.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: La era del "mockumentary": falsos documentales, hibridaciones y límites difusos entre la ficción y la no ficción en el audiovisual argentino

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Martín Eandi

Gustavo Aprea, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2007

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
TESINA

La era del "*mockumentary*". Falsos documentales, hibridaciones y límites difusos entre la ficción y la no ficción en el audiovisual argentino

Alumno: Martín Eandi (DNI 28.750.678)
Director: Gustavo Aprea

martineandi@yahoo.com.ar
2007

Indice

- **Introducción……..3**
- **Objetivos de investigación……...4**

- **Marco teórico……5**
- **Marco metodológico……11**
- **Metodología……..12**

- **Estado del conocimiento……..15**

  Sobre una definición del cine documental…….15

  Sobre falsos documentales. Una *tierra de nadie*…….32

  Algunos ejemplos……..38

  Casos y antecendentes en la televisión argentina……...54

  Algunas posturas respecto del "falso documental"……57

  Diferentes formas de nombrar un mismo fenómeno……..70

  Aproximaciones al fenómeno. Un posible esquema clasificatorio…….74

  La imagen. Una nueva ontología en *la era de la sospecha*……82

  Las relaciones texto-destinatario. Un "nuevo" espectador……..91

  Delimitando una "zona de grises"……...98

- **Análisis del Corpus……115**
- **Algunas reflexiones finales……172**

- **Bibliografía**
- **Anexo**

Introducción:

El presente trabajo de investigación se propone analizar y discutir los nuevos productos audiovisuales que surgen a partir de los borramientos de los límites entre el cine documental y de ficción, desde el punto de vista de la enunciación fílmica, la semiótica y el análisis discursivo, enfocándose centralmente en los denominados "falsos documentales" o "*mockumentary*" (mofumental).

La debilidad de dichos límites se encuentra condicionada por un contexto posmoderno, un nuevo estilo de época, un cambio en el estatuto de las imágenes y un nuevo espectador altamente capacitado, derivado de estas nuevas prácticas textuales, llegando en muchos casos a volverse cómplice de los ejercicios lúdicos que éstas pueden llegar a plantear.

El interés que el fenómeno de los "falsos documentales" o "*mockumentaries*" (mofumentales) despierta hoy en día entre académicos, estudiantes de cine y comunicación, como también del público en general, se ve, en nuestro país, huérfano de textos importantes que lo analicen, perfilen su historia o encarrilen el estudio de ejemplos concretos centrado en casos de la rica producción cinematográfica nacional.

Así, el presente trabajo buscará, además de discutir y desarrollar un camino que delinee un estado del conocimiento sobre el tema, desarrollar un análisis semiótico de un corpus de textos, compuesto exclusivamente por exponentes del cine nacional. Dicho trabajo dará cuenta de estas prácticas que, a pesar de no tener un desarrollo considerable en el terreno de la teoría, sí poseen una gran proliferación a nivel de las prácticas en la producción cinematográfica de nuestro país.

Se buscará además realizar una adecuada discriminación entre los muy diferentes films (en su mayoría experimentales) que conforman una auténtica y difusa "zona de grises" que rondan los límites entre la ficción y la no ficción, los cuales, desde la pereza intelectual suelen inscribirse bajo la rúbrica "falso documental".

Objetivos

Objetivo general.

Reflexionar sobre la nueva configuración de los géneros cinematográficos a partir de los borramientos de los límites entre la ficción y la no ficción para echar luz sobre las nuevas formas que se presentan en el discurso audiovisual.

Objetivos específicos.

- Discutir sobre la aparición de nuevas formas genéricas audiovisuales definidas por los cruces entre ficción y no ficción.
- Dar cuenta de la base epistemológica, las teorizaciones, formas, recursos y estructuras de los denominados "falsos documentales".
- Recorrer posibles variantes de la relación entre ficción y documental en textos del cine argentino que desde la crítica fueron adscriptos al "falso documental"

Marco teórico:

Objeto, teoría y método:

Tal y como desarrolla el sociólogo francés Pierre Bourdieu en el primer capítulo del libro *El oficio del sociólogo* "*...la vigilancia epistemológica se impone particularmente en el caso de las ciencias del hombre, en las que la separación entre opinión común y el discurso científico es más imprecisa que en otros casos* [las ciencias duras]..."[1] Resulta de suma importancia para el trabajo en ciencias sociales someter a las operaciones de las prácticas de las ciencias sociales a la polémica de la razón epistemológica. La investigación comienza siempre por un problema, dicho problema se encuentra en compromiso recíproco con la teoría que lo construye y la metodología que lo abarca y lo pone en relación con la teoría. Partiendo de dicho marco, en el presente proyecto de investigación se intentará poner en juego dicha "vigilancia epistemológica" poniendo en juego la capacidad reflexiva en todos los momentos de la investigación explicitando las nociones y conceptos utilizados (manifiesta o inintencionadamente) a fin de poner en evidencia y mitigar todas las posibles puestas en juego de pre-nociones y elementos del "sentido común".

El presente trabajo presentara una perspectiva epistemológica de tipo semiótica para abordar el objeto que pretende analizar. En este sentido, no es de interés para la investigación hacer un análisis inmanente del discurso sino trabajarlo en materialidad. Como plantea el semiólogo argentino Eliseo Verón (1984), el análisis de los procesos discursivos debe enfocarse hacia el estudio de la "materialidad del sentido". Por lo

[1] Bourdieu, P. Chamboredon, J-C., y Passeron, J-C. *El oficio del sociólogo*, Siglo XXI. 1975.

tanto, el estudio debe enfocarse hacia "*los fenómenos de sentido atestiguados, las disposiciones de materias significantes portadoras de sentido, los conjuntos significantes que han sido extraídos, por la necesidad del análisis, del flujo ininterrumpido de producción-circulación-consumo de sentido, en un contexto social dado*" [2].

Se considera que donde se trata de identificar objetos empíricos se puede hablar de *textos.* Verón considera que en la superficie social nos encontramos con "paquetes" textuales, o sea: "*conjuntos compuestos en su mayor parte de una pluralidad de materias significantes: escritura-imagen, escritura-imagen-sonido; imagen-palabra, etc…*"[3]. A diferencia de los textos, la noción de *discurso,* se vincula con un enfoque teórico en relación con un conjunto significante dado, se considera que es inseparable de un conjunto de hipótesis relativas a elementos extra-textuales.

En relación a estos elementos extra-textuales, para el análisis Verón indica: "*...las condiciones de producción de un conjunto significante no son nunca las mismas que las del reconocimiento, la distancia entre producción y reconocimiento es extremadamente variable...la "circulación"* (diferencia entre ambas) *solo puede hacerse visible en el análisis como diferencia, entre los dos conjuntos de huellas, de la producción y el reconocimiento...*"[4]. Siguiendo el análisis discursivo planteado por Verón, la operación requerirá encontrar marcas que cuando se pongan en relación con sus condiciones (sea de producción o de reconocimiento) se convierten en huellas de uno u otro conjunto de condiciones. Las condiciones de producción son los discursos

[2] Verón, Eliseo (1987), *La semiosis social:* "Lo ideológico y la cientificidad", "Discursos sociales" y "El sentido como producción discursiva". Buenos Aires, Gedisa. Pág. 13.
[3] Idem. Pág. 17.
[4] Idem. Pág. 129.

que influyeron en la producción de un discurso, y las de reconocimiento son la que lo hicieron en la recepción generando nuevos metadiscursos sobre ese discurso recepcionado e interpretado dándole continuidad a esa red infinita de discursos que conforman lo que Verón llama: la "semiosis social". En palabras de este autor: *"proceso de producción, no es más que el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual, bajo la forma de operaciones discursivas"" lo ideológico es el nombre del sistema de relaciones entre los discursos y sus condiciones de producción"*[5]

A su vez Verón explica en el capítulo titulado "Lo ideológico y la cientificidad" del libro *La semiosis social*, que el sentido solo existe en sus manifestaciones materiales, en las materias significantes que contienen las marcas que permiten localizarlo. Se puede ver cómo el sentido producido por lo que tradicionalmente se denomina "conocimiento científico" aparece bajo una forma práctica y bajo una forma teórica mediante los *discursos* de las ciencias. El *conocimiento* bajo su forma retórica es *discurso*, y al igual que indica el semiólogo, se puede empezar a conceptuar al "conocimiento" como un *sistema de efectos de sentido discursivos.*

Se analizarán películas para lo que se tendrá en cuenta los géneros cinematográficos. Por lo tanto, resulta necesaria una aproximación a un significado amplio del término.

Los géneros pueden definirse como "*clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático, que presentan diferencias*

[5] Idem. Pág. 18 y 21.

sistemáticas entre sí y que en su recurrencia histórica instituyen condiciones de previsibilidad en distintas áreas de desempeño semiótico e intercambio social"[6].

Podemos referirnos a los géneros cinematográficos como categorías temáticas estables, sometidas a una codificación que respetan los realizadores y que es conocida por sus espectadores, aunque ésta no es una taxonomía invariable sino que está sometida a la moda y a distintas tendencias socio-políticas.

Al ser una convención compartida con los espectadores, los directores asumen los géneros como un modelo para ordenar los contenidos del relato, si bien esta definición resulta un poco reduccionista porque es infrecuente que un guión cinematográfico muestre una sola aspiración temática.

El recurso de los géneros es importante para la distribución y la promoción comercial de las películas. De esta manera, sus espectadores se acercan a un determinado film con la expectativa de encontrar los rasgos originales de cada género, lo que les da cierta garantía de satisfacción.

Algunos de los géneros clásicos del cine de ficción son: drama, policial negro, comedia, acción, ciencia ficción, aventuras, fantástico, histórico, musical, western, bélico, erótico, experimental y terror, entre otros. Se considera que existen algunos géneros en el documental similares a los de la ficción, por supuesto con todas las diferencias existentes entre unos y otros, en especial con respecto al material sobre el que trabajan (Steimberg, 1993).

[6] Steimberg, Oscar, *Semiótica de los medios masivos.* Buenos Aires, Atuel. Tercera Edición 1993. Pág. 62.

Para describir un género y diferenciarlo de otros, nos valemos de factores retóricos, temáticos y enunciativos, de la misma manera que para definir un estilo, entendido genéricamente como un modo de hacer postulado socialmente como característico de distintos objetos de la cultura y perceptible en ellos (Steimberg, 1993).

Se considera que el rasgo estilístico —presente en todos los textos— procede de las complejas orientaciones de haceres emplazados en una época y en su región cultural. Al igual que en la descripción de los "estilos de época", se hace necesaria la referencia a distintas áreas de producción de sentido lo mismo que cuando se describen las propiedades de los géneros. Podría decirse también que los rasgos de cada obra individual están condicionados por cuestiones psicológicas y socioeconómicas, así como por descripciones de sus particularidades técnicas y sus modos de transmisión del saber artístico (Steimberg, 1993).

Retomando a Verón, se entiende al efecto de "cientificidad", como un efecto de sentido por el cual se instaura, en relación a un dominio determinado de lo real, lo que se llama el conocimiento científico, y la carga ideológica que el mismo posee en relación con la generación del sentido común a partir de sus condiciones de producción y reconocimiento. Verón indica que este tipo de efectos de sentido pueden aparecer en discursos que no fueron producidos por el sistema productivo de las ciencias (Verón, 1987). Este concepto puede relacionarse con lo esbozado por el francés teórico del cine Roger Odin. Quien concibe al conjunto documental como "*un agrupamiento textual construido alrededor de un tipo de efecto de significación específico: el*

documentalizante"[7]. Este efecto da la posibilidad de que textos que pertenecen al cine ficcional puedan adaptarse a aspectos formales del documental como por ejemplo la cámara en mano, la aparición de elementos extradiegéticos, el montaje visible, el otorgarle relevancia a los ruidos en la construcción de la escena sonora entre otros para otorgarle al relato un tipo de "verosimilitud" que apela a la "realidad" de los hechos narrados. A su este "efecto documentalizante" le da posibilidades al documental de incluir en su narración a modo de pruebas para la argumentación elementos característicos del cine ficcional tales como dramatizaciones, reconstrucciones o fragmentos de noticieros que son resignificados en función de las marcas y huellas que caracterizan al género documental (Aprea, 2005).

La propuesta de este trabajo es abordar un tipo específico de los productos de los lenguajes audiovisuales: los "falsos documentales". Una de las características centrales esbozadas por algunos autores respecto del falso documental es un carácter paródico. Se entiende a la parodia como una interpretación satírica que imita a una obra de arte hasta ridiculizarla y utilizarla para ello la sátira que es un subgénero lírico de carácter burlesco. Bill Nichols, entiende a la parodia y a la sátira como estrategias reflexivas dentro de la argumentación que proponen los documentales. En palabras de Nichols "… *la parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género o movimiento que previamente se daba por supuesto; la sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticos…*"[8].

[7] Odin, Roger. "Du spectateur fictionalisant au noveau spectateur aporoche semiopragmático ". Ifis, n. 8. Paris, 1988 (citado por Gaudreault y Jost, 1990). Pág. 78.
[8] Nichols, Bill (1996): "La Narración de historias con pruebas y argumentaciones" en *La representación de la realidad.* Barcelona. Paidos Pág. 113

El "falso documental" trata de generar un efecto de verdad a través de la construcción de verosímiles. Se hablará de verosimilitud de una obra en la medida en que ésta trate de hacernos creer que se conforma a lo real y no a sus propias leyes. Dicho en palabras de Roland Barthes: *"es la máscara con la que se disfrazan las leyes del texto, y que nosotros debemos tomar por una relación con la realidad"*[9].

Marco metodológíco

El semiólogo Eliseo Verón plantea en su libro *Fragmentos de un tejido*, que: producción y reconocimiento son los dos polos del sistema productivo de sentido, y llama circulación al proceso de desfase entre ambos. Para que algo sea considerado como condición de producción de un discurso, es necesario que haya dejado huellas en el mismo, que no son más que marcas puestas en relación con dichas condiciones. Por otra parte indica que la operación que consiste en constituir un corpus dado de discursos, tiene la ventaja de permitir automáticamente distinguir el corpus mismo de todos los demás elementos que deben incluirse en el análisis pero que no están "en" el corpus. Dichos elementos, que pueden designarse como extradiscursivos, constituyen las condiciones, o bien de producción, o bien del reconocimiento (Verón, 2004).

En torno a la problemática de la definición y descripción de los diferentes géneros, el semiólogo argentino Oscar Steimberg, enfatiza en el análisis de los factores retórico, temático y enunciativo que componen al texto. En esta misma línea indica que *"tanto el estilo como los géneros se definen por características temáticas y enunciativas.*…[aunque]*…en las descripciones de estilo –organizadas en torno de la*

[9] Barthes, Roland (1968), "Introducción" en *Lo verosimil.* Editorial Tiempo Contemporaneo, Buenos Aires. Pág.13

descripción de un hacer- el componente enunciativo suele ocupar el primer lugar"[10]. Respecto de la dimensión retórica, se entiende: como una dimensión a todo acto de significación, que abraca todos los mecanismos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos específicos que permiten diferenciar ese texto de otros. Siguiendo a Cesare Segre se entiende a la dimensión temática como a aquella que *"en un texto hace referencia a acciones y situaciones según esquemas de representatibilidad históricamente elaborados y relaciones, previos al texto"*[11]. Se trata de un elemento ya reconocido y circunscripto a una cultura específica, por lo tanto debe diferenciarse del contenido específico que posee un texto. Y finalmente, se entiende a la enunciación como *"el efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico"*[12]. Esta enunciación construye dos figuras intratextuales que se relacionan mediante lo que Verón dio a llamar: el "contrato de lectura". Vale aclarar que estas figuras que muchos coinciden en denominar Enunciador (en referencia al emisor) y Enunciatario (en referencia al receptor), son figuras construidas en el interior de ese contrato textual, y nada tienen que ver con los emisores y receptores reales de esos textos. Otra aclaración que vale la pena hacer, es el hecho de los tres paquetes de rasgos recientemente desarrollados no constituyen un sistema de elementos mutuamente excluyentes. Por ejemplo los rasgos retóricos pueden circunscribirse también en términos de efectos enunciativos.

En el libro *Semiótica de los medios masivos* Steimberg, indica que los fenómenos discursivos del género se registran tanto en la instancia de producción como

[10] Steimberg, Oscar (1998), *Semiótica de los medios masivos.* Buenos Aires, Atuel. Tercera Edición. Pág. 47.
[11] Idem. Pág. 48.
[12] Idem.

en la del reconocimiento. Por lo tanto, se deduce que los géneros deben contener siempre propiedades comunes, esto es lo que hace posible el funcionamiento social de lo que el semiólogo llama "horizonte de expectativas" que definen al género.

Metodología.

Para abarcar el objeto a investigar y los objetivos de la investigación se llevará a cabo la siguiente metodología:

Se realizará trabajo de análisis de tipo semiótico sobre un corpus de textos que contiene cinco textos fílmicos: 1- *La Era del Ñandú* (1987), 2- *Fuckland* (2000). 3- *Pioneras* (2002) 4- *Balnearios* (2002) 5- *Los Rubios* (2003).

La elección de los textos que componen el corpus de elementos a analizar no fue azarosa. El criterio de selección establecido fue el de tomar textos que de producción exclusivamente nacional que por sus características particulares, fueron adscriptos, por diferentes medios de la crítica del espectáculo, a la rúbrica "falso documental" o *"mockumentary"*, y así funcionen a modo de ejemplo de las formas centrales que pueden adquirir los textos clasificados dentro de la mencionada categoría. Se trata de una serie de experiencias realizadas por diferentes directores del ámbito nacional que por su complejidad enunciativa plantean diversas formas de análisis y clasificación. Textos que además hasta el momento no fueron analizados desde el enfoque que brinda el presente trabajo. Por otra parte, los textos que componen el corpus presentan características particulares que podrán hacer más rico el análisis al momento de analizar

lo que Eliseo Verón denomina las condiciones de producción, las condiciones de reconocimiento y la circulación. (Verón, 1984)

Por otra parte, desde el ángulo más analítico, se trata de experimentos audiovisuales que presentan algunas dificultades para su clasificación dentro de alguno de las taxonomías mencionadas anteriormente. Con esto quiere decirse que, en ambos casos, tanto la adscripción al género ficcional como al no ficcional podría presentar polémicas.

Partiendo del desarrollo del "estado del conocimiento" que contiene diferentes posturas y perspectivas respecto del objeto a investigar y a la luz de los conceptos esbozados, se buscará describir las puesta en juego de recursos y estrategias utilizados en la construcción de los textos a la luz de la problemática de los límites ficción / "falso documental" / documental. En relación a la forma de análisis semiótico esbozada por el semiólogo Oscar Steimberg, será de suma importancia para ello desmontar y analizar en detalle las diferentes estrategias tanto enunciativas como argumentativas de cada uno de los ejemplos. (Steimberg, 1998)

Más allá de los textos que componen el corpus el análisis será puesto en relación con otros textos que componen el grueso campo de experiencias que pueden adscribirse al fenómeno analizado, los cuales serán presentados y brevemente desarrollados a modo de ejemplo. Los mismos en muchos casos funcionan como lo que, en términos de Verón, se considera las "condiciones de producción" en el caso del realizador y las "condiciones de reconocimiento" en el caso del espectador (Verón, 1984). Entre éstos se pueden destacar el film *Zelig* (1983) y *The Blair Witch Proyect* (1999).

Finalmente se procederá a la redacción de un informe que incluya un rápido recorrido por la definición del conjunto complejo que se ubica dentro de la rubrica "documental", un profundo desarrollo de estado del conocimiento de la problemática que implica la definición de los denominados "falsos documentales" o *"mockumentaries"*, sus alcances y significaciones. Finalizando con el desarrollo de un análisis de los diferentes textos seleccionados para el corpus en términos de las estrategias y recursos retóricos y enunciativos puestos en práctica por cada uno de los textos.

Estado del conocimiento:

Sobre una definición del cine documental.

"Las estructuras y mecanismo para la distribución internacional de documentales siguen tan subdesarrolladas como los conceptos y categorías para la teorización intercultural de la forma documental"

Bill Nichols

"En los tribunales, en efecto, la gente no se inquieta lo más mínimo decir la verdad, sino por persuadir, y la persuasión depende de la verosimilitud."

Platón

El diccionario enciclopédico Larousse define el término "documental" como una "*película cinematográfica exclusivamente basada en documentos tomados de la realidad"*.[13] Frente a esta definición básica, apresurada y hasta cuestionable, podemos retomar lo teorizado por el norteamericano historiador y teórico del cine documental Bill Nichols, quien indica que podemos pensar al documental como un concepto o una práctica que no ocupa un territorio fijo. "*…no moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades…la práctica del documental es el lugar de la oposición y el cambio*" [14]. Su clasificación es compleja, persistente y multifacética. Nichols indica que existen tres puntos de vista para definir al documental: el del realizador, el del texto y el del espectador. En torno a esta problemática, el teórico italiano Roberto Nepoti indica que las teorías del cine conllevan un número de implicaciones en su confrontación con el documental, y al mismo tiempo recuerda que las "*escasas teorías sobre el documental son también teorías sobre el cine en general*"[15].

A lo largo del último siglo a través de su desarrollo y teorización el documental ha sido considerado de diversas maneras. Comenzando por una visión que buscaba superar al cine de ficción como un modelo para la vida social y el arte cinematográfico, otra visión que lo ubicaba como un género más dentro de la producción cinematográfica general, y otras como las de Gauthier y Nepoti quienes le otorgan mayor fuerza y consolidación considerándolo como un conjunto complejo que excede la idea de un género único, y que posee dentro de si varios géneros diferenciables con claridad. Por

[13] *Pequeño Larousse Ilustrado,* Agrupación Editorial S.A., Bogota, 1998.
[14] Nichols, Bill (1996): "Cuestiones y conceptos sobre el documental" en *La representación de la realidad.* Barcelona. Paidos. Pág 42.
[15] Nepoti, Roberto (1992), *Storia del documentario,* Bologna, Patrone Editore. Pág. 142

ejemplo podemos encontrar fácilmente grandes diferencias entre un documental institucional, uno de propaganda política, uno experimental y uno etnográfico. En relación a esto podemos decir que los distintos tipos de documental se relacionan directamente con distintas prácticas sociales como por ejemplo las comerciales, estéticas y las políticas entre otras, y en consecuencia se enmarcan y traducen en el cruce de distintos tipos discursivos presentes en los lenguajes audiovisuales

Una forma más simple tal vez de definir el documental es haciendo referencia directamente a sus textos. Dentro de la vasta cantidad de definiciones y teorizaciones sobre el conjunto complejo que hemos de denominar documental podemos encontrar algunas regularidades. Podemos decir que las películas que pueden incluirse bajo estar rúbrica comparten ciertas características entre las que se pueden destacar: normas, códigos y convenciones que no pueden encontrarse en otros géneros. Según el punto de vista del texto el documental puede considerarse una práctica institucional con un discurso propio. Este discurso tiene algunas características específicas: implica la construcción de un conocimiento, que es algo diferente de cine ficcional y le busca oponerse a este a las historias imaginarias y a los relatos que construye. También se diferencia de sus formas y lógicas. Un documental puede tener una lógica no narrativa como por ejemplo en el caso de muchos documentales institucionales, también pueden hacer efectos cronológicos que construyen narraciones no clásicas. Por ejemplo se puede ver en el tradicional documental *Nanook, el esquimal* que existe una cronología, y hasta dramatizaciones, pero a diferencia del clásico relato ficcional no existe causalidad que conecte las secuencias entre sí ni trasformación alguna. A propósito de esto, Nichols menciona "*la ficción narrativa clásica logra la continuidad espacial y temporal incluso si el desarrollo de la trama tiene lugar a costa de saltos en lo que la*

lógica respecta. El documental clásico tolerará fisuras o saltos en el espacio y tiempo siempre que haya continuidad en el desarrollo del argumento"[16]. El documental reivindica el carácter icónico indicial descripto por Jean Marie Schaeffer para la fotografía, hay un saber social que parte del sentido común que supone que eso fotografiado existe en el mundo real, por lo tanto este elementos le otorga al documental un legitimación extra discursiva. Nichols enfatiza en esta característica de imagen fotográfica denominándola *sustancia pegajosa la de la emulsión fotográfica* la cual junto con la *grabación sonora magnética*, la clasificación de las cosas por medio del discurso directo y la subjetividad, como la responsable del fuerte carácter indicativo que otorga al documental una fuerte impresión de autenticidad (Nichols, 1991).

A estos elementos mencionados, podemos agregar las lógicas de legitimación que tiene el cine documental para darle valor a sus imágenes como argumentos propios. Entre estas lógicas de legitimación podemos destacar: el realismo (elemento central que lo diferencia del cine ficcional y le otorga un valor intrínseco). Nichols remarca que los sucesos narrados en un documental suelen tener un halo de "autenticidad", y "la ficción nos suele invitar a sospechar de los que nos dicen los personajes" y sobre lo que nos muestran los hechos. En cambio en el documental la narración de un suceso es la reivindicación de la historia. Nichols indica que los documentales poseen un valor de legitimidad en la sociedad, que los asocia a los denominados "discursos de sobriedad", o sea un discurso de "autoridad, gravedad y honestidad" (Nichols, 1991, pág.3)

Otro elemento legitimador es su valor funcional dentro de una argumentación (un documental es siempre una argumentación, una construcción para dar un punto de

[16] Nichols, Bill (1996): "Cuestiones y conceptos sobre el documental" en *La representación de la realidad.* Barcelona. Paidos. Pág 50.

vista sobre algo, sus componentes e imágenes pueden tomarse como pruebas dentro de la retórica construida); los elementos intratextuales, los cuales pueden tomarse como convenciones y regularidades dentro del conjunto complejo que compone al cine documental, entre estos podemos destacar: el uso del *videograph*, la voz de un narrador en *voice-over*, las entrevistas entre otros (aunque de todas formas puede observarse como muchos de estos elementos fueron tomados y trabajados por el cine ficcional). Por otra parta, también le otorga legitimación es su desarrollo y utilización en campos de desempeño ajenos al cine, entre estos se destacan los académicos (por ejemplo los documentales históricos) y los periodísticos. Otro elemento a tener en cuenta es el hecho de que el universo que construye el construye el documental siempre presupone que preexiste al documental, éste solo lo registraría. Aunque de todas formas en el cine documental, como se menciono anteriormente, no se pretende que el simple registro de imágenes de un acontecimiento construya una perspectiva documental. La "distancia" (temporal, espacial, cultural) construida por los documentalistas sería lo que permitiría acceder a la comprensión de la realidad circundadote y esto intensificaría el valor de la verdad de los documentales frente a la ficción (Aprea; 2005). De diferentes formas podemos seguir enfatizando la idea de que los documentales serían *constructos*. En este sentido el documentalista argentino Miguel Mirra indica la diferencia en entre lo que son los meros "registros documentales" que, por ejemplo, se realizan a diario sobre diferentes fenómenos para los noticieros y un desarrollo de un tema estructurando esas imágenes en una lógica de desarrollo narrativo o argumental que puede constituir una película documental. Una vez que empieza a tomar forma una argumentación, ese hecho empieza a encuadrar en un sistema de significación específico. "*Un registro documental*

no es un documental, no es una película documental…que tiene un tema, que se lo presenta, lo desarrolla y lo concluye"[17]

La convención documental da lugar a una epistefilia. Postula un ente organizativo que posee información y conocimiento, un texto que lo transmite y un sujeto que lo recibirá. El que sabe compartirá ese conocimiento con los que desean saber. El conocimiento, tanto o más que la identificación imaginaria entre espectador y personaje de ficción, promete al espectador una sensación de plenitud y autosuficiencia. El conocimiento, como los objetos de deseo que sugieren los personajes de la ficción narrativa, se convierte en una fuente de placer que está muy lejos de ser inocente. Mientras en la ficción el lazo con el espectador pasa más por lo afectivo, en el documental se establece a partir de un deseo de saber (Nichols, 1996).

La diferencia con los textos ficcionales radicaría en diferentes formas de realizar la construcción más que en los regímenes de verdad. Siguiendo con esta idea de pensar al documental como un constructo argumentativo Nichols señala acertadamente que el documental se basa considerablemente en la palabra hablada (como se mencionó anteriormente a través de la voz en *voice-over* de un narrador, periodistas, entrevistados y otros actores), y mientras que en muchos films ficcionales seríamos perfectamente capaces de deducir la historia sin escuchar el sonido, sería muy difícil inferir el argumento de un documental sin tener acceso a la banda sonora. Nichols analizando el documental desde el punto de vista del realizador indica que en el documental hay (o debería haber) mucho menor manipulación del realizador en la producción en relación a la ficción, habría un mundo que lo realizadores no controlan absolutamente, el

[17] Mirra, Miguel. En Seminario de cine documental, Buenos Aires. Movimiento Documentalistas, 2000.

documental debería trabajar aportando una mirada sobre un serie de fenómenos existentes controlando solo algunas de las variables del rodaje y montaje, y dejando, no en todos los casos, al libre albedrío muchas de las variables que influirán en el relato como podrían ser el comportamiento de los personajes o decorados. Aunque nunca debe olvidarse que resulta inevitable el control sobre muchas variables determinantes en la fase de producción realización de cualquier película ya sea documental o ficcional. Por lo tanto el control no pareciera resultar un criterio determinante para diferenciar el texto documental del ficcional.

En una aproximación para diferenciar a ambos regímenes de representación, cabe remarcar que el documental cuenta hechos que han sucedido o están sucediendo, con personajes que existen también fuera, antes y después de la película. El film de ficción maneja materiales que sólo existen en la película y que si se suspendiera su filmación, todo quedaría igualmente suspendido (Beceyro, 2004).

En relación a esta distinción el investigador español Jaime Barroso remarca: que un programa de ficción sería la *recreación* del mundo a través de la imaginación de alguien mientras que un programa real sería la *presentación* del mundo a través de la imaginación de alguien. (Barroso, 2004)

Bill Nichols diferencia el realismo documental del de la ficción cuando dice que "*el realismo documental no es el realismo de la ficción. Posee antecedentes y características propias, responde a necesidades e indica tensiones que difieren de las de la ficción narrativa. En la ficción, el realismo documental hace que un mundo*

verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva"[18] (Nichols, 1996).

Nichols a su vez, indica algunos aspectos muy importantes a destacar desde el punto de vista del espectador, figura que termina de definir su campo de desempeño semiótico. La principal diferencia entre las expectativas creadas por la ficción narrativa y el documental se presenta en relación entre el texto y el mundo histórico. Indicios dentro del texto y supuestos le van a inferir al espectador que las imágenes que contempla tuvieron su origen en el mundo histórico. Nichols remarca además en este sentido, que si aún las imágenes del documental fueran "construcciones" (reconstrucciones, representaciones de hechos), persiste la misma idea, ya que el espectador del documental infiere que se trata de argumentos acerca del mundo. Se introduce al espectador en un modo particular de compromiso en que el juego ficticio que requiere la anulación temporal de la incredulidad.

El espectador al observar un documental posee ciertos supuestos específicos que definen su rol. Por ejemplo se da por sentado que lo que se produjo frente a la cámara es idéntico al hecho real que podría haberse presenciado en el mundo histórico sin que hubiese estado allí la cámara. Por el contrario, en una ficción narrativa damos por supuesto que el suceso profílmico se construyó con el propósito de narrar una historia, que en relación con cualquier suceso histórico, es metafórica. *"Al igual que otros discursos de lo real, la argumentación documental pertenece al mundo de lo histórico en sí en vez de a un mundo imaginario.* Nichols enfatiza: *"el espectador documental emplea* ***procedimientos de compromiso retórico****, en vez de los procedimientos de*

[18] Nichols, Bill (1996) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós. Pág. 217.

compromiso de ficción que orientan el visionado del largometraje narrativo clásico"[19]. Una de las expectativas fundamentales, dentro de lo que Steimberg dio a llamar el "horizonte de expectativas" del documental, es que los sonidos y las imágenes tengan una relación indicativa con el mundo histórico. *"…la conciencia del espectador se fija tanto en todo lo que sostiene y apoya la tradición documental como en el mundo que está más allá. Funciona una sensación de textualidad de la experiencia de visionado más espesa y densa"*

Finaliza: *"...el éxito de la ficción depende de su habilidad para llevarnos a una situación sumamente específica a través de la psicodinámica de identificación con los personajes y los giros de la trama. El documental también comienza con la representación concreta de personas y lugares, situaciones y acontecimientos, pero su éxito depende en mucho mayor grado de su capacidad para inducirnos a que deduzcamos enseñanzas de mayor calado, perspectivas más amplias o conceptos más generales..."*[20]. Ahora la oscilación del espectador se mece entre el reconocimiento de la realidad histórica y una argumentación sobre la misma. El documental nos dirige al mundo de la "realidad brutal" al mismo tiempo que lo intenta interpretar, y la misma expectativa de que lo vaya a hacer supone una gran diferencia con respecto a la ficción. Los documentales nos dirigen hacia el mundo, pero en su carácter de "constructo", al igual que las ficciones, siguen siendo textos. Pero, a diferencia de estas últimas, el documental le pide a su espectador que lo considere como una representación del mundo histórico en lugar de una semejanza o imitación del mismo. Por lo tanto, los documentales no difieren de las ficciones en su construcción como textos sino en las representaciones que hacen.

[19] Nichols, Bill (1996): "Cuestiones y conceptos sobre el documental" en *La representación de la realidad.* Barcelona. Paidos. Pág 55-56
[20] Idem. Pág. 60

Como puede notarse en los párrafos anteriores, los documentales presentan una serie de características que los diferencian de los textos ficcionales. Estas diferencias pueden encontrarse en aspectos ya mencionados como: la actividad y expectativas del espectador, cuestiones de estructura de los textos, en el caso de la ficción se trataría de un texto de tipo narrativo, que construye una historia y dirige al espectador a *un* mundo imaginario; y en el caso del documental sería de tipo argumentativo, construyendo una exposición dentro de una retórica con fuerte presencia autoral, y dirigiéndo la atención del espectador hacia *el* mundo histórico. En esa retórica, la objetividad aparece como un criterio y punto de compromiso crucial que le otorgaría una mayor validez a la argumentación que plantea. En este sentido, Nichols indica que "*las formas expresivas de objetividad confirman cualidades del mundo histórico y no cualidades de visión artística*"[21]

Todas estas características hacen que el documental pueda considerarse socialmente como una construcción en la misma medida que los textos ficcionales. Los documentales no nos transmitirían el mundo real, sino una visión sobre éste a través de una argumentación sostenida a través de códigos y sistemas de signos específicos. Pero si destacamos todas las características específicas que poseen este tipo de textos podemos citar las palabras de Nichols y coincidir en decir que el documental es una ficción, pero en nada semejante a cualquier otra.

Respecto de su origen histórico, podemos decir que hubo que esperar hasta los años 20 para que el documental se materialice como una práctica distinta de las

[21] Idem. Pág. 61

primitivas actualidades y a los años 30 para que se institicionalice, ya con una definida conciencia propia. Así, en 1922, Robert Flaherty filma *Nanook el esquimal*; ese mismo año el soviético Dziga Vertov filma la serie de entrevistas a Kino-Pravda; en 1926 John Grierson bautiza este nuevo cine y sienta luego las bases para su patrocinio institucional como harán a principios de los años 30 Pare Lorente y otros cineastas norteamericanos. (Weinrichter, 2004)

Diferentes formas de organización textual.

Nichols detecta la existencia de diferentes formas básicas de organización de textos en el cine documental, a las cuales denomina modalidades de representación. Estas serían patrones organizativos dominantes respecto a la forma de estructuración de la mayoría de este tipo de textos. Más recientemente termina clasificándolos como *"modos de representación que funcionan un poco como sub-géneros del propio género documental*[22]*"*. Cada una tendría rasgos y convenciones recurrentes que las diferencian a cada del resto. Se destacan principalmente cuatro tipos de modalidades: expositiva, de observación, interactiva y reflexiva. Estás cuatro, representan diferentes conceptos de representación histórica.

El texto expositivo se caracteriza por dirigirse al espectador en forma directa mediante íntertítulos y voces (se destaca el uso del voice- over) que exponen directamente una argumentación, se acerca más a lo que puede considerarse un ensayo. Un elemento central es quizás su montaje probatorio de los argumentos esgrimidos. Las

[22] Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington, 2001. Pág. 99.

imágenes funcionan claramente como pruebas dentro de la retórica desarrollada a lo largo de texto. Para otorgar validez a la argumentación se hace hincapié en la impresión de objetividad y de juicio bien establecido. Suele utilizarse en este tipo de documentales una desarrollo cronológico de tipo lineal y racional impulsada por una marcha diacrónica de causa / efecto entre secuencias y sucesos. El espectador, por lo general, esperará que el texto tome forma en torno a la solución de un problema o enigma. Es quizás la forma convencional más clásica reconocida sobre el mundo documental por el espectador corriente.

El teórico del cine Michael Renov argumenta que el documental se encuentra estrechamente ligado al discurso del proyecto científico y al avance de la tecnología (Renov, 1999). En este sentido, si nos adentramos en un análisis, podremos decir que el documental de tipo expositivo sigue palmo a palmo la estructura de un experimento científico. En un experimento científico el científico pone a prueba una hipótesis mediante la recolección de datos que somete a una serie de pruebas que luego, llevarán a confirmar o rechazar dichas hipótesis. En el documental de tipo expositivo, el realizador realiza una narrativa alrededor de una problemática social (hipótesis), recolecta datos, evidencias y hechos (imágenes como pruebas empíricas), luego son escrutadas de manera "objetiva" y presentadas como un texto (proceso experimental), se busca resultados que lleven a cierre textual en forma de solución para el problema[23].

El investigador español José Lluis Fecé indica que en la actualidad los regímenes de verdad y objetividad que se aplicarían injustamente sobre el documental, no serían más que construcciones que habría ganado el género en un cambio de status

[23] Roscoe, Jane y Hight, Craig. *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality.* Manchester Unviersity Press, Manchester, 2001.Pág. 11.

institucional en su relación con la institución periodística. Esta relación habría comenzado a partir de la Segunda Guerra Mundial cuando la práctica documental comienza a confundirse con la de los noticiarios cinematográficos, tornándose con los años su línea divisoria cada vez más difusa. El documental actual se encontraría fuertemente marcado por le discurso periodístico (Fecé, 2001).

Por su parte, los documentales que pueden inscribirse en la denominada modalidad de observación son, en términos de Eric Barnouw, documentales de cine directo, o *cinema vérité.* La misma hace hincapié en la no intervención del realizador, cediendo a todo tipo de control y manipulación por parte del mismo. Se basan en un montaje particular, quizás con pocos cortes, para potenciar la impresión de temporalidad auténtica. A diferencia de la modalidad expositiva quedan inhibidos los comentarios en *voice-over*, los íntertítulos, la música ajena a la escena y hasta incluso, en algunos casos, las entrevistas. Se acerca mucho a la concepción de la metodología de tipo etnográfica no participante que ensayan algunas ramas de la antropología. Tienen tal vez como objetivo realizar una descripción exhaustiva de lo cotidiano, en donde el tiempo pasa a un segundo plano y puede considerarse como "muerto" o "vacío". Las imágenes o situaciones presentadas tienen a reforzar un "efecto de realidad" espacio-temporal de la película. Lo que suele caracterizar a estás modalidades de representación es que ambas tienden a ocultar el trabajo de producción, los efectos del aparato cinematográfico en sí y el proceso tangible de enunciación (Aprea; 2005). La idea central es suponer que las cosas suceden en el film acercándose lo mayor posible a lo que estuviera ocurriendo si no existiese ningún sesgo por parte del realizador, cual si la cámara fuese una mosca imperceptible en la pared y la influencia del realizador sería absolutamente inocua y

neutral. Esta modalidad tiene sus origines en los tradicionales formatos denominados "cine directo" o *cinema verité*, típico del Movimiento Documentalista Francés.

Como se describió anteriormente, en esta modalidad el realizador toma una postura no intervencionista, y el texto es presentado como si tuviera un acceso al mundo real desprovisto de mediaciones. De esta forma, se le provee al espectador una ventana a la realidad, una ideal (voyeurista) posición de espectación[24]. La "fidelidad" de este modo se recostaría en la noción de que existe una relación directa entre la imagen y su referente, de que existiría una relación indicial con la "realidad".

Los textos documentales pertenecientes a la modalidad de tipo interactiva, a la cual el autor pasará a llamar el nombre de "participativa" una década más tarde (Nichols, 2001), tienen como característica central el hecho de que la voz del realizador interviene dentro del texto. Esto significa que dicha voz puede oírse tanto como la de cualquier otro actor social que pueda aparecer en el texto. La diferencia de la voz omnisciente que caracteriza a los documentales de modalidad expositiva, en este caso no se trata de un comentario organizado en *voice-over*, sino que se encontraría en el lugar de los hechos, en un encuentro cara a cara con los otros. El documental interactivo hace hincapié en las imágenes de testimonio o intercambio verbal. La interacción en general gira en torno a la forma conocida como entrevista. Además en el desarrollo del texto pueden encontrarse varias formas de monólogo y dialogo (real o aparente). Nichols indica que la autoridad textual se desplaza en este caso hacia los actores sociales reclutados con quien interactúa el realizador, sus comentarios y respuestas ofrecen una parte esencial en la argumentación que propone el documental. Como eje

[24] Roscoe, Jane y Hight, Craig. *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality*. Manchester Unviersity Press, Manchester, 2001.

central de este tipo de modalidad puede considerarse al encuentro (real) del realizador con el otro, dando una fuerte sensación al espectador de presencia situada y conocimiento local. El realizador funciona en este caso como un "testigo" y las entrevistas que realiza funcionan en ese sentido, cual si estuviese aplicando técnicas antropológicas tales como la observación participante. Por último, cabe remarcarse que en este tipo de desarrollo no se tiende a ocultar el proceso de producción necesario para la realización del documental. Si seguimos el ejemplo de la modalidad anterior, podemos decir que si antes se pretendía que el realizador y la cámara fueran como una "mosca en la pared" aquí se puede decir que pasamos a una modalidad casi contraria, en la cual el realizador adquiere relevante presencia pasando a ser como un "moscón en el plano", así podemos ver, cómo por ejemplo cineastas como Michael Moore o Albertina Carri aparecen claramente en el plano[25].

La cuarta modalidad que describe Nichols es la denominada "reflexiva". El tema central que atraviesa esta modalidad es la meditación sobre las formas de representación del mundo histórico. Se realiza una reflexión sobre el hecho de que estamos frente a una imagen construida en lugar de una porción de realidad. Se hace hincapié en la intervención deformadora del aparato cinematográfico en el proceso de representación. Estos documentales ponen en duda supuestos comunes a las otras tres modalidades descriptas. Los textos reflexivos son concientes de sí mismos no sólo en lo que respecta a forma y estilo, también la reflexión llega a lo relacionado con la estrategia, estructura, convenciones, expectativas y efectos. Este eje central anteriormente mencionado hace que muchas veces este tipo de textos presenten al propio realizador en la pantalla dentro del encuadre como un agente con autoridad, dejando esta función abierta para su

[25] Weinrichter, Antonio, *El cine de no ficción. Desvíos de lo real.* T&B Editores. Madrid, 2004. Pág.85.

estudio. Nichols indica que esta modalidad haría hincapié en el encuentro entre el realizador y espectador en lugar de entre el realizador y sujeto. Se lleva al espectador a un estado de intensa conciencia de su propia relación con el texto y de la problemática relación del texto con aquello que representa. Las expectativas del espectador en este tipo de modalidad son muy específicas. El espectador llega a esperar lo inesperado. Este tipo de textos pueden llegar inclusive a poner en tela de juicio las normas y convenciones dominantes de la práctica documental como forma de reflexionar deconstructivamente sobre esta forma de representación del mundo histórico. De este modo se dirige la atención del espectador a su convencionalismo, buscando poner en duda lo que aparece como natural o se da por supuesto. Otra forma común de hacerlo es a través de la parodia y sátira. La parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género que previamente se daba por supuesto. La sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticas. El modo reflexivo se centraría en los procesos entre el cineasta y el espectador, alterando así la ecuación esencial del género. En palabras de Nichols: "*en vez de seguir al documentalista en su relación con los actores sociales, ahora nos fijamos en la relación del documentalista con nosotros (el público): ya no habla sólo del mundo histórico sino también de los problemas y las cuestiones en juego a la hora de representarlo*".[26]

Algunos años más tarde de haber realizado esta exhaustiva clasificación y descripción, el autor describe una nueva modalidad que parece estar albergada dentro de la última modalidad descripta: la modalidad "performativa". La misma se caracteriza ya no por llamar la atención sobre las cualidades formales o el contexto político de la película, sino por desviarla a la cualidad referencial del documental. (Nichols, 1994)

[26] Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington, 2001. Pág. 125.

Esta desviación del carácter evidencial del documental no tendría por objetivo desfamiliarizar las convenciones del género (como en la modalidad reflexiva) sino *"subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo y dar énfasis a las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta"*[27] Existen autores como la investigadora del cine italiana, Stella Bruzzi, que sostienen que el documental *siempre* sería "performativo", ya que aunque parta de una realidad anterior al rodaje, *"adquiere su significado por la interacción entre realidad y performance"*[28]. La priorización de los aspectos subjetivos en el dar cuenta de la realidad del documental pasa a ser un factor clave. Estos textos poseen fuerte marcas de estilo y concientemente burlan los límites entre la ficción y lo factual. Mientras rechazan el "realismo" característico de los documentales, no rechazan la referencia a la "realidad" del texto, el vínculo indicial está subordinado, pero no se abandona. (Roscoe y Hight, 2001). Los documentales preformativos logran interrumpir la relación entre el referente y la imagen, pero aún mantienen remanencias del referente del mundo histórico, elemento central que distingue al texto documental[29].

Utilizando recursos como la parodia y la ironía, priorizando los aspectos subjetivos del realizador por sobre las pretensiones de objetividad del características del documental, y otorgando un rol de alta relevancia a su audiencia, se podría decir que los modos reflexivos y preformativos son los precursores de los textos denominados "falsos documentales" o *"mockumentary"* en los cuales se centra el presente trabajo.

[27] Weinrichter, Antonio, *El cine de no ficción. Desvíos de lo real.* T&B Editores. Madrid, 2004. Pág.49.
[28] Bruzzi, Stella. *New Documentary: A Critical introduction.* Routhledge, Londres, 1999.
[29] Nichols, Bill. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporany Culture,*. Indiana University Press, Bloomington, 1994. Pág. 98.

En textos más recientes Nichols introduce una sexta categoría, la cual no llega a desarrollar con amplitud: el modo poético. Anteriormente este modo se encontraba "metido" dentro del modo expositivo. El mismo, "*comparte un terreno común con la vanguardia modernista"*, y se caracterizaría por "*subrayar las formas en las que la voz del cineasta dota a los fragmentos del mundo histórico de una integridad formal y estética específica en cada film determinado"*[30]

Bill Nichols explica que cada modalidad ha tenido momentos de predominio en regiones o países determinados, pero no se trataría de una progresión de tipo evolucionista del cine documental. Las modalidades, como podrá versé claramente en el desarrollo del análisis de los textos del corpus, también tienden a combinarse y alternarse dentro de los diferentes textos fílmicos.

Sobre los "falsos documentales". Una *tierra de nadie*.

"En nuestro mundo de virtualidades
inmateriales, lo verdadero y lo falso se absuelven
en su relación recíproca, son simulacros sin -
posible dialéctica"

Paolo Fabbri

"Hoy en día existe un mundo
delirante y frente a él, solo el ultimátum del
realismo. Hoy, para sobrevivir, la ilusión
ya no cuenta, hay que aproximarse, cada
vez más a la nulidad de lo real"

Jean Baudrillard

[30] Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington, 2001. Pág. 105.

En los párrafos anteriores se delinearon las características que definen y enmarcan a los textos documentales. Si nos adentramos en este universo discrusivo nos encontraremos con una serie de textos de difícil clasificación, que podrían ubicarse en una especie de *tierra de nadie* en la que la pura ficción y el documento se entremezclan barnizados por la textura, el aire o la máscara del documental. Se trata de un conjunto de experiencias en torno a lo que se ha definido como "falso documental", "documentira" o "*mock-documentary"* (mofumental / broma - documental). En el desarrollo del análisis de los textos documentales podremos notar claramente que no se trata de un género cien por ciento puro y que con frecuencia se mezcla con otras modalidades de narrativa cinematográfica, dando lugar a nuevos productos híbridos.

Existen en la historia del cine un gran número de textos ficcionales y no ficcionales que desafían, articulan o reinterpretan muchas de las tensiones centrales de la forma documental. Dentro de los que muchos que se adscriben dentro del género documental, las más significativas fueron los mencionados "documentales reflexivos". Pero a su vez, muchos autores apuntan a destacar un creciente cuerpo de textos de tipo ficcional que trabajan en los márgenes del documental variando formas, comentando, confundiendo o pervirtiendo el discurso factual.

Si nos centramos en el análisis de los diferentes textos que suelen ubicarse bajo estas rúbricas, vamos a encontrar una importante y fuertemente indefinida "zona de grises" en la cual termina resultando confusa, imprecisa y hasta, en muchos casos, errónea dicha denominación.

El anteriormente mencionado grupo de textos fue denominado bajo una diferente variedad de formas por los teóricos y analistas del cine: “falso documental” (Francke, 1996), “documental apócrifo”, “fake”, “pseudo-documental”, “*faux* documentary”, “*mockumentary”*, “cinema verité con un guiño” (Harrington, 1994), “cinema un-verite” (Ansen, 1997), “comedia negra presentada como en tu cara como documental”, “documental paródico” y “cuasidocumental”(Neale y Krutnik, 1990). La denominación “falso documental” resulta un nomenclatura paradójica desde las características con las que define el diccionario (y socialmente se comprende) al documental. Lo “documental” es sinónimo de fehaciente, veraz, evidente, cierto, registrable, probado, certificado, acreditado, etc…, mientras que al mismo tiempo una “falsificación” lo es de adulteración, engaño, fraude, imitación, mentira, desnaturalización. “Desautorizar” sería el antónimo de “documentar”.

Aunque más adelante será desarrollado y problematizado, en los siguientes capítulos del presente trabajo se utilizará para nombrar a este tipo de textos las palabras de origen inglés: “*mock-documentary”*. La misma aparecerá siempre entrecomillada, ya que no existe una certeza de que se trate de una denominación final y definitiva que logre abarcar acertadamente todo el cuerpo de textos que podrían adscribirse bajo la misma. Pero, como indican algunos autores, contiene en sí la presunción de una forma pre-existente sobre la que actúa (el documental), tomando prestada su “familiar” estética o de alguna forma parodiándola para generar una nueva construcción (Roscoe y Hight, 2001).

No existe una traducción clara punto a punto al español para esta conjunción de palabras, la traducción más cercana sería quizás la descripta anteriormente: “broma-

documental" o "mofumental". Este término será utilizado simplemente como guía para el lector con el fin de mantener un hilo argumentativo, ya que el referirse al fenómeno nombrándolo en cada oportunidad con su gran cantidad de diferentes denominaciones presentaría fuerte confusiones.

Si pensamos en una primera aproximación al tema podríamos decir que un falso *"mock-documentary"* o *"mockumentary"* (contracción de mock-documentary), es una película que asume los más típicos recursos formales del código del documental para poner en tela de juicio la validez del mismo. Puede pensarse en muchos casos como una burla de aquellos documentales que pueden verse a diario en televisión, los cuales, mediante la utilización de recursos muy similares, buscan resultar verosímiles. Estos géneros híbridos partirían de una convicción anteriormente desarrollada: lo que define una película documental no es que hable de la realidad, sino que se *dice* que habla de la realidad.

Se entiende a *"mock-documentary"* como un producto audiovisual que se concibe y formaliza en el entramado posmoderno, el cual se caracteriza por presentarse como una interacción entre las formas documentales y ficcionales. Sería una especie de texto esquizofrénico que se ubicaría entre lo real y/o lo imaginado, entre el documental de ficción y la ficción con un estilo documental.

Con el desarrollo del conjunto complejo que representan los géneros que componen los denominados "documentales", han participado de grandes procesos de hibridación (típico proceso que caracteriza a la posmodernidad) en los que llegaron a combinarse, y hasta en muchos casos combinarse con otras formas y géneros. Por

ejemplo llegaron a incluir ficcionalizaciones (típicas en documentales que buscan reconstruir períodos históricos o hechos policiales), fragmentos de piezas de ficción, etc…Estos procesos fueron de alguna manera los que dieron pie para la generación de los mencionados "falsos documentales" (Aprea; 2005).

El investigador español Marcel Ges realiza una interesante distinción entre el "falso documental" ("*mockumentary"*) y el "documental falso". Mientras que el primera se referiría a un producto cuya esencia se dispone en el ámbito de la experimentación artística y cinematográfica, el documental falso, así adjetivado, se relacionaría con dispositivos legales que habrían certificado su nula validez como producto que muestra y relata acontecimientos o hechos que pertenecen a una realidad (Ges, 2001).

El *"mock-documentary"* es ante todo un género confuso que se nutre de la inestabilidad de un mundo en el que la imagen verdadera o falsa carece de absoluta validez, por ello sitúa al espectador en un estado de incertidumbre que le hace plantearse la autenticidad de aquello ante lo que se encuentra.

Este tipo textos por lo tanto, se instalan en una posición privilegiada, ofreciendo un aparente acceso a la verdad mediante el uso de las técnicas propias de los documentales. Así, las distintas modalidades expuestas por Nichols son empleadas de la misma manera que se hace con los documentales aunque no de forma pura. La mayoría de éstos combina los elementos más representativos de cada una de ellas, como por ejemplo el uso de la voz de un narrador en voice over, la argumentación con imágenes, la apariencia de cámara oculta, la incursión de la voz del documentalista como seña de

veracidad, con la última intención de legitimar la obra, aunque más tarde, en muchos de los casos, la casualidad o el exceso descubrirán la existencia de la burla.[31]

Estos textos podrían considerarse como una suerte de ejercicios lúdicos, que buscan jugar con los procedimientos de compromiso retórico que pone en juego el espectador al espectar una pieza documental y el "horizonte de expectativas" que este posee sobre el texto. El *"mockumentary"* es la categoría antinómica por definición del documental, desde que se pretende la representación veraz de lo real a través de la imagen, existe también la posibilidad de mentir a través de la misma imagen, jugando con el carácter indicial que poseen esas imágenes. Puede decirse que los "mock-documentaries" (plural de *mock-documentary*) implican y buscan en muchos casos criticar la posición de autoridad textual que poseen, reflejan y construyen los documentales.

El investigador español Marcel Ges, define a este tipo de textos como productos directos de un contexto posmoderno determinado por la confusión. Su estética obedecería a un *arte del agotamiento* del género documental. Así, la etiqueta de *falso documental* (o *mock-documentary*) homologaría a un nuevo producto, basado en la apropiación de los códigos estéticos y narrativos del documental. "*Una reescritura del género documental en el que el aburrimiento histórico del relato conforme a la realidad del propio documental, se concibe como la oportunidad de una nueva experimentación estética y por qué no, de la creación de una denominación de origen que justifique su*

[31] Zemos, Elena. "Falsas verdades y medias mentiras. Una aproximación al falso documental". Catálogo Festival Audiovisual. (www.zemos98.org)

lugar en el mercado…propiciarían el reencuentro con el espíritu y las técnicas propias de las vanguardias artísticas históricas"[32].

La realización de audiovisuales de estética documental pero de contenido ficticio no es un invento reciente, originalmente una propuesta de irreverencia y ruptura, su historia puede remontarse a cuarenta años atrás, pero es hasta la coyuntura actual que adquiere un valor más allá de la curiosidad y el chiste. Este tipo de textos podrían en jaque a los procesos de construcción y representación de la realidad diseñada por las tecnologías audiovisuales y su lenguaje. Ges indica que no se trataría de un ejercicio cargado de escepticismo, sino de una *hiperconciencia de lo falso*, que nos recordaría los *trucos* en los que se sustenta nuestra andamiaje cultural y social (Ges, 2001).

Josetxo Cerdán remarca que alrededor del *"mockumentary"* se ha desarrollado un vocabulario propio, que muchas veces terminó funcionando de *muletillas* que se utilizan de forma generalizada tales como *subversión, parodia, fraude, parásito, deconstrucción, erosión…;* llegando el abuso de éstas, a unificar bajo un cómodo manto films muy diferentes entre sí, y sobre todo establecen relaciones con el documental mucho más variadas y complejas de lo que pueda parecer a partir de la luz que sobre ellos pueda arrojar este léxico[33].

Este tipo de producciones encerrarían parte de las claves del arte cinematográfico del siglo XX, sería, en cierta manera, la respuesta del cine a la tan

[32] Ges, Marcel. "Imágenes para la confusión" ". En*: Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción.* Ediciones Glenat, Barcelona. Pág. 98.
[33] Cerdán Los Arcos, Josetxo, "La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo)" en *Nada es lo que Parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España.* Madrid. Ed. Ocho y Medio, 2005.

desarrollada metaliteratura la cual desarrollo géneros interesante como las biografías apócrifas, con recursos similares a los del documental apócrifo[34].

Algunos ejemplos.

Resulta de real interés brindar una pequeña enumeración de muchos de los textos más importantes que pueden adscribirse a este tipo de prácticas textuales haciendo foco en los más destacados e influyentes en la historia del cine.

Muchos coinciden en marcar como el antecedente más próximo a este tipo de textos a la experiencia radiofónica realizada por el genial Orson Wells en 1938 de adaptación de la novela *La Guerra de los mundos* de H.G. Wells una tarde de Halloween. Así, la idea de adaptar una novela de ciencia ficción, según indican algunas fuentes de la época, la misma, trascendería en los radioyentes hasta el punto de crear un verdadero caos social, provocando una histeria colectiva sin precedentes. Este hecho llegó a convertirse en un punto de inflexión en la historia de los medios: puso en evidencia como la radio, con poco tiempo de vida, se había consagrado no sólo como medio de comunicación de masas, sino también como un instrumento legitimador de la verdad. Se puede considerar a *La guerra de los mundos* como un precursor significativo de los "mock-documentaries" audiovisuales por diferentes razones. Principalmente porque se utilizó un formato de informativo real "interrumpido" por un texto dramático. Este formato fue aparentemente elegido por Wells y su equipo por razones puramente artísticas, como un esfuerzo por crear una innovadora pieza dramática para la radioaudiencia. En otras palabras se trató de un *fake* o fraude inintencional en el cual el

[34] Sitio web : http://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2005/04/falsos-documentales.html

rol de la audiencia resultó crucial para la controversia que crearía (Roscoe y Hight, 2001). En este sentido, la recepción de la audiencia del programa de Wells nos lleva directamente a piezas de "mock-documentaries" como *Forgotten Silver* (1995) y *Alien Abduction* (1998). Se trata de piezas que resultan buenos ejemplos de "fraudes" mediáticos, y especialmente el caso de *Fogotten Silver* resulta un interesante ejemplo de cómo una aparentemente inintencional "fraude" sobre estima la sofisticación del espectador.

También existieron varias formas de precursoras del *"mockumentary"* en la historia de la televisión con importante repercusión en diferentes ámbitos. Los investigadores ingleses Jane Roscoe y Craig Hight marcan a las series televisivas de los años setentas: *Monty Python´s Circus* (Inglaterra) y *Saturday Night Live* (Estado Unidos), como importantes precursores del género. Por ejemplo en el caso de *Monty Python´s Circus*, se utilizaba el estilo visual y oral del modelo de discurso factual de la BBC inglesa. Se parodiaba el modelo con el objetivo de tirar por la borda los supuestos culturales puestos detrás de la aceptación de la audiencia inglesa. Los autores enfatizan en el hecho de que ambas resultan buenos ejemplos de cómo la comedia televisiva muchas veces sirvió para "popularizar" (y muchas veces originar) una compleja mixtura de formas de representar ficionales y no ficcionales y a su vez representan claros ejemplos de cuestionamientos a los códigos convencionales de la televisión.

Si nos adentramos en el terreno cinematográfico, se puede mencionar como uno de los más claros y resonantes de *"mock-documentary"* a *Zelig* (1983), conocida como una de las pioneras de este tipo de producciones. La forma del film tiene su antecedente en un film anterior del mismo director titulado *Take the money and Run* (1969). La

original obra del director norteamericano Woody Allen cuenta la historia de Leonard Zelig, un particular personaje cuya capacidad camaleónica de mimetizarse y convertirse en toda aquella persona que le rodea, lo lleva a la fama durante los años 30. Llega a aparecer en la prensa junto con personajes de diferente índole como los presidentes Hoover y Coolige, toca jazz junto a Duke Elligton y hasta llega a formar parte del escuadrón de Hitler en Nuremberg. Parodiando los típicos recursos de un documental de tipo expositivo de compilación, para "reconstruir" este peculiar caso, se vale de una voz en *off* que compagina las imágenes, fotografías, fragmentos de periódicos, material de archivo (trucado en muchas ocasiones), material fonográfico y hasta entrevistas con falsos testimonios de reconocidos intelectuales de la actualidad como Susan Sontag, y supuestos testigos de la historia ya ancianos. Pese al excelente mosaico de recursos que despliega, al que también se suman placas que indican por ejemplo cosas como: *"El siguiente* ***documental*** *quiere dar un especial agradecimiento a la Doctora Eudora Fletcher, Paul Deghuee ya la señorita Fletcher Varnery",* se deja entrever en todo momento su naturaleza ficcional, lo que la convierte en una verdadera comedia. Las marcas de ficción de este *"mock-documentary"* residen no sólo en lo insólito del personaje, sino también en la aparición de actores consagrados como el propio Woody Allen y Mía Farrow.

Un ejemplo resonante que marca un hito en la historia del género es *F for Fake* (1974) del mencionado precursor del género a través de la radiofonía que luego se convertiría en uno de más importantes directores de cine de la historia, Orson Welles. La obra combina fragmentos documentales fragmentos de ficción, en un relato que contiene una muy interesante exploración de la combinación de verdad y mentira, certezas e incertidumbres. El mismo se narra con un estilo de fotoperiodismo,

combinando material de archivo y montaje observacional. Para completar esta paleta de recursos experimentales, el propio Wells en escena revela que la última media hora de película no fue más que un ejercicio de fantasía, desafiando a la audiencia a detectar los trazos ficcionales que contiene el film. Por estas razones resulta difícil ubicar al film dentro de las categorías tradicionales de documental o ficción.

Mediante los recursos anteriormente descriptos, el film relata la falsa historia "real" de la vida de un falsificador de arte, Elmyr de Hory, y de su biógrafo Clifford Irving autor de la falsa biografía de Howard Hughes. Se trata de un texto centralmente reflexivo. Utilizando su propia figura en escena, realiza un elogio a la magia. Tras este elogio, se explican fraudes célebres por su trascendencia, autoría o ambigüedad. La figura del falsificador de arte brinda una crítica al avance del capitalismo sobre el mercado artístico y la comoditización del arte y sobre la infalibilidad de los expertos en arte. Se trata de un film metacrítico que investiga las posibilidades de representar "verdades" en el documental (el mosaico de recursos y su estructura laberíntica ya marcan la pauta de que no existe aquí ninguna fórmula simple) (Benamou, 2006). En este sentido reflexivo sobre el género, vale la pena citar una de las frases que expresa el mencionado controvertido falsificador Elmyr de Hory en relación al mercado de piezas artísticas: *"no hace falta intentar descubrir si un cuadro es verdadero o falso, sino únicamente ver si se trata de una buena o una mala falsificación"*.

Otro ejemplo resonante en la historia de los *"mockumentaries"* fue el film norteamericano *This is spinal Tap* (1984) dirigida por Rob Reiner. Un *"mockumentary"* con alto nivel de comicidad sobre las desventuras de un falso conjunto de rock británico en caída en los años ochenta. Se trata de una brillante parodia a los denominados

"rockumentales" (aquellos films que se abocan a retratar las biografías de famosas bandas de rock en formato documental resultando de esta manera funcionales a la industria discográfica). Este clásico *"mockumentary"* parodia cada uno de los típicos clichés del género del *heavy metal* y su vez logra crear un extraño movimiento generando un atractivo del público real hacia esta banda "ficcional". Así se torna confuso el carácter ontológico de la misma en el momento que lanzan un disco real y realizan una gira (también real) retratada en el film *The return of Spinal Tap* (1993) una década más tarde.

En el film *The Falls* (1980) de Peter Greenaway, se trabajan noventa y dos cápsulas biográficas de noventa y dos de los dieciocho millones de supervivientes del "Violent Unknown Event", los apellidos de los noventa y dos personajes empiezan todos con las letras FALL. El absurdo compone una llamada de atención sobre el documental reflexivo mediante la modalidad expositiva. Los investigadores Roscoe y Hight remarcan que el film fue diseñado como una deliberada subversión de los códigos y convenciones del tradicional documental británico. En este sentido, adopta la forma específica del formato de producción de documentales del gobierno y logra efectivamente derribar dicha forma apelando exhaustivamente a un objeto ficcional. Lo particular del film es que no trabaja para demostrar el uso de la forma ficcional, por el contrario se respalda en la habilidad de la audiencia para discernir lo absurdo del contenido de lo narrado. Finalmente logra poner en evidencia la fragilidad de la forma de representación documental (Roscoe y Hight, 2001).

Otro ejemplo más que vale la pena destacar sobre todo por su posterior particular recepción es el ya mencionado film del cineasta neozelandés Peter Jackson: *Fogotten*

Silver (1995). El director se presenta a sí mismo como el descubridor de un genio del cine supuestamente olvidado, o jamás reconocido. Así, se desarrolla toda una narrativa biográfica (apócrifa) en torno al personaje Colin Mckenzie, un heroe cinematográfico que permaneció en la sombra hasta el presente. Jackson, que casualmente es vecino de su viuda, en búsqueda de material para un film a realizarse por el aniversario del cine neozelandés, descubre en una vieja cabaña un montón de películas que iniciarán su investigación y que trataran de alzaran al olvidado personaje como lo que se merece. Para ellos el cineasta entrevista a familiares, y distintos personajes que hablan sobre las hazañas de Mckensie, a la vez que se argumenta con fotografías y fragmentos de sus films, estropeados por el paso del tiempo. Jackson cuida cada uno de los detalles, históricos y argumentativos, cada uno de los testimonios se encuentra perfectamente justificado. Estos elementos sostienen fuertemente la veracidad de los hechos narrados. A su vez, el film presenta algunos hechos curiosos que pueden poner en duda la veracidad de los hechos, como por ejemplo que este director sería un pionero innovador en materia de tecnología cinematográfica y se hubiera adelantado varias décadas a la invención del cine a color o que el primer vuelo en aeroplano se habría realizado en Nueva Zelanda antes que realizado por los hermanos Wright, y fuere filmado por este particular personaje. Pero estos hechos no logran contrarrestar la fuerte veracidad que otorga el "excesivo" cuidado de los detalles por parte de Jackson. Esta cuidadosa e ingeniosa falsificación fue exhibida al público en televisión en conmemoración del mencionado aniversario con el detalle de jamás explicar que se trataba de una farsa (en ningún momento del film tampoco se revela).

Los investigadores Hight y Roscoe analizan el fenómeno generado por este film. En este sentido, resulta interesante, según lo relatado por los investigadores, el hecho de

que días más tarde, al revelarse en los diarios que se trataba de una farsa, el director se sorprendió con el hecho de que mucha gente la había creído cierta, muchos de los cuales le escribieron con fuertes quejas que también involucraban el hecho de haber involucrado en esta farsa algunos mitos de la historia que conforma identidad nacional neozelandesa. Otros espectadores, con una mayor "sofisticación televisiva" descubrieron la farsa, lo tomaron a la gracia y hasta felicitaron al realizador. Lo más cómico y destacable es el hecho de que varios más que escribieron al autor luego de la revelación de la broma, todavía creían que lo narrado era real. Así, el film resultó un excelente ejercicio para demostrar el destacable estatus social que poseen los textos audiovisuales de tipo documental (Hight y Roscoe, 2006).

En este sentido, Roscoe y Hight indican como el desafío a este estatus del texto documental, presenta a los espectadores una nueva era de representaciones. Era en la cual, el rol de la audiencia se torna crucial para continuar con el desarrollo de los textos no ficcionales y de toda una gama de híbridos (Hight y Roscoe, 2001).

La técnica de emprender una ardua investigación con la intención de relatar y reconstruir un hecho histórico se puede ver en el film *Opération Lune* (2002) del director francés William Karrel. En el mismo se intenta contar la verdadera historia de la colonización de la Luna. Se pretende destapar la compleja trama emprendida por Richard Nixon, con el supuesto apoyo del director Stanley Kubrik, para hacer creer a todo el mundo que el hombre llegó a la Luna. Para ello este "*mockumentary*" cuenta con la presencia de personajes de la talla de Christiane Kubrik, la viuda del famoso cineasta. Donald Rumsfield, secretario de defensa de los presidentes Ford y Bush, y Hery Kissinger, secretario de estado de EEUU durante ese período. Los personajes

reales se convierten en el testimonio de un relato casi policial sumamente entretenido. La historia, perfectamente argumentada con material de archivo, convence absolutamente al espectador aunque determinados hechos, como la desaparición en extrañas circunstancias de todos los que intervinieron en el rodaje, o el testimonio no menos chocante de lo indígenas van dando pistas sobre la veracidad del documento. Al final, la falsificación se descubre a si misma con unas tomas falsas que aportan diversión, aunque la propia ironía y la perfecta documentación histórica de la obra dejan abierta la sospecha sobre los acontecimientos históricos. El film se fundamenta en el testimonio de personajes reales, políticos en los que el espectador deposita su confianza, sin embargo, la pretensión del autor del mockumentary es implantar la ambigüedad, por un lado se habla de hechos históricos perfectamente documentados, por otra la ironía y la parodia enrarecen la información. La excesiva cantidad de datos desconocidos por el espectador le hace imposible distinguir la veracidad, sin embargo los constantes excesos llevan a espectador a descubrir el juego (Zemos, 2004).

Alien Abduction: Incident in Lake Country (1998), dirigida por el norteamericano Dean Alioto es un "*mockumentary*" televisivo que presenta exacerbaciones y análisis de lo que se proclama ser una evidencia documental que prueba la existencia de vida extraterrestre que visita la tierra. Se presenta un videotape que de una abducción extraterrestre de una familia en Lake Country, Minnesota. El texto resulta interesante no solo por tratarse de una exitosa farsa, sino también por la inclusión de material de entrevistas a expertos en el fenómeno OVNI. El film tuvo fuertes críticas por parte de quienes creen en dichos fenómenos, acusándola de no ser más que una forma de propaganda que busca desacreditar dichas creencias populares (Roscoe y Hight, 2004).

Very important perros (1999) es un film en el cual la crítica y ridiculización de la clase media americana se convierte en una absoluta parodia, no sólo de la sociedad sino también de las posibilidades del *"mockumentary"*. Un concurso canino será el pretexto para iniciar la radiografía social de un grupo de norteamericanos cuyo nexo en común es la obsesión por los perros y el intento de que sus mascotas resulten las ganadoras del concurso Mayflower. Su director Christopher Guest enmascara la obra bajo la apariencia de un *"mockumentary"*, aunque no siempre las técnicas propias de este género se hacen presentes. Un supuesto entrevistador será el guía que seguirá a los participantes y los interrogará con la intención de conocer a sus mascotas. La parodia que acaba convirtiéndose en una magnifica comedia combinará distintas modalidades documentales, desde el expositivo con entrevistas con encuadre frontal, símbolo ineludible de objetividad, pasando por el observacional, en el que los personajes, se muestran naturalmente como si no estuviera presente la cámara. *Very important perros* hereda también las técnicas de realización del cine y la televisión, el plano-contraplano en el concurso ilustra las emociones de los participantes. La ironía y el sarcasmo se evidencian en la constante ridiculización de los personajes (el matrimonio que acude al psicólogo, el marido cuya esposa tuvo una promiscua juventud...) y sobre todo cuando el perro menos preparado y el dueño menos agraciado se consagran con la estatuilla (Zemos, 2004).

El film *Bob Robets* (1992) dirigida por el famoso director y actor Tim Robbins es un *"mockumentary"* político que sigue las últimas etapas de la campaña sensasionalista para senador de Bob Roberts (el propio Tim Robbins) teniendo como contexto el desarrollo de la Guerra del Golfo. El film es presentado por Ferry

Manchester, un periodista británico que nos conduce a través de la campaña del arquetípico conservador, aspirante a senador, y su equipo de jóvenes profesionales. La película trabaja con eficacia la crítica al conservadurismo moderno norteamericano durante el período de las gestiones de Reagan y Bush, y realiza un fuerte ataque al sistema político electoral norteamericano, que permite que candidatos como Roberts puedan llegar a triunfar (Roscoe y Hight, 2004).

La retórica de los medios de comunicación y la voracidad icónica de la televisión son los blancos de la crítica del reconocido director español Basilio Martín Patino en su *"mockumentary" La Seducción del Caos* (1992). El film narra la presunta biografía de un intelectual llamado Hugo Escribano, cuya figura se narra a través de cuidadas recreaciones de formatos televisivos – programas en estudio, imágenes de archivo, noticiarios o entrevistas. Se trataría de un *"mockumentary"* en tanto recrea materiales informativos aparentemente verídicos; su fuerza, no obstante, nace del hecho incontrovertible de que su manipulación – de su mentira- , se extrae de una verdad (Sánchez- Navarro, 2001).

A esta lista de ejemplos interesantes pueden incluirse algunos casos de mayor repercusión comercial como *Blair Witch Project* (1999), dirigida por Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, un altamente exitoso *"mockumentary"* he se propone presentar el descubrimiento de un filmación de tres estudiantes que desaparecieron mientras realizaban una investigación sobre la leyenda de la Bruja de Blair en Maryland. El film se presenta enteramente en un montaje de tipo observacional a través de una handicam amateur, haciendo foco en el gradual descenso de los protagonistas en el miedo y la confusión, aparentemente en manos de fuerza sobrenaturales. El texto se destaca por su

carácter ejemplar de "*mockumentary*" de terror, así como por la variedad de metadiscursos promocionales diseñados para su lanzamiento, incluyendo una "falsa" página de Internet que busca dar crédito a los hechos mostrados en el film, llegando a tornar confuso el status ficcional del film (Roscoe y Hight, 2001).

Existe un antecedente de este film que puede leerse como discurso de producción evidente. Se trata del film realizado por Ruggero Deodato titulado *Holocausto Caníbal* (1979). El investigador español Ángel Sala define al film como una falsa representación metalingüística en la que se puede presenciar las presuntas imágenes rodadas por unos periodistas en vivo y directo, junto a un supuesto Dr. Monroe, cuyas grabaciones se encontraron en un poblado de tendencias caníbales donde desaparición el equipo del filme. Deodato pretendía hacer creer que el material era una ficción real creada por este grupo de reporteros, quienes en busca de los infiernos escondidos de la tierra reciben en su carne la venganza del poblado caníbal, que era registrada hasta la muerte del último miembro de la expedición. El punto interesante se centra en los paratextos del film. El realizador consiguió que mucha gente creyera que las imágenes recogidas en las bobinas encontradas eran reales. Gracias a una hábil campaña a través de publicaciones sensasionalistas como la española *Interviú* justo antes del estreno del film, lo que causó una reacción en cadena de censuras y secuestro judiciales que llevaron al film a la cima de la provocación, logrando así generar un inconsciente colectivo entregado a la "veracidad" de ciertos pasajes del film, que incluso hasta hoy sigue debatido (Sala, 2001).

Muchos autores adscriben a este film dentro de los denominados "shock-documentos" o "*Shockumentaries*" en inglés. Sala considera a este tipo de textos como

hijos bastardos de la no-ficción. Son textos que utilizando recursos de manipulación de imágenes, introducción de procedimientos narrativos, y la utilización de un discurso enfático a través del uso de la música, aparecen en el panorama audiovisual como productos que juegan con el sensacionalismo y la falsificación. Se centran en la explotación de la muerte como hecho violento. Sería un intento de documentación en torno a las distintas formas de morir y al horror propio de la agonía. Estaríamos ante el llamado necrorrealismo, una tendencia artística que procede de la Europa Oriental y que se refleja de forma diluida en el imaginario audiovisual de occidente, siendo el principal ejemplo de esta tendencia la serie *Faces of Death*, iniciada en 1979 por Conan Le Cilaire, en la que se utilizan imágenes reales de autopsias, rituales fúnebres y victimas de accidentes junto a representaciones falsas de ejecuciones, rituales caníbales, entre otras imágenes impactantes. Otro caso interesante de este tipo de textos, son los "deathcumentary" o "documentales de muerte", se basan en la muerte como hecho natural. Estos suelen encumbrarse entre los más clandestinos *hijos bastardos de la no-ficción* (Sala, 2001).

Para cerrar la lista vale la pena destacar uno de los ejemplos más recientes, el film *Incident at Loch Ness* (2004), dirigida por Zak Penn y guionada e interpretada por su director y el alemán Werner Herzog. Se trata de un *"mockumentary"* sobre el fallido de otro *"mockumentary"* llamado *Herzog in Wonderland*, el cual se encontraba rodando pero nunca llegó a editarse. El mismo reflejaría la vida y obra del director cuando éste accede a rodar un supuesto documental, también falso sobre el místico monstruo del Lago Ness. Herzog viajó a Escocia para rodar un documental titulado *El enigma de Loch Ness*, el mismo buscaría investigar el origen y la necesidad de los relatos en torno del famoso y misterioso monstruo que supuestamente habita en las aguas del Lago

Ness. Al mismo tiempo durante el rodaje, el director y productor John Bailey comenzaría a rodar el ya mencionado documental: *Herzog in Wonderland.* Ninguno de los dos documentales llegó a terminarse. Una serie de negligencias e incidentes (incluyendo fuertes peleas entre Herzog y el productor Zak Penn) hacen que Herzog suspenda el rodaje de un film por primera vez en su carrera. Meses más tarde se combinó el material sin terminar de *El enigma de Loch Ness* con el de *Herzog in Wonderland* dando como resultado *Incident at Loch nes,* una especie de falso "*behind the scene*" (detrás de la escena) del rodaje del documental inconcluso de Herzog. Si bien la película no es estrictamente de Werner Herzog, su presencia (y guión) hace que se mantenga en un inestable estado entre verdad y ficción. Se busca desde el comienzo a través de diferentes recursos otorgarle al final un efecto de veracidad (aparición de personajes reconocidos haciendo de sí mismos, falsas entrevistas, etc…), pero luego una serie de elementos marcan la pauta de su carácter ficcional. Entre estos elementos se destacan: escenas sobreactuadas, acceso injustificado del espectador a escenas como supuestas conversaciones privadas, y excesos como la propia aparición del monstruo en escena (con muy malos efectos visuales). Se trata centralmente de una interesante reflexión sobre los límites de la realidad y la ficción.

Algunos rasgos y préstamos en el terreno de los textos reconocidos dentro de la ficción.

Los investigadores Roscoe y Hight encuentran algunos antecedentes y utilización de este tipo de prácticas dispersos en los films incluidos bajo la rúbrica ficcional de reconocidos cineastas. Se destacan entre éstos: la labor cinematográfica de Robert Altman. Su trabajo explora, desafía y extiende el rango de las técnicas de

representación del cine norteamericano. Sus innovaciones incluyen experimentaciones con estructuras narrativas no lineales, improvisación de personajes y superposición de sonidos (especialmente diálogos) con el fin de lograr crear una impresión de espontaneidad y observación arbitraria. El film *Dr. Strangelove (Or How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb)* (1963) del reconocido director Stanley Kubrik posee elementos típicos de la forma "*mockumentary*". Ente éstos se destacan: la combinación del uso esporádico de los códigos y convenciones documentales con un tratamiento satírico distintivo del objeto. Escenas como las del interior de aquel famoso B-52 que arroja la bomba están filmadas en un estilo "*mock-obervacional*", con luz natural y cámara en mano. Su uso de la estética documental es también una sugerencia de la tendencia social crítica, lo cual constituye un elemento importante en la agenda de objetivos del "*mockumentary*". El director Martín Scorcese también puede incluirse en esta lista, ya que muchos textos de su producción crean una tensión entre las dos convenciones cinematográficas opuestas: ficción y documental. Especialistas argumentan que el director no recrea la estética documental, sino que deliberadamente establece una tensión entre ésta y otros elementos expresionistas que se torna un clave en la estructura narrativa del film. Así puede verse por ejemplo en reconocidos films como *Raging Bull* (Toro Salvaje, 1980) y *Goodfellas* (Buenos Muchachos, 1990). También se puede mencionar en esta lista a otros famosos directores hollywoodenses como Oliver Stone. Así, podemos ver como el trabajo de cámaras en films como *Salvador* (1986), *Platoon* (1986), *Wall Street* (1987), *Born on the Fourth of July* (1989), *JKF* (1991), y *Nixon* (1995) sugieren un reconocimiento del potencial del estilo vérité (Roscoe y Hight, 2001).

También pueden encontrarse antecedentes e influencias de este tipo de formas en las tradiciones cinematográficas alternativas. No deben dejarse de aquí considerar algunos movimientos que pusieron en juego recursos experimentales como el Neorrealismo Italiano, la Nueva Ola de cine francés y muchos de lo films del Cine Latinoamericano de Liberación. Todos estos movimientos representaron cambios "externos" al modelo de narrativa "realista" que promovía el cine hegemónico. Analizarlos en profundidad podrías ser objeto de un posterior trabajo de investigación y elaboración específico. También se pueden mencionar ejemplos más recientes de tratamiento de estas estéticas en cineastas europeos más recientes. Tal es el caso del directos danés Lars von Traer, quien junto con los directores Christian Levring, Thomas Vintenberg y Soren Kraigh-Jacobsen formaron el denominado "Dogma 95"[35]. Se trata de una convención cinematográfica que incluye ciertas premisas para la producción de films buscando revigorizar el nuevo movimiento estético y subvertir las ilusiones del cine hegemónico. Así se pueden encontrar varios films que poseen la certificación del "Dogma 95", entre éstos se destacan los films de Von Trier: *The King* (1994), *Breaking the waves* (1996) y *Los Idiotas* (1998). Este tipo de films, leales a la convención, fueron realizados sin la utilización de tecnología especial, filmados con cámara en mano y luz

[35] DOGMA 95 es un movimiento impulsado por los daneses Lars Von Trier y Thomas Vinterberg que pretendió (y pretende) "depurar la estética de las películas evitando todos los trucos y artificios que se han ido incorporando a lo largo de la historia del cine" (*Fran López*).
Dogma 95 se maneja un decálogo, un voto de castidad:
1. El rodaje debe realizarse en exteriores. Accesorios y decorados no deben ser introducidos (si un accesorio en concreto es necesario para la historia, será preciso elegir un exterior en el que se encuentre este accesorio). . El sonido no debe ser producido separado de las imágenes y viceversa. (No se debe utilizar música, salvo si está presente en la escena que se rueda).
3. La cámara debe sostenerse en la mano. Cualquier movimiento -o inmovilidad- conseguido con la mano están autorizados. (La película no debe suceder donde la cámara permanece; la grabación debe realizarse donde la película ocurre).
4. La película debe ser en color. La iluminación especial no es aceptada. (Si hay demasiada poca luz para grabar, la escena deber ser cortada, o bien, se puede poner una sola luz sobre la cámara).
5. Los trucajes y los filtros están prohibidos.
6. La película no debe contener acción superficial. (Asesinatos, armas, etc. no deben suceder).
7. Los cambios temporales y geográficos están prohibidos. (Es decir, que la película sucede aquí y ahora).
8. Las películas de género no son aceptables.
9. El formato de la película debe ser 35 mm.
10. El director no debe aparecer en los créditos

natural. Existe también la utilización de escenarios naturales, la improvisación actoral y la ausencia de la posproducción dando como resultado un estilo cinema vérité. En un tono crítico sobre este movimiento, el catalán Fecé indica que no sería necesario ser un especialista para notar que las escenas de un film como por ejemplo *Los Idiotas* (1998), no tienen nada de espontáneas, sino que por el contrario revelarían una *calculada imperfección*, que ni el peor estudiante de cine podría llegar a construir naturalmente. Sería únicamente una forma de dar esperanzas a los estudiantes de cine de transformar su inexperiencia en categoría estética, mientras que este grupo de cineastas daneses obtendrían ingresos extra gracias a la expedición de certificados *Dogma*, una excelente publicidad que directores de todo el mundo buscan para sus económicas producciones (Fecé, 2001). Existe un caso en el cine argentino que se adscribe a esta convención. Se trata del film *Fuckland* (2000) del director José Luis Marques. Dicho texto forma parte del corpus del presente trabajo y será analizado con mayor profundidad más adelante.

Existe una lista muy extensa de producciones y experiencias que podrían incluirse en esta descripción, pero se opta por únicamente nombrar y describir algunos de textos más descriptivos y de mayor repercusión dentro del género en cuestión. Muchos de los textos descriptos, por otra parte, enriquecerán el posterior análisis profundo del desarrollo de este tipo de experiencias en la Argentina que se presentará en los siguientes capítulos.

Casos y antecedentes en la televisión argentina.

En la televisión argentina existieron algunos ejemplos claros de textos que pueden adscribirse al orden del *"mockumentary"*, el caso más resonante, es el de la

película, dirigida por el cineasta Carlos Sorín y guionada por Alan Pauls, *La Era del Ñandú,* incluida en el marco de un programa de un ciclo televisivo periodístico de interés general y divulgación científica titulado "Ciencia y conciencia" en octubre de 1987. Este será desarrollado en profundidad más adelante en el presente trabajo.

Otro caso que puede adscribirse en este listado de ejemplos es el experimento realizado por Boy Olmi y Luis María Hermida titulado "El Círculo Xenético" en 1989. A través de un guió muy elaborado, se cuestiona, parodiándolas, todas las categorías del documental, del policial y del verosímil; en una propuesta en la manipulación de archivos rompe con su tradición y efecto de testimonio verdadero. Se reconstruye y propone una nueva categoría de apócrifo para la televisión, pero lejos de los valores de verdad o mentira y los verosímiles posibles. El investigador argentino de cine y televisión Jorge La Ferla, indica en referencia a "El Círculo Xenético", "*el relato del texto se convierte en un disparador meta referencial sobre las posibilidades de contar historias que combinan la ficción y lo documental en una trama original y fragmentada, como parte de un relato que hace añicos cualquier referente televisivo oficial. [...]se presenta también como ese espacio simbólico en que los espectadores deben sostener su relación con la TV*"[36].

Existen otros ejemplos interesantes en la historia de la televisión argentina a destacar como ejercicios que adscribe a la forma en cuestión. Un excelente ejemplo es el programa dedicado a relatar la biografía de un personaje apócrifo llama José Máximo Balbastro en el ciclo "El monitor argentino" conducido por Martín Caparrós y Jorge Dorio. Un programa de la Fundación Plural para la participación democrática. El ciclo

[36] La Ferla, Jorge. "Sobre la Televisión. Aparato y Formas Culturales" CICCOM- Centro de Investigação em Ciências da Comunicação Universidade do Algarve y Arlindo Machado, Universidad de San Pablo, 1999.

se emitía en 1988 por Canal 13, por esos años, cómo ya se mencionó en algunos ejemplos, el tema del apócrifo se vuelve recurrente en varias de las propuestas que tratan sobre el discurso televisivo. Quizás se deba a que resonaban todavía algunos textos de referencia de la época como la mencionada *Zelig.* En este programa mencionado el subgénero documental adaptado para la TV, sirve para elaborar en noviembre de dicho año dos programas sobre un personaje, José Máximo Balbastro, que es un hipertexto de la cultura, la historia y la política argentina del siglo XX en un original metadiscurso televisivo (La Ferla, 1999). Una noche de domingo dedica su emisión a homenajear a un autor injustamente olvidado: José Máximo Balbástro (1896-1974). Balbástro es un caso único de escritura mediática, al estar conformado por una serie de detalles que hacen a la sumatoria de toda una memoria sobre las artes, los medios, y la política en Argentina. Una foto de Balbástro enseña su perfil, que a muchos espectadores les resulta familiar. Federico Storani y Luis Alberto Spinetta aportan testimonios acerca de la importancia de la obra de Balbástro para sus respectivas formaciones. Aunque, efectivamente, Balbástro nunca existió. El perfil era el de Luis Buñuel; a Storani, en realidad, le preguntaron por Marcuse y a Spinetta, por Artaud. Se trató de una experimentación programada, un recurso que puso a prueba la disponibilidad del público para la manipulación informativa[37] (Pomeraniec, 1998).

Un *"mockumentary"* sin marcas y no reconocido pasa a ser un documental. Muchas veces el reconocimiento requiere de una ayuda extratextual. Nuestro goce como espectadores depende en buena parte del lugar (mental) desde el que observamos el film, y ese lugar se encuentra condicionado por la información que nos proporciona la propia película, incluida – o especialmente- la información extrafílmica o los paratextos.

[37] Pomeraniec, Hinde "El club de los impostores" Revista Ñ (12.07.1998)

En estos casos, dicha información pasa a jugar un papel crucial, ya que por un lado determinará el horizonte de expectativas que tendrá el espectador al contemplar el texto, siendo el primer paso para este juego reflexivo que plantean estas formas textuales. Además por otro lado pueden cambiar la idea y el sentido generar de un texto ya consumido denunciando o reconociendo por ejemplo la falsedad o veracidad de la información brindada por el mismo, tal y como fue el caso del film *Fogotten Silver* (1995) generando un efecto reflexivo diferido en el tiempo para quien no había leído el texto de esa manera en su momento. Como se pudo observar, varios de los films descriptos en los ejemplo se valieron de estos recursos extratextuales para jugar con el horizonte de expectativas de los espectadores, algunos de los cuales supieron leer este juego de géneros entraron en complicidad con el juego planteado por el realizador, pero otros se vieron simplemente engañados.

Algunas posturas respecto del "falso documental"

"No hay razón alguna por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes los realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión. No viene garantizada por nada."

Michael Renov

Respecto de las definiciones y los alcances del *"mockumentary"* en general no se pueden encontrar desarrollos con gran repercusión, sino más bien comentarios y posiciones respecto a sus alcances y sentidos, respaldadas en las diferentes definiciones y elementos que componen lo que hemos de denominar el *documental*. Se pueden

destacar algunas posturas en los metadiscursos que suscitan este tipo de producciones y en algunos textos en los cuales teóricos de diferentes países y corrientes de pensamiento reflexionan sobre el fenómeno. Buena parte de los textos que abordan esta temática terminan convergiendo en un punto central: la relación que establece con el texto documental.

El investigador español Josetxo Cerdán Los Arcos describe dos corrientes principales al acercarse desde el terreno teórico al falso documental (Cerdán de los Arcos, 2005). Por un lado, quienes encaran la cuestión como el investigador catalán Jordi Sanchez Navarro, afirmando que "*las raíces del falso documental se adentran en el origen mismo del documental*"[38], por lo tanto la semilla del "*mockumentary*" estaría ya en la misma concepción del documental, nacería con él y con él se desarrollaría. Por otro lado, los autores que ven en el "*mockumentary*": "***textos de ficción**, que se distinguen del resto porque se han apropiado de los códigos y las convenciones del documental, imitando sus diferentes variaciones modélicas*"[39]. Así, pueden encontrarse algunas voces que realizan una aguda crítica sobre este tipo de textos y cuestionan a quienes llegan a incluirlos bajo la rúbrica "documental".

Una sombra que nace pegada al documental. El *"mockumentary"* como forma no ficcional.

Los investigadores españoles Jordi Sánchez Navarro y Antonio Weinritcher colocarían a los textos audiovisuales llamados "*mockumentaries*" en el fangoso terreno

[38] Sánchez Navarro, J. e Hispano, A., "Introducción: This is (not) a True Story en *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción* (Barcelona, Glénat, 2001) pág.7.
[39] Jane Roscoe & Craig Hight, *Facking it. Mock-documentary and the Subversion of Factuality*, (Manchester, Manchester University Press, 2001), pág.1.

de la no ficción aún siendo concientes de que se trataría de una paradoja, ya que un texto falso indicaría a toda luz que sería de puro cine de ficción. Sánchez- Navarro indica que el "mockumenary" ayudaría a interrogarnos sobre la institución y la semiosis lógica de *lo documental*, alertaría a los públicos y sobre los públicos, pondría de manifiesto el código de lo verosímil y explicitaría que la historia, y la Historia se vestirían con el manto del discurso. Sobre todo pondrían al espectador frente a frente ante la crisis de los géneros de verdad (Sánchez-Navarro, 2005).

El investigador catalán Jordi Sánchez Navarro en su libro *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*, parte de la idea respecto de la construcción y representación de "verdades" en el cine y la televisión de que colocar la cámara para registrar un acontecimiento siempre equivalió a ficcionalizarlo. En este sentido los documentales que se pretenden simples registros objetivos, no serían más que "ensayos firmados". La "verdad" no sería en estos casos más que una simple construcción retórica. En este mismo sentido, se puede citar al investigador inglés Buchloh Benjamín, quien en referencia al montaje como procedimiento alegórico, elemento fundamental en toda construcción de un texto audiovisual, incluiría necesariamente tácticas como "*la apropiación y el borrado de sentido, la fragmentación y la yuxtaposición dialéctica de los fragmentos y la separación del significante del significado"*[40]

Sanchez-Navarro concibe a los *"mockumentaries"* como un ejercicio lúdico, remarcando que se trata de un texto que no pretende pasar por verdadero. Por el contrario, pueden encontrarse textos como *Zelig* (1983) o *The Falls* (1980) que

[40] Benjamín, H.D. Buchloh, "Allegorical Procedures: Appropiation and Montage in Contemporary Art", *Artform*, vol. XXI/1, 1982, pág. 44.

ensayarían ejercicio de falsedad hiperconciente. Tampoco se trataría de textos fraudulentos, sino que por el contrario, serían textos cuyo formato poseería la extraordinaria capacidad de permitir al espectador la reflexión sobre los criterios en los cuales se basa para construir su representación de la realidad. Sería como toda parodia, un ejercicio crítico, "descodificante". "*La parodia del documental permite al espectador cuestionarse por qué cree en el documental…y permite al mismo poner en cuarentena las certezas de todo documental"*[41]. Sería un eficaz instrumento para demostrar que el imaginario social en el presente prefiere las representaciones a los hechos reales (Sánchez-Navarro, 2001).

En esta misma postura, que reivindica el ejercicio reflexivo de tipo paródico que propone el falso documental, el periodista español Juan Pablo Porras opina: "*El ironista no pretende timar a su público, sino ser descifrado por él. De la misma manera, el (falso) documentalista no aspira sino a ser reconocido en su esfuerzo por apartarse de la corrección política (y epistemológica) y hacernos reaccionar a través de la trasgresión."*[42] En esta línea, el director español Diego Mestrelles opina: "*yo reivindico que podría ser un ejercicio lúdico el pervertir los códigos."*[43]

Una fuerte "militante" de esta corriente, que entiende al "*mockumentary*" como una sombra que nace pegada al documental, es la teórica del cine documental, de origen inglés, Alisa Lebow. Comienza explicando que la burla sería tan sólo uno de los recursos que el "falso documental" puede tomar, también puede copiar, imitar, jugar, ridiculizar, revertir, ironizar, satirizar, repetir, afirmar, subvertir, pervertir, convertir,

[41] Sánchez Navarro, J. e Hispano, A., "Introducción: This is (not) a True Story en *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción* (Barcelona, Glénat, 2001) pág. 25-26.
[42] Porras, J.P. "El encanto de sabotear la realidad" (13/9/2004) Revista Art Studio Magazine.
[43] Arroyo, J. Martín "Rodar fábulas como verdades históricas" en Diario El País, España (19/03/2006).

traducir y exceder el estilo documental. Lo que no debe dejarse de tener en cuenta, explica la autora, es que la propia forma documental es en si misma una farsa de diferentes tipos. Proclama capturar algo que todavía no resulta del todo auténtico, definible o contrastable: la "realidad". Mantener hoy la categoría conceptual "documental" se encuentra más relacionado con su capital cultural que con una necesaria relación de "indicialidad" con la realidad. Su poder de autoridad tendría más que ver con una construcción realizada por fuera del mismo a través de diferentes metadiscursos (ej. Discurso de sobriedad, relación con el proyecto científico) que crean ciertos "horizontes de expectativas" en los espectadores (Lebow, 2006).

Levow enfoca gran parte de su argumentación en las palabras que se utilizan para nombrar a este tipo de films. Elogia el uso del término *"mockumentary"*, ya que funcionaría como una señal de escepticismo frente al "realismo" que plantean los documentales. Por el contrario, se distancia y critica el término "falso documental", ya que la utilización del mismo conformaría una dicotomía "Documental/Falso documental" que implicaría autorizar al "verdadero" documental como el "real" que se diferenciaría de un falso, cuando su categorización de "real" es una simple pretensión retórica de un texto que no deja de ser un "constructo". La muy disputada distinción entre el documental y el *"mockumentary"* descansaría sobre un frágil péndulo de expectativas y deseos de conocimiento. Ya es ampliamente sabido, que en el caso de los documentales la epistefilia crece y se satisface, pero también debemos considerar, que en el caso de los *"mockumentaries"* un "espectador educado" (para comprender la clave de lectura del mismo) también accedería a un tipo de conocimiento (Levow, 2006).

Según Levow, el *"mockumentary"* le agregaría un estrato de fantasía "levantando" al documental, separándose de su supuesta relación de oposición directa con el mismo. Profundizando en esta idea, se podría decir que el *"mockumentary"* a través del "revés analítico" le otorgó una inyección de vida, revitalizando y reorientando al campo estudio del cine documental que venía en franca caída. La pregunta termina siendo hoy en día "quién sostendría a quién" en este juego intertextual. Levow condiera que los *"mockumentaries"* hacen mucho más que adoptar las técnicas del documental. Mientras realizan una mímica del documental, implícitamente contaminan su status genérico, revelando la impureza y los límites de la propia categoría. En este sentido cabe citar al investigador Josep María Catalá, en un sus opiniones respecto del carácter de "constructo" de los textos documentales: *"si acaparan la realidad, y la esconden tras formaciones retóricas, habrá que atacarla con la mentira, para que, de una vez por todas, se entienda que esas formaciones retóricas no son más que mediaciones al servicio del mejor postor"*[44].

En otra línea argumentativa, Levow explica que tanto la búsqueda de la realidad del documental, como la compleja y encriptada reproducción del realismo documental que realizan los *"mockumentaries"*, pueden verse como estrategias para aproximarse al siempre elusivo "Real". La autora se basa en el "Real" Lacaniano y lo diferencia de la realidad, presentando este "Real", una radical resistencia a ser representado en su totalidad. Lo "Real" eludiría o se resistiría a la representación directa, no sería una cosa en si misma, sino una proyección a la cual no tendríamos acceso. Cita al psicoanalista esloveno Slavov Zizek, para indicar que únicamente a través de la sustancia de nuestra fantasía podríamos llegar a tener un vistazo de ese "Real". Así, deriva en la conclusión

[44] Catalá, Joseph María, "La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo" en Josep María Catalá, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre le documental en España* (Madrid, Ocho y Medio / Festival de Cine Español de Málaga, 2001.

de que los documentales a través de su búsqueda de "realismo" (construido) fracasan en el acceso a ese "Real", y en cambio, los *"mockumentaries"* en sus diferentes acciones: "burla", ironía, sátira, etc… permitirían un efecto de extrañamiento creando un contexto adecuado para lograr al menos un "vistazo" sobre ese "Real" elusivo Así, finaliza su polémica argumentación indicando que si se coincide en el punto de que ambas formas mienten en relación a (la imposible meta de) representar la realidad, mientras que una de éstas lograría tener un "vistazo" de lo "Real" y el otro fracasaría en su proyecto de representación, el *"mockumentary"* sería en un punto tal vez la forma más real[45]. En este sentido, puede citarse al genial cineasta Robert Flaherty cuando expresó *"A veces es necesario falsear para captar el verdadero sentido de la realidad"*[46].

En esta misma línea, aunque con algunas diferencias podemos también ubicar a la investigadora española Elena Zemos, quién en coincidencia con el profesor Jordi Sanchez Navarro remarca que el *"mockumentary"* o mofumental, sería un género no ficcional, una manifestación de la hibridación experimentada por el cine posmoderno, en el que la realidad se disfrazaría de ficción y viceversa. Se valería de las técnicas de los documentales clásicos para "engañar" al espectador y filtrar determinadas construcciones audiovisuales por un embudo de realidad. Allí el lenguaje cinematográfico ahondaría en sus propias técnicas, parodiando la autenticidad de sus códigos y poniendo en tela de juicio su sistema de representación[47].

[45] Levow, Alisa, "Facking What? Making a Mockery of Documentary" en *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing.* University of Minnesota Press. Londrés, 2006.
[46] Barroso, Jaime. "Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española" en *Nada es lo que Parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España.* Madrid. Ed. Ocho y Medio, 2005. Pág.171.
[47] Zemos, Elena. "Falsas verdades y medias mentiras. Una aproximación al falso documental". Catálogo Festival Audiovisual. (www.zemos98.org)

En este tipo de posturas se podría también ubicar las corrientes ligadas a pensamiento posestructuralista. Coincidiendo con la idea de que no existirían diferencias entre un documental y un *"mockumentary"*, argumentado que todo se encontraría dentro de un mismo *potaje* de re-presentación, en que las diferencias entre un texto y el otro, como mucho, podrían entenderse en términos de género o forma cinematográfica (Cerdán de los Arcos, 2004). En este sentido el teórico Michael Renov en la introducción de su libro *Theorizing Documentary* indica que el documental comparte el status de todas las formas discursivas y emplea muchos de los métodos y recursos de su oponente, el cine de ficción. En palabras del autor *"todas las formas discursivas, el documental incluido, son, sino ficcionales, sí al menos fictivas, en virtud de su carácter trópico (su recurrencia a tropos o figuras retóricas).*(…) *La diferencia* [entre ficción y no ficción] *es hasta qué punto puede considerarse el referente del signo documental como un fragmento del mundo arrancado de su contexto, en vez de cómo algo fabricado para la pantalla. Por supuesto, el mismo hecho de arrancar y recontextualizar elementos es un acto de violencia"*[48].

Por su parte, el mencionado teórico del cine Bill Nichols, de alguna manera también podría ser ubicado dentro de una visión que tal vez no separa tanto al *"mockumentary"* del documental en sí mismo. El autor nos indica que el propio documental trabaja siempre con referencia a una "realidad" que es en sí misma, al igual que el propio documental, una construcción, el producto de sistemas de significantes encadenados (subjetivamente por un realizador). En esta línea enfatiza: *"al igual que*

[48] Renov, Michael. *Theorising Documentary*. Ed. Routledge/AFI, Londres y Nueva York, 1993. Págs. 3 y 7.

las realidades construidas de la ficción, esta realidad que está "ahí", más allá de nosotros, es un efecto ideológico. Cuanto antes nos demos cuenta de eso, mejor"[49].

Así, si nos referimos al destacado teórico del cine documental, Bill Nichols, si se tiene en cuenta la postura recientemente esbozada, valdría la pena reflexionar sobre una posible adscripción *"mockumentary"* a su ya mencionada y profundizada modalidad reflexiva de representación documental. Esto puede pensarse ya que se trataría de un tipo de modalidad que se centraría en los procesos entre el cineasta y el espectador para alterar así la ecuación esencial del género. Y además para lograr este objetivo, haría uso de la parodia, la ironía y la sátira (y hasta en algunos casos innovadores el uso de códigos y convenciones de la ficción) para atacar la pretensión de verdad del documental que el espectador da por garantizada y poner en evidencia el carácter de constructo del mismo. (Nichols, 2001).

La ruptura con el referente. El *"mockumentary"* como forma ficcional.

Ciertos autores que adscriben a una postura, según la cual se señala como lo más especifico del *"mockumentary"* el hecho de que se trataría de una película de ficción, un *género* dentro de la ficción, que tendría sus propias características.

Los investigadores ingleses Jane Roscoe y Craig Hight remarcan en una de sus primeras definiciones acerca de este tipo de textos que, al igual que los "drama-documentary" (Ver "Delimitando una zona de grises") serían textos ficcionales que "lucen" como documentales, pero que poseen la particularidad de posicionarse en una

[49] Nichols, Bill (1996): "La Narración de historias con pruebas y argumentaciones" en *La representación de la realidad.* Barcelona. Paidos Pág. 149.

posición diferenciada en relación a los discursos factuales y ficcionales. A diferencia de los "*drama-documentaries*" que buscarían alinearse con el documental para validar su pretensión de "verdad", los *"mockumentary"* utilizarían dichas estéticas para atacar dichas pretensiones de "verdad". El fin último de los *"mockumentaries"* sería el de parodiar las asunciones y expectativas asociadas al discurso factual, para así "burlar" (inglés "mock") el estatus cultural de los códigos y convenciones del documental. En la deliberada apropiación de dichos códigos y convenciones los realizadores de este tipo de textos, buscarían más específicamente realizar una suerte de comentario sobre diferentes aspectos de la cultura contemporánea. Así, los *"mockumentaries"* podrían parodiar el estatus cultural de íconos populares, incorporar críticas políticas o hacer un comentario sobre la naturaleza misma del proyecto documental. No debe soslayarse que los autores no dejan de remarcar el hecho de que la *apropiación construye inherentemente un grado de reflexibilidad latente hacia el género,* la cual requeriría de un "espectador sofisticado" para realizar una lectura deseada de los textos. Teniendo en cuenta este punto, los autores desarrollan una serie de categorías de "mokumentaries" en relación a su grado de reflexión a partir del análisis de diferentes textos. Así se ubica en un primer nivel a la "Parodia", en un segundo nivel a la "Crítica y la Farsa" y en el nivel de mayor reflexión a la "Deconstrucción". De todas formas, nunca se deja de lado de que a pesar de los diferentes grados de reflexión que pueda presentar cada uno de los elementos de esta clasificación, todos se adscribirían al terreno de la ficción. Se trataría más que nada de un desafío *externo* a la forma documental que se aprovecha de las inseguridades del discurso factual (Roscoe y Hight, 2001).

En reflexiones acerca del fenómeno, los mencionados autores argumentan que sería más productivo pensar al *"mockumentary"* como un *discurso* más que como un

género. Se trataría de un *discurso* formado y delineado a través de las particulares relaciones que construiría con la forma documental, con los discursos factuales, y especialmente con la compleja relación que establece con su audiencia. Concebir al *"mockumentary"* como un *género* oscurecería la diversidad de estrategias textuales que caen bajo este paraguas y disminuiría la naturaleza elevada de la forma (Roscoe y Hight, 2001)

La investigadora inglesa Alexandra Juhasz adhiere a esta postura definiendo a los *"mockumentaries"* como *"**films ficcionales** que hacen uso del (copian, imitan, trucan) estilo documental y así adquieren su contenido asociado (moral y social) y sus sentidos asociados (creencias, confianza, autenticidad) para crear una experiencia documental definida por su antítesis y distancia autoconciente. "*[50]

El director español Isaki Lacuesta remarca que siempre el realizador de documentales incurrió en cierta manipulación al rodar la realidad a la que tuvo que enfrentarse. En lugar de utilizar recursos narrativos de la ficción, el *"mockumentary"* utilizaría los códigos del documental para armar una ficción, pero esto no lo convertiría en documental.[51]

Las investigadoras inglesas Alexandra Juhasz y Jesse Lerner definen a los *"mockumentaries"* como películas ficcionales que hacen uso (copian, burlan, imitan) del estilo documental y así adquieren su estatus (moral y social) y creencias asociadas (confianza, autenticidad) para crear una experiencias documental definida por su antítesis y auto conciente distancia. Estos controlarían algunos aspectos del profílmico

[50] Juhasz, A. y Lerner, J., "Introduction" en *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing.* University of Minnesota Press. Londrés, 2006. P. 7. (La traducción es propia)
[51] Arroyo, J. Martín "Rodar fábulas como verdades históricas" en Diario El País, España (19/03/2006).

con intertítulos, performance y dirección de actores, manipulación de escenas, etc…Profundizando más en la definición indican que se trataría de textos ficionales decepcionados como documentales con un "giro" (por su efecto reflexivo) (Juhasz y Lerner, 2006).

Los investigadores Roscoe y Hight, sosteniendo su postura de considerar al "mockumentay" como un texto de tipo ficcional, indican que la mencionada modalidad reflexiva elaborada por Nichols que busca atacar la relación que el documental proclama tener con la realidad y hasta se valió en muchos casos para cumplir con dicho objetivos del uso de códigos y convenciones de la ficción, se diferenciaría del *"mockumentary"* en un punto central: el grado de referencialidad con el mundo real. A pesar de sus pretensiones los documentales reflexivos son formas que se encontrarían construidas con imágenes que poseen *una relación directa con el mundo real* (y sostiene esa relación con el referente), mientras que el contenido de los *"mockumentaries"* sería puramente ficcional. En otras palabras, los documentales reflexivos deconstruirían el género desde adentro, mientras que los *"mockumentaries"* operarían desde afuera del mismo (Roscoe y Hight, 2001). El mismo argumento es utilizado con respecto a los textos que pueden adscribirse a la modalidad preformativa, mientras que dichos textos rechazan el "realismo", no se rechaza el "real", se subordina la relación indicial, pero no se abandona. En palabras del propio Nichols: *"Los documentales preformativos ciertamente interrumpen la relación entre el referente y su imagen, pero aún retienen remanencias de la referencialidad del mundo histórico que proclaman, elemento central que distingue al documental"*[52].

[52] Nichols, Bill, *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporany Cultura*, Indiana University Press, Bloomington, 1994. Pág. 98. (La traducción es propia)

Desde otros aspectos que exceden lo teórico existen algunas voces críticas respecto de la práctica del *"mockumentary"* desde aspectos éticos que terminarían ligados a cierto tipo de manipulación política. En este sentido, el español teórico del cine, Fernando de Felipe, opina que este tipo de textos juegan con las categorías de lo real, el engaño y el fraude, remarcando que sus implicaciones irían más allá de la simple mofa y el chiste. Así, a modo de protesta, esgrime que el uso del lenguaje "documental" para llevar a cabo la acción contraria, "desautorizar", tiene actualmente un carácter político. "*Existe un tipo determinado de texto que, bajo la apariencia formal de lo que conocemos como "documental", libra una subterránea batalla ideológica contra aquello que se pretende esencia misma del genero: su incuestionable veracidad*" [53].

En este mismo sentido el personaje alemán llamado Hans del texto *Un soplo de libertad* (1996) del genial director español Basilio Martín Patino exclamó:*"Los directores de cine, como los políticos, tienen excesivo poder y el exceso de poder los convierte en manipuladores incontrolados y manipulan la realidad"*

En una clave de lectura tal vez más profunda Marcel Ges destaca a la parodia y a la sátira, elementos que con fuerte presencia en este tipo de textos, como dos herramientas para la reflexividad y la crítica social, siendo así, métodos para proporcionar otra verdad más bien crítica sobre la construcción *verdadera* de los documentales. *"Unas conclusiones que, aún amparadas en lo falso, proporcionarían otras verdades. Lo falso resulta así un salvoconducto. Una etiqueta-coartada que se ampara en la ficción, y que dispone, ahora ya sí, de licencia para relatar con*

[53] Fernando de Felipe, El ojo resabido (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos) En: Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción. Ediciones Glenat, Barcelona, 2001. Pág. 35).

libertad.[54]" De este modo, los *"mockumentaries"* políticos por ejemplo (como en el caso del mencionado film *Bob Roberts* (1992)), practicarían la contraideología del *desenmascaramiento* que reclama para sí expresarse con los mismos códigos que han utilizado las ideologías hegemónicas como dominadoras históricas de los medios de comunicación. Así, un *"mockumentary"* sería antes que un simple engaño, una *enseñanza* de lo falso, nos mostraría e instruiría sobre lo falso. En este sentido, "*serían vehículos de transmisión de un ética consecuencialista que se podría formular en términos de responsabilidad política...sus reflexiones operan, paradójicamente como materiales rituales que nos recuerdan que aquello visto como verdadero por efecto de verosimilitud, puede ser falso, convirtiéndose así en* ***marcadores.*** *"*[55] (Ges, 2001)

Diferentes formas de nombrar un mismo fenómeno.

"Las palabras suelen hacer
estragos cuando encuentran un
nombre para lo innominado."
Jean Paul Sartre

Como se mencionó en los primeros capítulos, el conjunto de textos que puede adscribirse en el fenómeno abarcado por el presente trabajo, fue denominado bajo una diferente variedad de formas por los teóricos y analistas del cine a lo largo de la historia: "falso documental" (Francke, 1996), "documental apócrifo", "fake", "pseudo-documental", "*mockumentary*" (Roscoe y Hightt, 2001), "mofumental" (Sánchez-Navarro, 2001) "cinema verité con un guiño" (Harrington, 1994), "cinema un-verite"

[54] Ges, Marcel. "Imágenes para la confusión" ". En*: Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción.* Ediciones Glenat, Barcelona. Pág. 98.
[55] Idem. Pág.100.

(Ansen,1997), “comedia negra presentada como en un tu cara documental”, “documental paródico” y “cuasidocumental”(Neale y Krutnik, 1990).

De acuerdo con la enciclopedia virtual construida cooperativamente por los usuarios que la consultan, Wikipedia, el término *“mockumentary”* lo utilizó por primera vez Rob Reiner cuando describía su obra *This Is Spinal Tap* (1984), pero vale la pena destacar que el uso de las palabras no puede considerarse inocente ni arbitrario en todos los casos, atrás del uso de cada término hay una concepción teórica asociada. Incluso, en algunos casos, el uso de un mismo término resulta polisémico. En este sentido, se puede destacar las diferentes concepciones del término *“mock-documentary”*, el cual es utilizado tanto por quienes adscriben a la corriente que considera a este tipo de textos no ficcionales, como por quienes los consideran ficcionales. Así, tal y como se menciono en párrafos anteriores, la investigadora Alisa Levow elige el uso del término *“mock-documentary”*, argumentando que éste funcionaría como una señal de escepticismo frente al “realismo” que pretenden los documentales. Por el contrario, se distancia y critica el término “falso documental”, ya que la utilización del mismo conformaría una dicotomía “Documental/Falso documental” que implicaría autorizar al “verdadero” documental como el “real” que se diferenciaría de un falso, cuando su categorización de “real” es una simple pretensión retórica de un texto que no deja de ser un “constructo” (Levow, 2006). Mientras que autores como Hight y Roscoe justifican el uso de dicho término argumentando que, por un lado, éste sugiere su origen en la copia de una forma pre-existente, en un esfuerzo por construir (o más acertadamente, re-construir) una puesta en escena que la audiencia puede asumir como familiar. Por otro lado, argumentan lo autores, el otro significado de la palabra “mock”/”burla” (subvertir o ridiculizar por imitación) sugiere algo de los objetivos de esta forma paródica en

relación al género documental. Se trataría de una forma construida por la crecientemente sofisticada apropiación de los códigos y convenciones documentales por parte de los "mock-documentaries" (Roscoe y Hight, 2001).

El investigador catalán Jordi Sanchez-Navarro también elige utilizar el término *"mockumentary"* al cual traduce como "mofumental" (de documental y mofa), pero a diferencia de las anteriores voces, lo define como la variante más paródica del falso documental, diferenciándolo de esta forma más general que abarcaría textos que engañarían con la intención de intoxicar, o de obras reconocidas de directores como Buñuel o Flaherty, cuyo recurso a la ficción sería parte estratégica de su propuesta. La característica fundamental de los *"mockumentaries"* es que por mucho que participen ellos las estrategias de veridificación del texto documental, en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza. Revelándose en este sentido su impostura en una falsedad hiperconciente (Sanchez- Navarro, 2001).

El periodista de cine norteamericano Jonathan Rosenbaum realiza un aporte a la denominación de este tipo de textos criticando el uso del término *"mockumentary"*. En este sentido, el periodista remarca el uso del mismo no resultaría muy acertado, debido a que llevaría a concluir que la película se estaría mofando también de la forma documental que está siendo imitada. La mayoría de los trabajos que caen bajo el rótulo de *"mockumentary"* estarían más bien honrando la forma documental utilizando sus códigos y técnicas para otorgarle mayor realismo a sus escenas más que *burlándose* del mismo. Rosenbaum remarca que un término más honesto y útil para denominar este tipo de películas sería el de "pseudodocumental". Así, argumenta en defensa del mismo: "*podría pensarse que ocurre algo diferente en This is Spinal Tap* (1984), *pero si se*

analiza detenidamente, se puede concluir que el humor de la película proviene del comportamiento absurdo de los "actores sociales" más que de la burla a las convenciones del documental" [56]

Concluye su argumentación indicando que el término "*mockumentary"* únicamente parece ser útil para ciertas figuras cómicas como forma convencional y así como se suele utilizar erróneamente el término "homofóbia" para referirse a actitudes que en realidad no hablan con claridad de un temor hacia los homosexuales, entonces se podría también llamar "*mockumentaries"* a aquellas películas que no se burlan del documental. En este sentido, pareciera más atinada la utilización del término "pseudodocumental" para definir a este tipo de films (Rosenbaum, 2006).

Las investigadoras inglesas Alexandra Juhasz y jesse Lerner justifican el uso de las palabras "*fake documentary fiction films*" (películas ficcionales de falso documental). Justifican el uso de la palabra "*fake*" para marcar una práctica cuyo desarrollo autoconciente de la forma hecha aparentando en su falsedad, efectivamente, desafía efectivamente tanto a su propia integridad como a su objeto original. La "falsedad" del "falso documental" reflejaría y revelaría las mentiras que sostienen a todos los documentales (falsos y reales), produciendo la posibilidad de enfrentar a historia, identidad y la verdad (Juhasz y Lerner, 2006).

En cambio el investigador español Antonio Weinrichter elige utilizar el término "*fake*" justificando su uso en honor al nombre de la influyente obra de Orson Wells: *F for Fake (*Weinrichter, 2004). Por su parte, autores como Roscoe y Hight, utilizan la

[56] Rosenabaum, E. http://www.chicagoreader.com/features/stories/moviereviews/061027/. 31/11/2006

palabra "*fake*" u "*hoax*" para designar a un subgénero del *"mock-documentary"* que podría considerarse en su traducción al español como "farsa" o sea el hecho narrar un relato falsa aparentando que es real, tal y como ocurre en films como *Zelig* (1984) o *Forgotten Silver* (1995).

Lo más recomendable antes de establecer una terminología sería tal vez descubrir y establecer diferencias en el corpus de los propios "mock-documentaries" indagando sobre las distancias e inestabilidades que éstos presentan. Ya que, adentrándonos en los propios textos, empieza a notarse una gran dificultad a la hora de buscar un rótulo único para todo este conjunto de experiencias suelen adscribirse a este fenómeno bajo una rúbrica única.

En este sentido, los ya mencionados investigadores Jane Roscoe y Craig Hight, elaboraron un esquema a partir del análisis de textos que pueden adscribirse dentro del paraguas del *"mockumentary"*. Dicho esquema se constituye de tres grados de "mockumentaridad", derivando especialmente del tipo de relación que el texto construye con el discurso factual.

Aproximaciones al fenómeno. Un posible esquema clasificatorio.

Partiendo de la premisa de que la experiencia de espectación no sería más que un encuentro discursivo en el cual se dan complejos procesos de negociación, los autores destacan el hecho de que la forma *"mockumentary"* construye diferentes grados de reflexividad con respecto al género documental en el uso y apropiación de sus formas. Su análisis sería indicativo de la variedad de relaciones que dicha apropiación conlleva.

Los autores sugieren al esquema a desarrollar a continuación como un modelo que se aproxima al *"mockumentary"* de acuerdo a la intersección que conforman: la intención de los realizadores, la naturaleza y el grado de apropiación de los códigos y convenciones del documental, y el grado de reflexividad que consecuentemente auspician para su audiencia.

El **Grado 1** se denomina **"parodia".** Los textos que pueden incluirse en esta clasificación realizarían una demostración específica del uso de la estética factual, alentando consecuentemente una lectura específica para sus audiencias. Harían obvio su carácter ficcional, utilizando los códigos y convenciones del documental para parodiar algún aspecto de la cultura popular. Podría considerarse como una apropiación "inocente" de dichos códigos y convenciones, no buscando explicitar la inherente reflexividad de la forma *"mockumentary"*. Este tipo de textos, generalmente incluyen algún tipo de humor o comicidad, proveniente del contraste que realizan entre lo racional (documental expositivo en muchos casos) y lo irracional, entre una forma sobria y una absurda (Roscoe y Hight, 2001).

Dentro de este grado de *"mockumentary"* el autor indica algunas tendencias: entre éstas pueden destacarse el uso de un fuerte marco de "nostalgia" en la representación de los representantes ficcionales de un época o cultura. Aquí se puede pensar en el sentido de la pérdida de la "inocencente" Norteamérica de los años 20 que enmarca a *Zelig* (1983) o la apelación a los mitos culturales neozelandeses que hizo popular al film *Forgotten Silver* (1995). Otra tendencia es la que constituyen un grupo de textos llamados "mock-rockumentaries" (podría traducirse como una burla a los ya mencionados rockumentales), entre los cuáles pueden incluirse ejemplo como el film

The Rutles (1978), una detallada parodia sobre la mitología del grupo musical británico Los Beatles, o la ya descripta *This is Spinal Tap* (1984). Existe un tercer grupo de textos que los autores incluyen en este grado, son denominados: "*mock-docu-soap*" (su traducción al español podría ser la una burla a los "*docusoap*", género similar al docudrama, pero que aún siendo ficcional utiliza una estética similar al *reality show*-**Ver Capítulo: "Delimitando una zona de grises"**). Entre este tipo de textos los autores mencionan centralmente al film *Waiting for Guffman* (1996) Se trata de un *"mockumentary"* sobre la producción de un musical original diseñado para celebrar el aniversario de un pequeño pueblo estadounidense. El mismo retrata el seguimiento de la producción desde las primeras audiciones del entusiasta público local. Se basa en la reconstrucción de un montaje de tipo observacional centrado en entrevistas individuales con los miembros del equipo de producción en sus propias casas o durante sus primeras performances. Desde una estructura narrativa simple, realiza una profunda sátira a los valores que conviven en los pequeños pueblos norteamericanos, sus frustradas ambiciones artísticas, la mediocridad y la represión sexual existente en esa clase media local (Roscoe y Hight, 2001).

El **grado 2** se denomina con el nombre "crítica". Al igual que los textos del **grado 1,** los *"mockumentaries"* de este **grado2** presentan cierta grado de aceptación de las expectativas y asunciones del discurso factual o, en última instancia, un lejano reconocimiento del status cultural de los códigos y convenciones asociados a éste. De todas formas, los autores indican que este tipo de textos realizan una apropiación "ambivalente" de la estética documental. A la mencionada apropiación estética, generalmente incorporan una parcial o silenciosa crítica hacia las prácticas mediáticas en sí mismas (y en especial a la forma de representación documental como forma de

investigación y examinación). Este tipo de textos tendrían la intención de abrir un espacio para que la audiencia reconozca la problemática natural que implica la apropiación de códigos y convenciones del documental y no de engañarla. Se diferencian de los textos del grado 1 en el hecho de dirigirse con mayor profundidad a la reflexividad latente de la forma *"mockumentary"* hacia los códigos y convenciones del discurso factual. Los autores indican algunos ejemplos que puede inscribirse dentro de este grado de reflexividad. La parodia televisiva *Bad News Tour* (1983). Se trata de una parodia a los "rockumentales" al estilo *This is Spinal Tap,* pero a diferencia de éste, *Bad News Tour* explora las tensiones y contradicciones inherentes a cualquier colaboración entre el realizador y su objeto. Gran parte del humor del film proviene de las negativas de la banda de *heavy metal* ("Bad News") a colaborar con el equipo documentalista en la construcción de un mito roquero. En esta tensión entre el conjunto musical y los documentalistas se pone en evidencia la absurda pretensión de neutralidad y objetividad del realizador en relación a su objeto (Roscoe y Hight, 2001).

Un segundo aspecto a destacar de los textos que se inscriben en este tipo de grados es el tratamiento directo con de un objeto político. La apropiación y parodia se pueden tomar como formas de crítica a los textos del discurso factual que se pretenden objetivos y neutrales llegando a ser instrumentos políticos respaldados en el reconocimiento social privilegiado que poseen. Un efecto potencial que puede tener la apropiación de los códigos y convenciones del discurso factual es el de subvertir su agenda política. Los ejemplos que aquí pueden ubicarse son aquellos *"mockumentaries"* que desarrollan las posibilidades *satíricas* de la forma con el objeto de criticar algún aspecto de la cultura popular. Un perfecto ejemplo de este tipo de prácticas es la mencionada *Bob Roberts* (1992) (Ver "Algunos ejemplos"). En este film

se dan al mismo tiempo una ambivalencia hacia el discurso factual y un extraño intento satírico son combinados. El film usa la forma documental para realizar un comentario específico sobre los procesos de la política moderna, especialmente en la elección de candidatos en el sistema norteamericano. En este comentario el autor alienta a su audiencia hacia un acción política más que realizar una simple operación humorística. El film incorpora un comentario satírico sobre el discurso factual mediático como parte integral de su crítica al sistema político. Así, en está fuerte crítica, en el film la revelación de que un asesinato puede ser exitosamente falseado es demostrado por un periodista británico (al estilo BBC), quien es capaz de presentar convencidamente evidencia para esta farsa. De todas formas, esta demostración de las posibilidades investigativas de la aproximación documental, es directamente contrastada con el destacado pesimismo sobre el trivial sensacionalismo que provee el periodismo norteamericano.

Dentro de este **grado 2** los autores también incluyen a las "farsas" "fakes" o "hoaxes". Se trata de aquellos "*mockumentaries*" que deliberadamente buscan generar confusión en la audiencia sobre el estatus factual perpetuando una "farsa". Estos textos si bien no contienen mensajes deliberadamente intencionados para ser reflexivos hacia el discurso factual, aún disparan interpretaciones reflexivas debido al subsiguiente descubrimiento de su estatus ficcional. Las audiencias son alentadas inicialmente tanto por el texto en sí como por discursos extratextuales a adoptar un modo factual de lectura hacia el texto, la cuestión del estatus ontológico del texto queda en manos de los espectadores. Los textos claves que practican este tipo forma son los ya descriptos documentales televisivos *Alien Abduction* (1998) y *Forgotten Silver* (1995). Ambos representan instancias en que las instituciones de producción audiovisual financian la

"decepción" de sus programas, hecho que provoca molestias en gran parte de la audiencia. El potencial reflexivo de estos textos entonces deriva del éxito de su farsa, y en una particular forma de creación de contexto para su recepción, la cual incluye pistas extratextuales creadas deliberadamente por el realizador y las productoras cinematográficas.

El **grado 3** se denomina "deconstrucción". Este grupo de *"mockumentaries"* demuestran lo que se podría denominar como la apropiación "hostil" de la estética documental. Aunque en muchas ocasiones se enfocan en otras cuestiones, su real intención es la de llevar a cabo una sustancial crítica al conjunto de asunciones y expectativas que sostienen al los modos clásicos de documental. Así, es el proyecto documental en sí mismo su verdadero objeto. Estos textos critican el supuestos tales como la noción de que las imágenes filmadas tienen una relación directa e inmediata con al realidad, que un texto documental estaría basado en una específica relación ética entre el realizador y su objeto, las pretensiones de objetividad y no intervencionismo entre otras cosas. Los textos del **grado 3** traen al frente el latente carácter reflexivo inherente a *"mockumentary"* que lo distingue como forma audiovisual. *David Holzman Diary* (1967) es un temprano ejemplo de un texto que critica directamente los modos documentales por este camino. Su historia aparente es la de un cineasta que busca descubrirse a sí mismo, pero su real objeto es el nivel de expectativas asociadas a la cámara y su habilidad percibida de grabar "verdades". El principal ejemplo discutido en relación a este **grado 3** es el film *Man Bites Dog* (1992), la misma busca deconstruir el rol de la ética política llevada a cabo de los documentalistas, la censura y las limitaciones discursivas inherentes a los textos documentales y el valioso sistema construido por las expectativas de audiencia que poseen esos textos. Este texto, en otras

palabras, busca deconstruir el género documental en varios niveles (Roscoe y Hight, 2001).

Hasta hoy, podría considerarse que la mayoría de los *"mockumentaries"* puede ubicarse en los grados 1 y 2, los textos de grado 3 son formas más complejas y no muy comunes de encontrar.

El esquema desplegado en los párrafos anteriores, delinea una variedad de tendencias que caracterizan el crecimiento de la forma *"mockumentary"*. La apropiación de la forma documental, en algún sentido, se tornaron más convincentes producto de una explosión técnica de posibilidades de manipulación de imágenes y de un creciente rango de aproximaciones adoptado por varios realizadores de "mokumentaries". El propio esquema desarrollado por Roscoe y Hight se puede ver como una prueba de la creciente madurez del *"mockumentary"*como una forma audiovisual distintiva.

La siguiente tabla (**Tabla 1.1)** ilustra de modo resumido el esquema de los investigadores ingleses Jane Roscoe y Craig Hight desarrollado en los párrafos anteriores.

Tabla 1.1 Grados de *"mock-documentary"* (Roscoe Y Hight, 2001)

	Intenciones del realizador	**Construcción del texto**	**Rol construido para la audiencia**
Grado 1 "Parodía"	- Parodiar, e implícitamente reforzar, un aspecto de la cultura popular	- La apropiación "inocente" o "benevolente" de la estética documental - El Clásico Argumento Objetivo aceptado como un significante de la racionalidad y objetividad	- Apreciación de la parodia sobre la cultura popular, y reforzamiento del mito popular - Nostalgia por las formas tradicionales del documental - Los espectadores más críticos son capaces de explorar formas latentes de reflexividad
Grado 2 "Crítica"	- Usar la forma documental para empeñarse en una parodia o sátira sobre algún aspecto de la cultura popular	- La apropiación ambivalente de la estética documental - Una tensión entre una crítica explícita a las prácticas documentales y sus practicantes y una aceptación implícita de los códigos genéricos y las convenciones	- Apreciación de la parodia/ sátira sobre la cultura popular - Grados variantes de reflexividad hacia aspectos del género documental
Grado 3 "Deconstrucción"	- Criticar un aspecto de la cultura popular - Examinar, subvertir y deconstruir el discurso factual y su relación con los códigos y convenciones documentales	- Una apropiación "hostil" de la estética documental - El documental como un representante de la instancia mítica y la problemática socio política hacia el mundo socio histórico	- Apreciación reflexiva de la parodia o sátira sobre la cultura popular - Una instancia abiertamente reflexiva hacia el discurso factual y sus códigos y convenciones asociados

La imagen. Una nueva ontología en la *era de la sospecha*.

"La pregunta, filtrada entre tantas culturas, desde tantas diferentes capturas de una misma fotografía, es cómo sabemos la verdad, ¿cuándo llega uno a verla?"

Bob Brown, comentando sobre la cobertura televisiva de la guerra en Irak. ABC News, 26 de Marzo del 2003

La investigadora española Elena Zemos, desarrolla como la fotografía, admirada en sus comienzos por proporcionar un único acceso fiable del mundo, comienza a dar muestras de su poder manipulador de la realidad cuando grande dictadores como Mao Tse Tung y Stalin hacen desaparecer ocasionalmente los sujetos que les acompañan en las fotos en lo que se denominó el "fotoestalinismo" entre los años 1924 y 1937. La televisión por su parte se consagrará desde sus orígenes como una tecnología al servicio de la verdad. Esto sucede hasta que comienzan a darse indicios que ponen en duda esta creencia. Quizás el ejemplo más importante sea la operación mediática realizado en 1991 por la cadena CNN con el gobierno norteamericano construyendo una escena bélica artificial, para lograr inclinar la opinión pública a favor de la guerra en Medio Oriente. La necesidad de la CNN de canonizarse como medio transmisor de la verdad más inmediata llevó luego a un debate sobre la veracidad de los acontecimientos transmitidos (Zemos, 1998).

El poder de los medios y el bombardeo indiscriminado de imágenes al que se ha sometido al espectador actual, ha terminado otorgando a ciertas imágenes el estatus de representación fidedigna de la realidad. De esta manera, cuando por ejemplo el director

Steven Spilberg se plantea reconstruir el desembarco aliado en Normandía en el inicio del film *Rescatando al Soldado Ryan* (1998) se puede decir que"*la cámara recoge la crueldad del combate igual que lo haría una hipotética cámara de televisión, situada junto a la tropa americana"*[57]. De esta manera, podemos notar como con el desarrollo de los géneros tanto cinematográficos como televisivos, se dieron procesos de mezcla e hibridación, así por ejemplo el cine debe hoy acudir a utilizar una estética televisiva que el espectador ya asocia a un proceso de "captura" de la realidad para generar una mayor fuerza en la credibilidad de sus imágenes.

En películas como *Zelig* (1984) o *Forrest Gump* (1994) los directores nos demuestran que se puede recurrir al poder de la tecnología para transformar y falsear un documento histórico perteneciente a esta "nueva" fuente de transmisión de la realidad, la televisión. Así, toda la configuración escénica de los encuentros de los personajes principales con destacadas figuras del mundo histórico, nos remiten a unas formas de imagen y puesta en escena asociadas a lo real. Tanto es así, que es muy posible que si las imágenes originales, los personajes y los actores no fuesen tan populares el resultado del trucaje digital nos hubiera parecido verosímil. Más allá del truco y efecto cómico que puedan generar estas operaciones, es innegable que pueden llevar a abrir una grieta en la confianza del espectador hacia las imágenes.

El investigador inglés Steve Anderson indica que el veredicto que declaró como inocentes a los policías que fueron retratados de manera fehaciente, golpeando al afroamericano Rodney King en una filmación de video, fue uno de los hechos que terminó de tirar por la borda el estatuto ontológico positivista que existía sobre las

[57] Quintana, Ángel, Fábulas de lo visible. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crena 2003, p.258, Capítulo "La realidad suplantada"

imágenes (Anderson, 2006). Por otra parte, la introducción del retoque digital de imágenes, que permite a cualquiera con una cámara digital y una computadora adecuada portátil *editar* las fotografías, terminó de impulsar el problema de la credibilidad de la imagen[58].

Gracias a Peirce y a otros autores que se dedicaron específicamente a las características de la fotografía analógica, como el semiólogo francés Jean Marié Schaeffer, sabemos que toda imagen tiene es *icónica*, porque hace referencia a un objeto, e *indicial* dado que es índice indicador de que lo representado en ella no pudo *no haber sucedido*. Al contrario que un cuadro, lo representado en la fotografía analógico no pudo no haber estado allí. De la misma manera, el fotógrafo también. Para una mayor comprensión: la fotografía (esta idea puede hacerse extensiva al cine y la televisión) puede entenderse como un tipo de signo icónico – indicial según la clasificación de los signos en relación con su objeto que planteara el mencionado Charles S. Peirce. Se justifica esta afirmación demostrando que existe tanto una relación de semejanza entre el objeto fotografiado y la fotografía (dimensión icónica) como un conocimiento social (*arche* en términos de Schaeffer) por el que se supone que existió una relación de contacto físico entre el objeto fotografiado y el objetivo que tomó la fotografía (dimensión indicial). A partir de este conocimiento compartido por la sociedad surge el valor de testimonio, primero, y de documento, posteriormente, de las imágenes registradas mecánicamente: fotografía, cine, televisión y video (Schaeffer, 1987).

[58] "Fotografía de calle, photojournalism, y la veracidad y manipulación de la fotografía como documento" en http://www.fotosdecalle.com.ar/html/veracidad_y_manipulacion.html

El investigador español Antonio Weinritchter remarca que el efecto que producen estas nuevas técnicas de tratamiento de la imagen es al menos doble para la ontología de la imagen factual: por un lado, una falsificación imperceptible, que tira por la borda el estatuto de la imagen como índice de la realidad, y que no puede ser asimilable al *collage*, pues éste subraya los bordes, la discontinuidad entre sus diversos elementos constitutivos; y por otro lado, una considerable complicación del concepto del montaje. Este ya no sería índice de una manipulación, ya que ésta se puede producir ya en el interior del plano con la alteración de los píxeles que lo componen (Weinritcher, 2004).

El desarrollo tecnológico que posibilitó nuevas y diferentes formas de manipulación de la imagen fotográfica, utilizando técnicas de edición digital como el morphing, como también la de diferentes aspectos de la producción que afectan directamente al montaje impactaron fuertemente sobre el género documental, brindando mayores posibilidades de construcción de fraudes. La imagen pasa de ser un objeto analógico tangible, a ser uno digital intangible constituido por un ordenamiento de dígitos compuesto por un código binario (1 y 0). El cambio central se da en hecho de que cualquier objeto que se encuentra en formato digital, puede ser fácil e imperceptiblemente manipulable y transformable.

Este tipo de posibilidades amplió el espectro de posibilidades que tenían los cineastas de representar al mundo socio histórico. A pesar de que, como ya mencionó anteriormente, los documentales ya serían "constructos" que requieren una selección y estructuración del material en una forma textual, estas nuevas tecnologías permiten la manipulación del referente mismo, rompiendo con las características de indicialidad que

caracterizaban al proceso de grabación analógico. En este sentido, se puede fácilmente aseverar que hoy, a diferencia de décadas anteriores, falsear jamás resultó tan simple. Los films pueden hoy en día presentar elementos que no tienen ningún referente en el "mundo real".

En referencia a la nueva ontología de la imagen en tiempos de la posmodernidad, el periodista español José Fecé indica que el triunfo del cinismo religioso, el relativismo moral y el escepticismo engendraron el fenómeno de la "sociedad de la sospecha". La fórmula comunicativa sería que sin imágenes el hecho no existe, aunque el cuestionamiento del público es sobre la veracidad de las imágenes probatorias, lo cual redunda en un escepticismo mediático (Fecé, 2001). El español avanza aún más en su argumentación y lo vincula a los "falsos documentales", indicando que, perdiendo el carácter fuertemente indicial característico de las imágenes del lenguaje documental, el objeto permanecería vedado y los espectadores deberían contentarse con la hiperrealidad de la representación, según el autor: "l*as imágenes, documentales o no, han devenido uno de los elementos más constitutivos de esa hiperrealidad y por lo tanto, no se refieren más que a ellas mismas."*[59] En esta línea de pensamiento sobre los imaginarios sociales en torno a los medios de comunicación también se podría ubicar al semiólogo italiano Paolo Fabbri quien indica que *"En la sociedad de los grandes medios de comunicación, sociedad hiperreal e hiperimaginaria, nos encontraremos en adelante más allá de lo verdadero y de lo falso…inmersos en la reversibilidad enigmática de las apariencias"*[60].

[59] Fecé, Josep Lluis (2001), "El documental y la cultura de la sospecha". En: *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción.* Ediciones Glenat, Barcelona, Pág.60.
[60] Fabbri, Paolo (2000), "Apuntes sobre lo verdadero y lo falso" en *Táctica de los signos*, Barcelona, Gedisa. Pág. 125.

Aunque si se analizan más a fondo las repercusiones que posee la adaptación de las nuevas tecnologías digitales de imagen y sus posibilidades al mundo documental se puede destacar visiones que esgrimen argumentos de menor tenor fatalista. Si observamos muchas de las producciones documentales más modernas, podemos encontrar que el uso de este tipo de imágenes y sonidos generados digitalmente se constituyen como un elemento más que permite aportar e integrar pruebas para las interpretaciones del mundo y la generación de conocimiento que ofrecen los documentales. Como se mencionó anteriormente, los documentales suelen valerse del uso de reconstrucciones, dramatizaciones y ficcionalizaciones como pruebas que nutren su argumento interpretativo su objeto en tratamiento. Las posibilidades renovación técnica le permiten ya generar artificialmente dichas pruebas y fundirlas junto con las imágenes que poseen referencia real. Así puede verse a diario en documentales que por ejemplo reconstruyen el origen del Cosmos, el mundo jurásico a través de técnicas de animación digital o las arquitecturas griegas o romanas, entre muchas otras. (Aprea, 2007).

El filosofo Alian Badiou plantea que la imagen digital transforma las relaciones entre lo visible y lo invisible. Como ya se sabe, la imagen se encarna en lo visible y lo numérico (que constituye lo digital en relación a un código binario) se encarna en lo inteligible. La digitalización de imágenes conectaría dichos regímenes de visibilidad e inteligibilidad. Así, como se mencionó anteriormente dichas imágenes se potenciarían como documentos (pruebas) en las argumentaciones que puedan esgrimir los documentales complementando así el carácter indicial que poseen los registros fotográficos que les permite constituirse como pruebas de existencia de algún objeto existente en el mundo. En este sentido, si unimos producción y reconocimiento, se

podría decir que en un sentido común compartido entre ambas instancias (realizadores y público), las imágenes digitales artificialmente adquieren el mismo carácter probatorio de aquellas resultantes de registros sobre objetos reales. Esta capacidad para combinar la particularidad indicial de los registros de la realidad con imágenes artificiales convierte a la digitalización en una excelente vía para hacer visible hipótesis en el marco de una interpretación del mundo, asociándose con la producción de un conocimiento efectivo. Esta aplicación del avance digital sobre el mundo documental acarrea un riesgo: existe un tendencia a olvidar que dichas hipótesis presentadas en el marco de una interpretación, que se funden junto con registros que poseen referentes reales, son sólo posibilidades y no registros de una realidad existente. Este hecho, rara vez suele ser aclarado por parte de los realizadores (Aprea, 2007).

Pese al indudable potencial de amenaza al estatuto ontológico del documental que ofrecen estas fantasmáticas imágenes digitales, cabe destacar que el presente trabajo hace foco sobre un eje de mayor relevancia, las manipulaciones discursivas (antes que la de imagen). En este sentido, vale recalcar que fácilmente se podría producir un discurso apócrifo partiendo de imágenes "reales" y a su vez podemos observar documentales televisivos a diario que reconstruyen sucesos históricos "verídicos" a partir de técnicas digitales de construcción y edición de imágenes. El *"mockumentary"* es centralmente una manipulación discursiva, que en muchos casos se vale de técnicas digitales de manipulación de imágenes, pero siempre en pos de llevar adelante su objetivo central de manipulación discursiva. Una imagen, por más que posea o no una relación indicial con referente real, jamás posee un sentido histórico fijado, por el contrario, la misma cobrará sentido en relación a sus condiciones de producción y reconocimiento así nuevamente podemos notar que la manipulación de imágenes es un producto de una manipulación

mayor y anterior: la discursiva. Dicha manipulación no haría más que revelar las debilidades del discurso factual.

En relación a problemática que plantea la devaluación de la imagen como documento, De Felipe destaca el hecho de que el viejo argumento sobre la naturaleza única y secuencial de la imagen fotográfica, que fuera la base de representación fílmica, entraría hoy fuertemente en duda al tenerse que enfrentar a su propio simulacro digital (De Felipe, 2001).

El *"mockumentary"* se convierte así en una de las manifestaciones más evidentes de la crisis audiovisual de la posmodernidad, en la que la realidad desaparece bajo construcciones ficcionales, convirtiéndose en una señal de identidad de la manipulación propia de la mencionada "era de la sospecha". En este sentido, el profesor y cineasta chileno, Ricardo Carrasco Farfán, indica que un *"mockumentary"* no atañería tanto al objeto sobre el que documenta, como al consumo y apropiación de la imagen, se buscaría demostrar que tal como indica el filósofo italiano Gianni Vattimo, somos una sociedad posmoderna que prefiere las representaciones a los hechos reales.

Sobre el uso de material de archivo en los *"mockumentaries"*.

Como se puede vislumbrar en varios de los textos analizados en el presente trabajo, como *Zelig* (1983), *Pioneras* (2002), *Forgotten Silver* (1995) y *La era del Ñandú* (1987) entre otros, se incluye el uso materiales de archivo falsificados, invocando así su presunto valor de documento histórico. A menudo, en esos juegos de falseamiento lo que se busca no es tanto evocar la autenticidad y la autoridad del

documento histórico como la pregnancia, la carga fantasmática y la ambigüedad poética que el tiempo otorga a los viejos materiales factuales. Para aludir a esa carga afectiva de la vieja imagen factual los realizadores de *"mockumentaries"* se inclinan a utilizar medios para mimetizar de forma artificial el gran "tema" del cine de archivo: el paso del tiempo sobre el material. En palabras de investigador español Antonio Weinrichter: "*se replica un significante y no un significado; se imitan las marcas, quemaduras y otras trazas del paso del tiempo sobre la emulsión, más que su contenido o su valor de registro histórico"*[61].

Existe cierta errónea fe en el archivo como un depositario de una evidencia histórica fijada. Pero, por el contrario, es mucho más que un depósito fijo de memoria visual: es un depósito semántico, un repertorio de sentidos, un lexicón (Wienrichter, 2004). El crítico de cine norteamericano Allan Sekula indica que este territorio de imágenes tiene como característica su "disponibilidad semántica", su significado potencial queda "liberado" de las contingencias reales de utilización. Sekula no ataca el valor histórico de las imágenes de archivo, sino que previene sobre el sentido que los sucesivos propietarios de un archivo, al ordenar sus elementos, pero también desde su posición de autoridad institucional, quieran imponer sobre su utilización. Sekula sugiere que un archivo sirve para "liberar el significado" de los elementos que almacena al permitir que vuelvan a utilizarse para generar nuevos significados. Visto así, un archivo ofrece un repertorio léxico de elementos, a la espera de que alguien construya nuevas combinaciones gramaticales y semánticas con ellos, es decir, les asigne nuevos significados sin hacer necesariamente referencia al significado original que tuvieron.

[61] Weinrichter, Antonio. "Usos, abusos y cebo para ilusos: El documental de archivo contemporáneo" en *Nada es lo que Parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España.* Madrid. Ed. Ocho y Medio, 2005. Pág. 101.

Por otra parte, alude al riesgo que significa en este caso la pérdida del contexto, la cual otorgaría un nuevo significado a este material presentado (Sekula, 1987).

El cieneasta alemán Harun Farocki señalaba siempre su voluntad de trabajar con materiales ajenos, y relación a ello indicaba: "*no es necesario buscar imágenes nuevas y nunca vistas; se debe trabajar con imágenes ya existentes de tal forma que se conviertan en nuevas"*[62].

Las relaciones texto-destinatario. Un "nuevo" espectador.

El desarrollo de la forma *"mockumentary"* puede considerarse a la vez un síntoma y una causa de la construcción de una creciente posición reflexiva por parte del espectador en relación al discurso factual.

Podríamos considerar el nacimiento de una nueva conciencia, la pérdida de la inocencia del receptor de imágenes, una conciencia que trastoca tanto los valores de la imagen cinematográfica como los principios de la percepción del espectador (Yáñez, 2004).

La investigadora española Ana Martín Moran indica que es necesario insistir en que el pacto que establecen los ("verdaderos") documentales con su espectador nace de una construcción previa[63]. En este sentido insiste que la "verdad" del documental es

[62] Faroki, Harun "Reading an Archive", en Brian Wallis (ed., *Blasted Allegories* (Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1987), pág. 116.

[63] Martín Moran, Ana. "La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino" en *Nada es lo que Parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid. Ed. Ocho y Medio, 2005. Pág. 81.

una función de la interacción del espectador con el texto más que de cualquier cualidad formal del propio texto. En otras palabras, dependería de espectadores "construidos" por el género para tener una confianza previa en él. *"La veracidad no es una propiedad fundamental sino una relación entre el filme y la audiencia"*[64]

Es necesario remarcar el hecho de que una parte integral del carácter ontológico de los textos que pueden adscribirse bajo el paraguas del *"mockumentary"* esta fuertemente vinculada a la especial relación que existe entre éstos y su audiencia. Los mismos alientan a sus espectadores a reconocer la reflexividad inherente que existe en toda apropiación de la forma documental. Así, el cumplimiento de su proyecto depende en gran parte de la habilidad de sus espectadores de descubrir, reconocer y apreciar el carácter "paródico" que existe en la naturaleza de los mismos. Un *"mockumentaries"* sin marcas reconocidas por el espectador, se convierte en un documental[65]. Así, como se mencionó anteriormente, films como *Forgotten Silver* (1995), la cual logró construir una farsa tan verosímil que, a pesar de haber dejado pistas de su falsedad a lo largo del film, gran parte de la audiencia terminó creyendo que era real, frustrándose así, en esos casos, las intenciones del realizador. Pero también debe remarcarse el (ya mencionado) hecho de que simultáneamente a esta recepción, se activaron en otros sectores del público diferentes grados de reflexión frente al mismo texto. Pero claro, en los casos en que no se "descubrió" el engaño, una vez que es programa es reconocido públicamente como una farsa, las lecturas presumiblemente se alienarán más con el sentido pretendido por el realizador, aunque nunca podría tenerse total certeza desde la enunciación de las posibles lecturas que podrían realizar los posibles enunciatarios.

[64] Winston, Brian. *Claiming the Real.* British Film Insitote. Londres, 1995. Pág. 104

Ya la ampliamente desarrolla rama de estudios culturales abocados a la problemática de la recepción indican respuestas diferenciadas de las audiencias con respecto a los textos mediáticos, las cuales podrían ser sociales, activas o críticas (u oposicionales). Este tipo de lecturas se dan en el proceso de "negociación" que tiene las audiencias en la recepción de los discursos. Dichos estudios de audiencia emergen como una práctica social y discursiva, en la cual el investigador pone en juego su propio marco conceptual para realizar la tarea de reconstrucción de la interpretación de los textos mediáticos por parte de las audiencias (Ang, 1996).

En algunos casos, el reconocimiento del carácter de "*mockumentary*" proviene de una ayuda "extratextual". Así, mediante los metadiscursos (críticas, comentarios, publicidades, etc…) del texto se puede modificar el sentido del mismo cambiando por ejemplo el horizonte de expectativas del espectador del espectador que espectará el film por primera vez. También en muchos casos puede llegar a alterar la interpretación inicial que tuvo un espectador con respecto a un texto.

Las investigadoras inglesas Alexandra Juhasz y Jesse Lerner explican cómo los "*mockumentaries*" pueden "educar" a los espectadores sobre la falta de certeza sobre la objetividad, el conocimiento y el poder, habitual y perversamente ocultados en los documentales tradicionales[66]. El desarrollo de las formas de "mock- documentary" fueron a su vez síntoma y causa en la construcción de una creciente posición reflexiva por parte del receptor en relación al discurso factual. Así, toda esta serie de híbridos entablan con sus audiencias una serie de relaciones específicas en los juegos reflexivos

[66] Juhasz, A. y Lerner, J., "Introduction" en *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing.* University of Minnesota Press. Londrés, 2006.

que proponen. A su vez remarcan, en referencia a las diferentes recepciones[67] que tuvo el film *Forgotten Silver* (1995), que este tipo de textos requieren cierto nivel de sofisticación visual y cierto conocimiento del tratamiento intertextual. De todas formas, explican en su ensayo que los "mock documentaries" son una forma con creciente popularidad en la televisión y el cine y así los espectadores están desarrollando ciertas experiencias y conocimientos para entrar en su juego.[68] Esto hecho no sería más que un síntoma de una crecientemente compleja relación entre las audiencias y el discurso factual.

Como se vino desarrollando en los anteriores párrafos, en la actualidad existe un cambio de ejes del diálogo entre ficción y documental porque el conflicto para el espectador parece pasar por la valoración de la verosimilitud de las imágenes, en vez de analizar el concepto de verdad. Ya no se trata de diferenciar entre verdad y mentira, sino de distinguir entre verosímil e inverosímil.

A lo largo del tiempo, el espectador fue cambiando. Actualmente, los espectadores son los receptores de un bombardeo de informaciones, palabras e imágenes provenientes de los medios de comunicación masiva, que transforman el mundo en un espectáculo. En este contexto, las ficciones cinematográficas multiplican los "efectos de lo real". Las realidades se han vuelto a tal punto ficcionales que las ficciones ya no pueden dejar de incluir una buena dosis de "realidad". El espectáculo se apodera entonces de lo que caracteriza esencialmente al documental: filmar personas reales,

[67] Sobre todo entre quienes nunca descubrieron que se trataba e un "falso documental" y se mostraron molestos al develarse días más tarde que se trató de una farsa.
[68] Hight, Craig y Roscoe, Jane, "Forgotten Silver: A new Zeland Television Hoax and Its Audience" en *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing.* University of Minnesota Press. Londrés, 2006.

filmar en tiempo real. El espectáculo más vendido de hoy en día es el que más toma del documental (Comolli, 2002).

En este sentido, se puede destacar que este "estilo de época" que se conjuga y reproduce en el fuertemente heterogéneo y altamente cambiante discurso televisivo, ha generado espectadores mucho más agudos, sofisticados y capacitados para interpretar y decodificar intenciones enunciativas, genéricas y estilísticas de los diferentes textos. Así, en un mismo programa de televisión pueden distinguir momentos ficcionales, lúdicos e informativos gracias a pequeñas marcas y lapsus que dan cuenta de las convenciones involucradas en una misma emisión cotidiana y rutinaria. Así, la aparición de este nuevo tipo de espectador, mucho más desconfiado y sofisticado supondría ante todo la creación de un nuevo modelo de producción que, lejos de intentar borrar las marcas enunciativas del texto, las potenciaría e incluso jugaría a deconstruirlas.

"El espejismo de la objetividad absoluta se ha esfumado, y la propia televisión ha empezado a desmitificar los noticiarios y documentales, señalando el inevitable contenido subjetivo de cualquier forma de rodaje y montaje (…) Pocos espectadores confundirían ya con imágenes reales aún la dramatización más convincente, o se imaginarán que las informaciones que s eles suministran las proporciona una visión clara y sin fisuras de la realidad contemporánea"[69]

La "era de la sospecha"[70] tal y como la ha definido el teórico español Ignacio Ramonet, supone una nueva etapa en el espectador que por primera vez desconfía y se

[69] Fernando de Felipe, El ojo resabido (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos) En: Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción. Ediciones Glenat, Barcelona, 2001. Pág. 43).
[70] Quitana, Ángel. *Fábulas de lo visible*, Ed. Acantilado, Barcelona, Pág. 258.

vuelve escéptico ante determinados documentos audiovisuales. Todo esto se da un contexto posmoderno en que resulta muy dificultoso trazar líneas que separen lo verdadero y de lo falso.

En este sentido, se podría decir que nos encontramos frente al nacimiento de una "nueva conciencia" debido a la pérdida de inocencia del receptor de imágenes. Una conciencia que trastoca tanto los valores de la imagen cinematográfica como los principios de la percepción del espectador. De ser así, nos estaríamos encontrando frente a un nuevo marco de discusión en ejes limitantes entre el documental y la ficción. Si la discusión antes rondaba alrededor del concepto de verdad, ahora el conflicto para el espectador es valorar la "verosimilitud" de las imágenes. Lograr distinguir que es verosímil y lo que resulta inverosímil.

Ana Martín Moran en el análisis de el film *La Seducción del* Caos (1990), un perfecto ejemplo de un falso documental realizado por el director Basilio Martín Patino, describe al film como una obra experimental que ironiza, parodia y critica los modos de construcción propios de los telediarios y supone una mirada a la ficción como constructora de realidades. Lo que remarca luego es que la ironía y la parodia presentada, en ningún momento busca engañar al espectador, sino por el contrario, hacerlo cómplice del juego. Así, al igual que en *Zelig* y *La Era del Ñandú*, a modo de exceso, se utilizan actores reconocidos para desempeñar roles ficcionales poniendo en evidencia el carácter apócrifo de las imágenes mostradas. En relación a la complejidad de la obra de Basilio Martín Patino Morán explica *"la libertad fabuladora de este cineasta no se atiene a las reglas establecidas, a la ortodoxia y los usos convencionales que delimitan los géneros…en este sentido, necesita espectadores capacitados para*

poder participar de este juego de apariencias y dispuestos a entablar un "diálogo cómplice" con sus películas.[71]*"* En este sentido, resulta coincidente la opinión del periodista español Pablo Porras quien remarca en relación a los textos que contienen ironía y parodia: "*el ironista no pretende timar a su público, sino ser descifrado por él.*[72]*"*

Si el espectador no reconoce al texto como paródico, neutralizarán su ética pragmática y su doble estructura. Así, los "*mockumentaries"* requieren para su correcto funcionamiento, un espectador "educado" con cierta "sofisticación visual" y desarrollo intertextual, o educarlos para que sean más astutos, resultando así la recepción un elemento clave para el éxito del mismo. Como se mencionó anteriormente, este tipo de textos no buscaría "engañar" a su audiencia, sino más bien hacerla "cómplice", alentándola a reconocer su carecer apócrifo, para poner en evidencia la naturaleza de constructo de la forma de representación documental.

Podríamos considerar entonces, que nos encontramos ante el nacimiento de una nueva conciencia, la pérdida de la inocencia del receptor de imágenes, una conciencia que trastoca tanto los valores de la imagen cinematográfica como los principios de la percepción del espectador (Yáñez, 2004).

El cineasta argentino Mariano Llinás, en tono de lamento respecto de este "nuevo espectador" educado por el bombardeo de nuevas formas televisivas y textos híbridos que rompen con las formas genéricas tradicionales y juegan con los límites de

[71] Martín Moran, Ana. "La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino" en *Nada es lo que Parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España*. Madrid. Ed. Ocho y Medio, 2005. Pág. 80..
[72] Porras, J.P. "El encanto de sabotear la realidad" (13/9/2004) Revista Art Studio Magazine.

la representación, indica: "*¿Vale vender gato por liebre? Se creó un* ***espectador infinitamente suspicaz,*** *ante cada escena levemente fuera de lo común, en lugar de asombrarse, la gente apenas se pregunta tal cosa es o no cierta, como un niño ante un truco de magia o una mujer que teme pasar por ingenua. Las reglas de la ficción y el documental tienden a cruzarse. Narrar es narrar, y el origen de los materiales con los que se narra tiene, finalmente, una importancia relativa.*[73]*"*

Delimitando una "zona de grises".

El fértil terreno que se generó a partir de la combinación entre el cine ficcional y el documental nos coloca ante la difusa "frontera" que separa la realidad de la ficción, el registro objetivo y distante de lo hechos reales de la recreación subjetiva de sucesos imaginados. Como se mencionó anteriormente, ese terreno dio lugar al nacimiento de productos de tipo "híbrido" que combinan ciertas características específicas tanto de los textos documentales como de los ficcionales, dando lugar a nuevos géneros.

Una de las características centrales de la posmodernidad es que los fuertes límites trazados y establecidos por el pensamiento moderno se han tornado difusos. Hoy en día se torna complicado intentar clasificar a los textos bajo las tradicionales categorías hegemónicas. Los discursos se multiplican y complejizan, los géneros y estilos se mezclan, se hibridan en un *collage* donde las líneas divisorias entre la *realidad* y la *ficción* dan paso a la disolución.

[73] Artusi, Nicolás. "Basado en una historia (i) real" (1/7/2005). Diario Clarín.

Estos “nuevos géneros” surgidos a partir de dicha combinatoria conforman hoy en día una “zona de grises” dentro de las teorías acerca del cine no encontrándose una clasificación para cada uno de éstos enteramente consensuada. Una gran cantidad de textos generados caen tal vez equivocada o tal apresuradamente bajo la rúbrica del “falso documental”. Los capítulos anteriores ofrecieron un amplio panorama sobre las definiciones, características y alcances de los denominados *“mockumentaries”* o “falso documentales”. En los siguientes párrafos se procederá a una breve clasificación de varios de los géneros que se ubican en la difusa “frontera” que se separa los textos ficcionales de los documentales con el fin de trazar un camino sobre aquella zona de grises que hoy por hoy componen este tipo de textos.

La serie de definiciones que se desarrollarán a continuación pertenece a un grupo variado de investigadores y teóricos que se han aproximado al estudio de los diferentes géneros televisivos y cinematográficos desde diferentes perspectivas. En algunos casos, podrá notarse que frente a una misma definición genérica hay dos o más definiciones, o en otros casos, existen diferentes formas de nombrar y clasificar formas discursivas similares. Para generar un aporte exhaustivo y comprensible, la mayoría de estas definiciones se encuentra desarrollada y ejemplificada con sus referencias autorales correspondientes. No se trata de un esquema cerrado, único ni definitivo, se trata más que nada de brindar un aporte que colabore en la tarea de ordenar el complejo conjunto de experiencias que transitan en difuso terreno que va desde la no ficción a la ficción.

Muchos de los ejemplos que ilustrarán las definiciones siguientes provienen del mundo del cine (pantalla grande), pero de todas formas, no hay que dejar de indicar que

gran parte de los géneros, formas o experimentos surgen de las prácticas televisivas que, como se mencionó anteriormente, generan nuevos desarrollos e innovaciones a nivel textual teniendo como consecuencia directa la generación de un espectador cada vez más sofisticado para decodificar hasta las más formas más complejas de experimento discursivo. Muchos de éstos serían ejemplos de cómo el cine de ficción toma de la televisión una estética que el espectador ya asocia con un proceso de captura de la realidad. Así, dichas prácticas televisivas, en muchos casos, nutren y determinan los aspectos genéricos de los textos cinematográficos.

El investigador español Jaime Barroso, indica que la televisión sería principalmente un relato, un discurso, una enunciación sin interrupción en la que se entremezclarían y cruzarían diferentes propuestas sucedidas sin solución de continuidad: comerciales, clips, informativos, espacios de ficción narrativa, concursos, documentales, etc… Las formas de transición de una a otra tienen a desdibujarse cada vez más para que el flujo de este particular discurso se de como un todo indiferenciado (Barroso, 2004). Dentro de esta cadena pueden encontrarse diferentes formas de hibridación ficción-realidad que vale la pena destacar y diferenciar:

- Documental televisivo o documental clásico: Es el resultado de una acomodación del documental cinematográfico al medio televisivo y sus códigos. En un primer momento ofrece la televisión son producciones para la pantalla grande y lo que comienza a producir la televisión sigue las mismas pautas. Mientras se va asentando el documental televisivo recibe por un lado influencia de los géneros de la información en televisión (el reportaje es un modelo de representación de la realidad en la línea de los documentales de modalidad expositiva: imágenes descriptivas de la realidad, voz

narrativa en *off*, ausencia de sonido directo, etc… Por otro lado, también se adapta a los formatos televisivos perdiendo rigor en el "acercamiento a la realidad" debido a la presión del tiempo y la programación.

- Ficción narrativa pura de puesta en escena: Un texto ficcional en el que domina el estilo realista y la estrategia de verosimilitud para reforzar el efecto de lo real. Todo es creado y colocado para la cámara (Barroso, 2004). Podemos encontrar varios ejemplos de este tipo de textos ficcionales en los films del denominado "Nuevo Cine Argentino". Un perfecto exponente sería la película *Bolivia* (2001) del director Adrián Caetano. La misma, narra la historia de un boliviano indocumentado que es víctima de la xenofobia y la violencia social en Argentina. La película muestra las consecuencias que la explotación social, la exclusión y la pobreza traen aparejadas entre las personas de bajos recursos. Para ello se vale de un estilo fuertemente realista y cotidiano, protagonizada por un actor no profesional que terminó aportando cierta frescura e inocencia frente a las cámaras, colaborando con el pretendido realismo.

- Ficción narrativa de intencionalidad o apariencia documental: Un texto ficcional cuya estrategia intensificadora del efecto de lo real se argumenta en las imágenes de intencionalidad documental: escenarios naturales, actores poco conocidos o "naturales", etc. Se recrea con el estilo y las estrategias del documental. (Barroso, 2004). El alto realismo que sugieren las escenas ficcionales de las mencionadas películas que adscriben a los dictámenes del denominado Dogma 95 podrían llegar a clasificarse de este tipo de textos como en los de ficción narrativa pura de puesta en escena.

- Docudrama: Es un documental en el que la realidad está enteramente reconstruida, además de los fragmentos en que los propios actores sociales del hecho recreado se interpretan a sí mismos – o son encarnados por actores profesionales – lo que podría inducir a pensar este formato más en clave de ficción narrativa que en clave documental. La clave de diferenciación está en el equilibrio de la presencia de cada uno de los géneros (ficción / realidad). Si domina lo documental se puede decir que se trataría de un docudrama, pero si domina la ficción narrativa – dramatización dialogada- se puede pensarlo en clave de ficción narrativa de intencionalidad documental (Barroso, 2004).

El docudrama es un modo de representación que, como su nombre lo indica, combina dos categorías que habitualmente se perciben de manera dispar: el documental y el drama. En la mayoría de los casos, un docudrama se produce en la forma de teatro el film realista. Los sucesos son representados por los protagonistas o actores, las técnicas de filmación son las tradicionales de los films de ficción o las ficciones televisivas, no existe la voz del narrador en voice over y existe muy escaso o nulo montaje al estilo documental expositivo (en los casos en que las escenas son representadas por sus propios protagonistas, éstos pasan a ser a su vez, sujetos y objetos de la narración) (Cerdán de los Arcos, 2004). Pero, a diferencia de las ficciones tradicionales, los docudramas se anuncian como interpretaciones que se ajustan fielmente a los hechos que realmente trascurrieron. Podrían llegar a pensarse como un drama no ficcional (Mirra, 2000). En televisión, el docudrama tiene su origen en los reality, pero debido a su evolución se distinguen tres categorías: 1) el **docudrama puro** o **docushow**, en el que se presenta la realidad tal como ocurre en el momento, pero bajo una estructura de historia dramática, por ejemplo, los programas que muestran el trabajo

en una sala de emergencias de un hospital. 2) El **docudrama parcialmente puro**, en éste los protagonistas recrean sus historias. 3) El **docudrama ficcionado**, en el que, a partir de una historia real, generalmente de carácter trágico (asesinatos, violaciones, accidentes, casos paranormales, etc.) se representa por medio de actores. Los docudramas tienden a demostrar algunas de las siguientes características: un estricto foco en los hechos del evento que están tratando como se conoce que fueron; una tendencia a mostrar comentarios editoriales; el uso de técnicas narrativas o literarias para desarrollar la historia y una tendencia a evitar las aserciones o el propio punto de vista del realizador[74].

Una reserva que habría que realizar frente a los docudramas es su tendencia a la "simplificación". Las críticas más frecuentes apuntan a los típicos maniqueísmos, que incluyen demonizaciones con el fin de facilitar la transposición de un material histórico a un resumido drama.

Por otra parte, el docudrama debe distinguirse de los dramas ficcionales que utilizan a la realidad como contexto histórico pero que no pretenden representar hechos que realmente hayan ocurrido. Este tipo de ficciones simplemente buscan otorgar un telón de fondo interesante con cierto efecto "realista" al desarrollo de una historia ficcional.

Más allá de algunos ejemplos que podemos encontrar en el cine, se puede acertadamente indicar que el docudrama es particularmente útil y fructífero en el terreno televisivo. Si nos adentramos en el terreno de la televisión argentina, podemos encontrar

[74] Enciclopedia digital Wikipedia (http://es.wikipedia.org/wiki/Docudrama)

varios ejemplos resonantes de docudrama, pero cabe destacar que ninguno de los ejemplos a destacar a continuación utilizó a los propios protagonistas de los sucesos representados. Un caso interesante a destacar es el del unitario dirigido por David Stivel llamado “Cosa Juzgada”, emitido por Canal 11, entre los años 1969-1971. En el mismo se ponían en escena guiones provenientes de investigaciones de casos judiciales y policiales. Conformado por uno de los elencos actorales de más alto nivel de la historia del teatro, y la televisión argentina, trabajaban procesos de puestas en que la calidad en la dirección y las actuaciones revertían aquel concepto de la televisión como medio frío. Las dramatizaciones de sonados casos públicos trascendía la referencialidad de los hechos para convertirse en uno de los primeros laboratorios teatrales de la televisión (La Ferla, 1999)

Un ejemplo más reciente, “herencia” de éste, fue el programa exhibido durante los años 90 en canal 9, titulado “Sin Condena” del director Rodolfo Ledo. El programa tenía el mismo objetivo que el anterior, aunque con un presupuesto de producción y una calidad de dirección notablemente menor. Para evitar problemas legales al comenzar cada episodio se indicaba al espectador que lo que vería a continuación no se trataba de hechos reales y que cualquier coincidencia con éstos era pura casualidad. También se tomaba el recaudo de utilizar nombres alternativos a los reales. Aunque por su parte en su promoción, el programa dejaba en claro a que caso (o personaje) se estaba representando y buscaba en cada capitulo ser lo más “fiel” a los hechos realmente acontecidos. En la actualidad (Junio 2007), se practica un formato muy similar en el programa “Mujeres Asesinas” exhibido por canal 13.

Adentrándonos en el terreno del cine argentino, se puede destacar como un claro ejemplo de docudrama al film *Operación Masacre* (1972), basado en la altamente reconocida novela de "no ficción" homónima del destacado periodista Rodolfo Walsh. La película dirigida por Jorge Cedrón y guionada en conjunto con el propio Rodolfo Walsh, fue filmada en la clandestinidad. La misma al igual que libro, relata la historia del grupo de personas sometidas a un fusilamiento clandestino en un basural de la provincia de Buenos Aires por parte de agentes del gobierno militar de facto que realizara un golpe de Estado frente al democráticamente electo ex presidente Juan Domingo Perón. La particularidad a destacar es el hecho de que uno de los protagonistas de dichos sucesos, Julio Troxler, milagrosamente sobreviviente de dicha masacre, actúa en el film haciendo de sí mismo.

Existen una amplia variedad de términos para nombrar a una serie de textos que tienen algún grado de relación con el conjunto de textos que se adscriben a la categoría recientemente desarrollada. Este hecho llevó a los teóricos del cine a establecer una serie de conceptos similares que llegan a solaparse y eclipsarse. El investigador inglés Derek Paget aportó uno de los intentos más comprensivos para definir a dicha forma y distinguir entre las diferentes configuraciones:

- "Faction": tiende a usar a los personajes y eventos del mundo real como contexto que gira alrededor de una construcción de historias inventadas. Requiere que las audiencias se conecten con ese marco factual "fuera del relato central", y se respalda en el naturalismo como la mayor forma de representación dramática. Este juego puede percibirse claramente en el film *Forrest Gump* (1994). Esta película cuenta la historia de un personaje ficcional, Forrest Gump, quien a lo largo de su vida, conociendo figuras

de relevancia histórica y siendo testigo de eventos de magnitud que enmarcan y otorgan realismo a su relato biográfico. En el film se cuidan perfectamente la cronología de los hechos históricos para poder ubicar al personaje central en cada uno de los principales eventos históricos y junto a varios de los personajes más relevantes de los Estados Unidos entre la década del 50 y la del 70.

- "*Drama-documentary*" o documental dramático: se puede describir como una forma que busca ser lo más fiel posible a los eventos históricos que busca representar. Sigue la secuencia de los eventos tal cual ocurrieron en la realidad. La cercanía percibida entre su presentación y los hechos reales apuntala esta versión. Esta forma se vale del drama para sobrellevar cualquier hueco en la narrativa e intenta provocar el debate acerca de los hechos significativos. De todas formas, no tiende a emplear los códigos y convenciones del documental. Si llega a utilizarse alguno de éstos, es únicamente para minimizar la interrupción de la narrativa realista que lleva a cabo.

- "*Drama- documentary*" y Docudrama: son términos contemporáneos acortados o contraídos que describen los programas televisivos que siguen principalmente la metodología del "*drama-documentary*". Más allá de que el uso común de estos términos pareciera reforzar su intercambiabilidad, "dramadoc" es un término que suele usarse más en Inglaterra, mientras que el "docudrama" tiene una utilización convencional en los Estado Unidos a partir de los años 40, y de hecho, cada una apunta a trayectorias históricas de producción bastante distintas (Paget, 1998).

Los investigadores Roscoe y Hight realizan una interesante diferenciación entre los "*drama-documentary*", los documentales y los "*mockumentaries"* y los textos

ficcionales desde diferentes aspectos. Si las intenciones de realizador en el documental son las (ya desarrolladas por Nichols) de presentar un argumento sobre el mundo socio histórico aportando una mirada particular sobre el mismo para generar un conocimiento, las del "*drama-documentary*" son las de construir una representación dramatizada sobre dicho mundo, siempre asumiendo el hecho de que son capaces de representar la realidad antes que filmarla de manera directa. La intención del *"mockumentary"* según Roscoe y Hight sería la de presentar un texto ficcional (como ya se desarrolló, existen visiones que los ubican dentro del género documental) con varios grados de intentos de parodia o crítica sobre algún aspecto de la cultura o sobre el género documental en sí mismo. Por otra parte, la intención de los realizadores de textos ficcionales, es la de construir una historia dramática que se enfoca en personajes y eventos ficcionales primordialmente con el propósito de brindar entretenimiento. Si nos enfocamos en las formas de construcción de los textos se puede decir que los documentales (pensando en las formas expositivas más clásicas) ofrecen un argumento objetivo y racional sobre el mundo socio histórico utilizando sus propios códigos y convenciones característicos. Los "*drama-documentary*" serían textos ficcionales que ofrecen un argumento sobre el mundo socio histórico pero en la forma de una narrativa. Se dibujan sobre las expectativas y asunciones del discurso factual, pero no realizan una apropiación sostenida de los códigos y convenciones documentales. Los *"mockumentaries"* (para estos autores) serían textos ficcionales que ofrecerían una narrativa dramática presentada en la forma de un argumento apropiándose de los códigos y convenciones documentales. Los textos ficcionales se construirían primordialmente sobre el uso de las clásicas narrativas realistas bajo convenciones de personajes y acciones, dibujado sobre una variedad de fuentes intertextuales y culturales (Roscoe y Hight, 2001). Un ejemplo que puede resultar ilustrativo de los denominados "*drama-documentary*" es el film *La*

Batalla de Argelia (1965) del director italiano Gillo Pontecorvo. El mismo recontruye la batalla de descolonización de Francia que vivió Argelia durante los años 1954 al 57. Es en parte un recuento ficcionalizado de los eventos reales y representacionales que tuvieron lugar durante la guerra del Frente Nacional de Liberación de Argelia. La película se caracteriza por ser una reconstrucción a través de actores que incluye cortes dinámicos, el uso de cámara en mano, la yuxtaposición dramática, la sobreexposición y tomas a contraluz para generar una idea de reporte en el lugar, posee un vigoroso comentario interpolando cronologías, hechos y figuras, y resumidas biografías. Tal como la autenticidad de un noticiero con fotografía en blanco y negro (Wilson, 1971). El film posee un alineamiento cercano a los discursos factuales. En este sentido, los "*drama-documentary*" no diferirían mucho de los ya desarrollados docudramas.

- Ficcionalizaciones, Documental dramatizado, dramatizaciones, reconstrucciones: Muchos documentales suelen incluir secuencias dramatizadas respondiendo a un utilitarismo del modelo clásico del documental televisivo (especialmente en los subgéneros del documental histórico y biográfico) que reemplaza o sustituye las imágenes que pudieran corresponder a planos de archivo evocadores del personaje biografiado o de los hechos del pasado por escenas reconstruidas con actores a veces para solventar la falta de imágenes documentales para incorporar como pruebas para la argumentación, y un añadido de atractivo – el de la ficción- a la forma discursiva del documental. Esto no implica que el texto deje de ser documental ya que seguiría construyendo conocimiento y aportando una "mirada" particular sobre algún fenómeno del mundo "real". Este tipo de formas hoy poseen una muy amplia difusión en los programas periodísticos televisivos. Se utilizan primordialmente para la reconstrucción de hechos vinculados al ámbito policial. Si nos adentramos más en el mundo de

televisivo podemos encontrar numerosos ejemplos señales televisivas abocadas especialmente a la realización, circulación y exhibición de películas documentales tales como Nacional Geographic, Discovery, o History Channel que se valen del uso de este tipo de recursos para poner en escena una argumento por ejemplo sobre la "verdadera" vida de Judas (*El Evangelio de Judas*, 2006) o para reconstruir la muerte de un dinosaurio cuyos restos fueron recientemente descubiertos por un paleontólogo.

- Testimonial: muchos lo inscriben y hasta nombran como al "*drama-documentary*" anteriormente desarrollado, pero vale destacar para brindar una comprensión de su uso. El documentalista Miguel Mirra indica que se trataría de una película de ficción sobre hechos fehacientemente reales, como por ejemplo *Whisky Romeo Zulú* dirigida y protagonizada por uno de los testigos reales de los sucesos narrados. Se trata del ex piloto (de las líneas aéreas LAPA) y cineasta Enrique Piñeyro. El film narra la historia previa al accidente del Boeing 737 de LAPA que el 31 de agosto de 1999 en Buenos Aires. Existen también películas relacionadas con el subgénero testimonial, como las películas biográficas, que pueden ser o no testimoniales o, como en muchos casos, versiones libres. Aunque estas películas ficcionales empleen elementos del realismo poniéndolos al servicio de la historia, la relación global con respecto al mundo, tal como indica Nichols es metafórica. Su camino de vuelta al mundo real siempre se hace por medio un desvío a través de la forma narrativa. Por su parta, el documental establece una relación indicativa con el mundo histórico Así, una diferencia fundamental con el documental es que el testimonial siempre tiene puesta en escena ficcional y actores que pueden o no ser profesionales. Cuando hay una persona que actúa de sí misma se debe analizar si se está en presencia de un docudrama (Mirra, 2000).

Una reserva que habría que destacar frente a los docudramas, "*drama-documentary*", los testimoniales, las ficcionalizaciones o reconstrucciones y hasta muchos de los documentales que se exhiben, es el hecho de que el espectador puede no ser capaz de distinguir entre la representación de hechos reales y las especulaciones realizadas sobre éstos. Esto no implica que los espectadores no sean lo suficientemente críticos, sino que, formas textos como el docudrama por ejemplo, pueden no llegar a resaltar distinciones entre hechos e hipótesis, o que aún remarcándolas el espectador puede no llegar a percibirlas mientras contempla el desarrollo de la película o a recordarlas en el futuro.

- Documental pastiche, de compilación o de metraje encontrado (found footage): Es una modalidad más vinculada a las prácticas experimentales y posmodernas que al ámbito de la televisión, aunque en ocasiones haya surgido como mero producto de la casualidad y no como un desarrollo de experiencias formalizadoras. Jordi Sánchez-Navarro indica el hecho de que todo resulta susceptible de ser reutilizado en este tipo de documentales: viejos noticiarios cinematográficos, documentales y reportajes de televisión, spots publicitarios, reportajes turísticos y films educativos. Aquello que valida el uso de las diversas fuentes es el hecho de que aparezcan en una pieza de *found footage.* La función de ese uso es variable. En documentales como *The Celluloid Close* (1995) o *The Atomic Cafe* (1982) la recopilación de clips de procedencia diversa tiene un criterio fundamentalmente ensayístico, aunque está guiada por principios distintos. En el caso de *The Atomic Cafe* (1982), la elección de fragmentos está realizada en función de su pertinencia en el desarrollo narrativo. Genera un desarrollo perfectamente narrativo que inscribe a la película en la tradición del documental canónico. Avanzado el texto, los fragmentos se disponen en un montaje asociativo, del que se desprende

sentido, más por acumulación o por conflicto que en virtud de una dinámica narrativa. (Sánchez-Navarro, 2001).

- Docuficción: se trata principalmente de un conjunto de experiencias que proponen ficciones recubiertas del realismo más desencarnado con una engañosa simplicidad. Aquí se pueden destacar algunas producciones del cine iraní como por ejemplo las de Abbas Kiorostami: *klos ap* (1990) (*Primer Plano)* luego desarrolladas por Moshen Makhmalbaf (y su hija Samira) y Yafar Panahi (Weinrichter, 2004). Dichas producciones incluyen recursos visuales de cámara y montaje tales como tomas "desprolíjas" de larga duración al estilo de la modalidad documental observacional que buscan aportar realismo a lo narrado. La docuficción es el ejercicio de un gesto estético que combina la realidad documentada con el la realidad de la imaginación (Alvarenga, 2006)[75].

- "*Documentary Soap*" o "*Docusoap*": esta particular producción combina aspectos del documental con aquellos de los "*soap operas*" (una forma británica similar a las telenovelas latinoamericanas) desarrollados exitosamente en Inglaterra. Este tipo de producciones tuvieron un importante éxito en la pantalla televisiva del mencionado país. Este tipo de textos tienden a moldearse alrededor de un formato de estilo "detrás de escena". Se respaldan en el hecho de que dicen presentar personas, sucesos y lugares reales. Utilizando un modo observacional o de técnica "mosca en la pared", estos programas presentan un deslice de "naturalidad" cotidiana. El modo visual de realidad espontánea, suele ser suavemente trabajada por el uso de un "vocie-over" autoritativo que guía a los espectadores a través de la narrativa. Al estilo del *reality show* televisivo,

[75] Alvarenga, E. en http://www.diarioepoca.com/2006/11/09/infogeneral/w_magia.php

el "*docusoap*" termina haciendo un espectáculo de lo ordinario. Estos programas ganaron su credibilidad a través de su asociación con la forma documental, pero su eje central descansa en la forma en las narrativas son construidas sobre las líneas de los "soap operas". En este tipo de textos, a diferencia de los documentales, un argumento es sólo indirectamente construido, en cambio, una narrativa central proveniente de experiencias personales de las personalidades centrales, guía el relato. (Izod, 1998; Mapplebeck, 1998)[76]. Si pensamos en ejemplos locales para este tipo de textos podemos incluir a series televisivas taquilleras tales como *Operación Triunfo* (2002), docusoap (documental sobre la realidad tratado en forma de ficción), de media hora de duración y emisión semanal, que únicamente venía a mostrar el macrocasting itinerante que llevaba a cabo un jurado musical en un país para seleccionar a cinco chicas a las que darían la oportunidad de formar un quinteto musical.

- *Reality TV*: se trata de otra forma documental híbrida cuyo distintivo es empardar el tratamiento documental con dispositivos estéticos ficcionales. Así, mantiene una pretensión de acceso a lo Real, mientras que presentaría esta realidad de una forma altamente estilizada y popularizada. Mediante el uso de cámara en mano, da la impresión de una acción espontánea, no mediatizada y capturada tal cual como ocurrió (Dovey, 1995)[77]. Aún así, hay algunos aspectos que nos alertan de la presencia de la cámara y por ende de la naturaleza de "constructo" de las representaciones que ofrece. Estos programas parecen extender la modalidad observacional del documental y a su vez reforzar la pretensión de brindar un acceso directo a la realidad (O`Nelly, 1995). Pero, cabe destacar que, a diferencia del género documental, no lograran llegar a

[76] Izod, John. "Documentary Soaps: The British as Victims and Witnesses?". Paper presentado a Visible Evidence VI, San Francisco State University, 13-16 de Agosto, 1998.
Mapplebeck, Victoria. "The Mad, The Bad and The Sad", DOX, Number 16, 1998.
[77] Dovey, Jon. "Camcorder Cults", *Metro*, Number 104, 26-30, 1995.

trascender el simple registro documental, no llegan a construir una argumentación que genere conocimiento, ni parecen aportar una mirada distanciada y desarrollada sobre el fenómeno en cuestión. Ejemplos de este tipo de textos pueden encontrase fácilmente en la televisión de nuestros días. Claros exponentes son la mayoría de programas que exponen imágenes reales de persecución policial en señales televisivas como *Reality TV*, o el altamente exitoso *reality show Gran Hermano* (2007). Cabe aclarar que cada uno de los ejemplos mencionados, posee características específicas que los diferencian ampliamente que pueden resultar objeto de investigación de una investigación futura.

Estos nuevos híbridos, *Docu-soap* y *Reality TV*, se conectan con el *"mockumentary"* en el hecho de también haberse desarrollado en los espacios que existen entre la ficción y la no ficción. Aún ofreciendo una crítica muy liviana al género documental, podrían estar representando una popularización del escepticismo posmoderno hacia lo experto y profesional. Ambos se construirían, a diferencia de los documentales tradicionales que utilizan expertos para dar aval a sus argumentos, alrededor de experiencias y perspectivas. Se reemplazaría (y rechazaría) el profesionalismo, por un más general amateurismo que se percibiría como algo más "real" y "auténtico".

Existen una amplia serie de textos audiovisuales que debido a su alto grado de complejidad, resulta difícil su ubicación en alguna de las categorías esbozadas. Algunos de estos "experimentos" audiovisuales suelen jugar y hasta combinar varias de estas categorías descriptas. En muchos casos, debido a la especificidad de dichos textos, intentar definirlos implicaría la generación de nuevas taxonomías específicas que abarquen las formas y recursos puestos en prácticas en dichos casos. Entre estos

"experimentos" podemos destacar al film argentino *Los Rubios* (2003). La película argentina de Albertina Carri conjuga el documental y la ficción para evocar a sus padres desaparecidos, en 1977, durante la última dictadura militar. Un particular texto de muy difícil clasificación que ronda desde lo *transgenérico* a lo *antigenérico*. Por estas razones desde su lanzamiento fue objeto de análisis y comentarios de especialistas del cine alrededor del todo el mundo. La misma forma parte del corpus de textos que se analizan en el presente trabajo. En el siguiente capítulo se describirán y analizarán el despliegue de recursos retóricos y enunciativos que se ponen en juego en dicho texto específico (Ver **Descripción del análisis**. **Los Rubios (2003)**).

Análisis del corpus.

A continuación se realizará un análisis desde punto de vista de la enunciación fílmica, la semiótica y el análisis discursivo de cinco diferentes textos que componen el corpus del presente trabajo. Los textos son : 1- *La Era del Ñandú* (1987), 2- *Fuckland* (2000). 3- *Pioneras* (2002) 4- *Balnearios* (2002) 5- *Los Rubios* (2003).

Descripción del análisis.

La Era del Ñandú (1987)

Sobre el director.

Nacido en 1944, el argentino Carlos Sorín es un destacado publicista y cineasta. Estudio cine en la Universidad de La Plata y se inicio como asistente de Alberto Fischerman en el cine publicitario. Después de trabajar en Colombia y Ecuador, entre 1973 y 1976, como realizador de films publicitarios, se asoció primero a la empresa de cine publicitario Estudio Latino, para consolidar luego Carlos Sorín Cine S.A., desde la cual desarrolló una prolífica carrera en esa rama cinematográfica. Por fuera de la destacada carrera como publicista que le valieron las miles de piezas que lleva elaboradas a lo largo de su trayectoria, en su filmografía como director se destacan films como *La película del rey* (1985) (ganadora del León de Plata del Festival de Venecia y el Goya a la Mejor Pelicula Extranjera entre otros premios), el experimento televisivo denominado *La Era del Ñandú* (1987), *Eversmile, New Jersey* (1990), *Historias*

mínimas. (2002) *Bombon - El Perro* (2004), *El Camino de San Diego* (2006), también es guionista y fotógrafo. Sus films convocaron a miles de espectadores a las salas de cine en los últimos años y le valieron varias distinciones y premios en varios Festivales de Cine internacionales como por ejemplo el recibido en el 2006 en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián y en La Habana por su último film *El Camino de San Diego* (2006). Muchos de estos presentan algunas características particulares: una búsqueda de realismo representada en el uso de escenarios naturales del interior de nuestro país, que brindan contexto a pequeñas historias populares representadas en muchos de los casos por actores no profesionales habitantes de los propios parajes donde son realizados los films. Hoy en día es considerado por la crítica como uno de los directores de cine argentinos más importantes. Fue distinguido por los premios Clarín a la mejor película y mejor director en el 2003.

Sinopsis.

La película forma parte del ciclo televisivo "Ciencia y conciencia" emitido en la Argentina por Canal 13 /Proartel en 1987 presentado por la periodista Magdalena Ruiz Guiñazú. El film forma parte de una serie de programas dentro del ciclo en la cual se presentaban diferentes textos audiovisuales para luego debatir sobre diferentes temáticas ligadas a la actualidad y a la divulgación científica. El ciclo era auspiciado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación.

Bajo la apariencia de un tradicional documental este mediometraje narra un relato ficticio sobre el surgimiento en la Argentina de los años 60, de una nueva droga: la Bio k-2. La sustancia se obtiene del ñandú y el medicamento parecería alargar la vida

humana. La misma fue desarrollada por un enigmático personaje llamado el Dr. Kurz). Un extraño personaje que realiza sus actividades en la absoluta privacidad y reserva, rara vez se lo vio en público y muy poca gente conoce su rostro(por sus características pareciera un peculiar homenaje al Kurtz de Francis Ford Coppola en *Apocalipsis Now* (1979) por su capacidad de generar seguidores y su aura de misterio. El instituto don de se realizaban las pruebas y alojaban los pacientes, se convierte luego en lugar de culto, un templo al sólo ingresaban elegidos.

Nadie ha probado realmente la droga, pero ante semejantes promesas, el público comienza a reclamarla y la leyenda popular se extiende y enriquece. Lo que comienza como un rumor se convierte rápidamente, con la ayuda de los medios masivos de comunicación, en un tema nacional entrando en la agenda periodística y, a través de ésta en la agenda pública. Así, el ñandú se convirtió en figura mítica, alrededor de la cual giró toda esa época. Los medios dedican programas completos a informar y debatir acerca del fenómeno originado por el Bio K-2. Aparecen costumbres nuevas que responden al supuesto nuevo nivel de vida extendido se empiezan a debatir asuntos como la posibilidad de extender la escuela primaria hasta los 25 años, o realizar reformas sobre sistema provisional. En pleno auge mediático del fenómeno, llegan a escribirse libros y hasta canciones sobre la nueva droga. Los medios llegan a hacer creer que la visita de Rockeffeler a la Argentina, no fue motivada por un conflicto petrolero sino que se debió a negociaciones por el Bio K-2 y sus derivados.

Al margen de las imágenes, Carlos Sorín no logra develar (o no tiene interés) la verdad ni de la droga ni de la identidad del enigmático Dr. Kurz. Entre las imágenes de archivo y las entrevistas, sólo logra habitar el misterio. De un día para el otro, la mítica

y altamente repercutida figura del ñandú pasa al olvido, pasando así a una nueva era. "*Nos internabamos en lo que los sociologos denominaban: "la Era del Ula-Ula", pero eso ya es otra historia…"*

Bajo este relato ficticio y satírico se presenta el proceso de mediatización y de imposición en el saber popular, de una sustancia milagrosa. La propuesta sobre la idea de un apócrifo para Pauls/Sorín implicó elaborar un metadiscurso sobre el documental científico, su prestigio y valor de verdad, tanto como el relato sobre conocimientos científicos a través de los medios poniendo en escena un relato histórico a partir de la manipulación de archivos como valores de una verdad mediatizada.

Análisis de estrategias y recursos.

Para el análisis del presente texto no se debe dejar de considerarse su marco contextual de condiciones de producción y reconocimiento. El mismo, tal y como se mencionó anteriormente, el film fue realizado para y exhibido por la pantalla de la televisión abierta de la Argentina. También debe considerarse que formó parte del material orientado para el debate dentro un ciclo televisivo de tipo periodístico titulado "Ciencia y Conciencia". En este sentido, vale destacar que una de las pocas copias que hoy existen de este texto a disposición del público, es una grabación hecha por un particular del programa emitido en 1987 por canal 13. Así, puede notarse que tal y como estipulaba la ley de radiodifusión vigente en la época se dan cortes publicitarios regularmente cada aproximadamente diez minutos. Al finalizar el film, aparecen en pantallas los periodistas que llevaban adelante el programa auspiciando el futuro debate acerca del film. Si analizamos este punto vale la pena preguntarse sobre cuáles son los límites del texto. El mismo forma parte del flujo continuo que constituye al discurso

televisivo, y dentro de éste del programa de mediados de octubre de 1987 del ciclo "Ciencia y Conciencia". Si nos enfocamos directamente en el texto fílmico elaborado por Pauls y Sorín, podríamos llegar a considerar a los discursos que anteceden al mismo: el resto de programas de la serie, que presentaban textos documentales expositivos tradicionales con temáticas abocadas al ámbito de divulgación científica, la introducción del programa, los avances publicitarios desde el programa anterior y durante la programación semanal como paratextos que determinan al film. Los comentarios posteriores que realizan los presentadores del programa serían metadiscursos que refieren al mismo. Teniendo en cuenta estos discursos se puede indicar que el engaño comenzó desde el plano extratextual. El texto fue en todo momento presentando como un "documental" (en los avances publicitarios y en la introducción de la emisión del programa de ese mismo día) y podía llegar a leerse en serie con el resto de los textos exhibidos en los programas anteriores del ciclo televisivo. Tal es así, que muchos teleespectadores terminaron creyendo lo narrado en el texto[78].

Por su parte, algunos investigadores y teóricos del cine como Jorge La Ferla, elige extrapolar el texto del marco del programa televisivo "Ciencia y Conciencia", destacándolo de manera cerrada e individual, tal y como fue exhibida en diferentes ámbitos académicos durante los siguientes años. El mismo es ubicado, junto con programas como *Play Rec* (2000), *El Juicio a las ex - Juntas Militares* (1985), *Vulnerables* (1999-2000), y el ya mencionado *El Monitor Argentino* (1998), entre otros, en una serie que titula "15 experiencias notables de la TV argentina" (La Ferla, 1999).

[78] Los textos exhibidos en los otros programas de la serie eran en su mayoría de tipo ficcional, y eran presentados como adscriptos a ese género. En el programa que siguió al analizado en el presente trabajo, se exhibió un texto ficcional realizado por Eduardo Calcagno. No existe mucha información escrita acerca de esta experiencia, muchos de los datos que figuran en el presente trabajo fueron aportados por Margarita Jusid, quien se encargó de la escenografía y el vestuario del film *La Era del Ñandú* (1987).

Si analizamos las condiciones y discursos de producción del film resulta central destacar el hecho de poder considerar al film como un metadiscurso en reconocimiento del fenómeno mediático que se había generado en la época alrededor de la mítica droga llamada crotoxina y sus supuestas propiedades curativas del cáncer. Al igual que la Bio K-2 de *La Era del Ñandú.* La crotoxina se extraía de un animal, en este caso no era un ñandú, sino del veneno de una serpiente de cascabel sudamericana. Al igual que en el film, miles de personas buscaban desesperados conseguir la droga, mientras que diferentes especialistas detractores debatían con quienes apoyaban sus virtudes curativas en los medios masivos de comunicación. En este sentido, vale destacar que el programa que enmarca al film era auspiciado por la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Nación. La crotoxina estaba en todos los medios y Sorín quiso demostrar al mismo tiempo el gran poder de manipulación en temas relacionados con las enfermedades y la medicina y en los documentales. Si pensamos en las condiciones de reconocimiento de la época la doble intención del realizador tendría mayores posibilidades de lecturas cercanas por parte de la audiencia, quien era bombardeada a diario con noticias y discursos vinculados a la crotoxina. Pero si se realiza el ejercicio de pensar cómo sería la "circulación" del film hoy en día que las condiciones de reconocimiento han variado considerablemente, y poco se recuerda ya del furor despertado en aquellos años por la crotoxina. Podríamos decir, como primera medida, que el texto continuaría despertando hoy en día cierta clase de reflexión sobre el espectador acerca del poder manipulativo de los medios masivos de comunicación como de los discursos documentales. La crotoxina pasó al olvido, pero los engaños y manipulaciones mediáticas todavía se encuentran a la orden del día.

A su vez, tampoco deben soslayarse los discursos de producción vinculados al ámbito cinematográfico en boga en la época. Por aquellos años se habían lanzado dos de los *"mockumentaries"* que marcaron un hito en el desarrollo del conjunto textual: *The Falls* (1980), *This is Spinal Tap* (1984) y *Zelig* (1983). En *La Era del Ñandú* puede encontrarse huellas que dan indicios de una fuerte influencia del segundo sobre este texto. Ya desde la primera placa se puede encontrar un vínculo con el destacado *"mockumentary"* de Woody Allen. El film se dedica *"A Leonard Zelig y Jorge Luis Borges, maestros de lo apócrifo"*, en el primer caso se refiere al peculiar personaje que da nombre al film de Allen, y en el segundo a mundialmente reconocido escritor, quien supo utilizar y explotar hábilmente el recurso del apócrifo a lo largo de su literatura. Así, de estas primeras placas, comienzan a darse indicios intratextuales al espectador sobre la ficcionalidad de lo exhibido.

Si se analiza el film desde su plano enunciativo y retórico deben destacarse algunos puntos relevantes. El relato del film se desarrolla a través de un mosaico de recursos muy similar al presentado anteriormente por *Zelig* (1983), su texto central de referencia. En primer lugar vale destacar que, al igual que el film de Woody Allen lo logra para los años 30, a partir de un excelente logro estético y técnico - generado a partir del uso del blanco y negro, el montaje con piezas filmográficas, musicales y excelentes efectos especiales- este film argentino logra ambientar y contextualizar el relato exitosamente en el escenario local de la década del 60. Así el relato se adapta a todos los diferentes sucesos y fenómenos histórico sociales ocurridos durante dichos años. Así, si habitualmente se destaca a dicha época como un período donde la discusión y lucha política se encontraba a flor de piedra, "La era del Ñandú" atraviesa y abarca este aspecto bautizándose como "La etapa política de la era del Ñandú", así las

visitas de la delegación cubana y del magnate Rockefeller estarían directamente vinculadas con la negociación de la novedosa Bio k-2.

En ambos films, cuando se dan a conocimiento público el fenómeno narrado– el hombre camaleón en uno, y las supuestas virtudes de la droga extraída del ñandú en el otro- éste se convierte en una especie de "furor" que copa la escena pública siendo objeto central de atención de los medios masivos y tema de agenda de las grandes masas urbanas y la industria cultural de la época. Así, en ambos films se desarrollan canciones, publicidades y hasta historietas ligadas a los diferentes fenómenos mediáticos en cuestión.

La intenciones de Sorín parecen coincidir con las del director norteamericano, en ambos films se busca realizar un muy interesante ejercicio lúdico que busca engañar y hasta burlarse de los límites entre el documental y la ficción, presentando un relato puramente ficcional en un formato que podría adscribirse al código del cine documental. Para cumplir con este objetivo se realizan una serie de operaciones retóricas fuertes dentro del film. En ambos se logra combinar un mosaico de recursos típicos del género más clásico que puede encontrarse clasificado dentro del conjunto complejo de formas que son convencionalmente clasificadas bajo la rúbrica "documental". Según lo teorizado por Nichols, en este caso se trataría de una parodia sobre un típico documental de modalidad expositiva que combina falsas imágenes de archivo con falsas entrevistas. Pueden destacarse: la voz en *voice-over* de un locutor que va relatando los hechos, el montaje de hechos históricos existentes con hechos falsos al estilo de los antiguos informativos de cine en blanco y negro, y las breves secuencias de entrevistas a color con famosos "intelectuales" y testigos de la época (ya ancianos) relatando su punto de

vista sobre los sucesos relatos. A diferencia de *Zelig* (1983) en que participan reconocidos intelectuales haciendo de ellos mismos pero comentando sobre hechos ficticios, en *La Era del Ñandú* (1987) se opta por utilizar directamente a actores representando a intelectuales y especialistas. Así actores reconocidos de la época como Zalo Pasik, Carlos Garrik o Liliana Barrientos representan a sociólogos, médicos y periodistas. Esta podría ser otra de las marcas fuertes que posee el texto como "guiño" para afianzar una relación "cómplice" con el espectador en la parodia construida. Pero por otra parte, a su vez y al igual que en el film de Allen, también llegan a aparecer algunos personajes de la época haciendo de sí mismos, pero confabulados con la farsa. En este sentido, el músico Mario Clavel nos habla del tema de la época que se compuso para el Bio K-2, así también aparecen otras famosas figuras como la espiritista Ludovica Squirru y el boxeador Horacio Acavallo.

Al igual que en *Zelig* (1983), la estructura del relato avanza centralmente a través de la mencionadas voz en *voice-over* de un locutor sobre imágenes de archivo, entrevistas a diferentes personajes y analistas del fenómeno en cuestión (actores representando a analistas, y personajes famosos haciendo de sí mismos, pero sobre un texto guionado); y fragmentos apócrifos o manipulados de informes periodísticos de la época. En este sentido podemos encontrar falsos titulares de diarios y falsos noticieros de la época informando y opinando sobre el fenómeno como por ejemplo lo hace el denominado "La Noticia Ya". Toda esta combinatoria colabora en generar un "efecto documentalizante"que otorga un efecto de realidad sobre este relato puramente ficcional. Como explica Nichols un elemento central de todo documental es el *realismo*.

De todas formas, como se mencionó anteriormente, existen marcas fuertes que le van dando pistas al espectador de que se trata de un texto ficcional fuertes se trata de "guiños" que buscan afianzar una relación "cómplice" con el espectador en la parodia construida. En este sentido, ya desde el comienzo del film las primeras placas presentan los primeros créditos que incluyen elementos que denotan cierto grado de construcción artificial mayormente vinculados a un film de ficción como lo son la existencia de un "Libro", realizado por Alan Pauls, y de una construcción de "Escenografía", realizada por Margarita Jusid. Así comienza a alejarse de la idea que socialmente existe sobre el texto documental. A esto le sigue la mencionada leyenda de dedicación a los "maestros de lo apócrifo" y la presentación del reconocido actor (en la época) Zalo Pasik representando a un sociólogo. Fuera de estos elementos durante gran parte del film el efecto de realismo se apuntala, hasta que el relato comienza a presentar rasgos satíricos que llegan hasta el absurdo logrando un efecto humorístico. Al igual que en *Zelig*, el film se centra sobre un hecho improbable: si en el film norteamericano era la existencia de un hombre "camaleón", en el film argentino es la posibilidad de alargar la vida humana a través de una droga extraída del ñandú. El extremo del absurdo aparece en el relato del film argentino en la existencia de una red delictiva que trafica plumeros de pluma de ñandú en épocas en que debido a sus "virtudes" se encontraba vedada. Así, gran parte de la fuerza policial se encarga de perseguir y desbaratar a este peligroso mercado negro. El absurdo se completa en la sátira narrativa que relata una saga de "milagros" que comienzan a aparecer en la "etapa mítica de la era del ñandú". Se presentan desde manchas en manteles con forma ñandú, hasta huellas del animal en el baúl de un auto. Al finalizar el film una placa termina de sentenciar la ficcionalidad del relato: "*Casi todos los hechos de este programa son ficticios y algunos de las similitudes con personas reales son puramente casuales"*

Si se tiene en cuenta los elementos anteriormente descriptos, podremos concluir que el texto, en una intención similar a la del film de Woody Allen, no buscaría simplemente engañar al espectador, sino que por el contrario, presentaría una "falsedad hiperconciente" con una clara renuncia a la "no ficción", que colaboraría con el establecimiento de una complicidad con el espectador en pos de cumplir con un objetivo reflexivo que se cumple erosionando los discursos de sobriedad que caracterizan y sostienen a los documentales expositivos. Si analizamos el ejercicio lúdico presentando en el texto a la luz del esquema teórico de los investigadores ingleses Roscoe y Hight, podría adscribirse al mundo de los *"mockumentaries"*. Su "falsedad hiperconciente" que propone una apropiación "inocente" de los códigos y convenciones del documental, incluyendo elementos humorísticos producto de la combinatoria de elementos racionales (discurso de sobriedad del documental expositivo) con irracionales (elementos traídos de la ficción) que llegan incluso hasta el absurdo, lo ubicarían, al igual que *Zelig* (1983) de un *"mockumentary"* de **Grado 1: Parodia.**

Si analizamos "complicidad" generada con el espectador a partir del texto, debemos destacar que se trataría de una *complicidad doble*. Por un lado, la complicidad en el plano enunciativo construida a través del uso de los recursos típicos del *"mockumentary"* desarrollados en los anteriores párrafos. Esta complicidad podría seguramente sostenerse en cualquier contexto de espectación. Pero existe una segunda complicidad, que sería en este caso de orden retórica. Sería la línea argumentativa que realiza satirizando, ironizando y hasta parodiando el fenómeno mediático y social construido alrededor de la crotoxina. Como se mencionó anteriormente, esta segunda complicidad podría resultar difícil de sostener en nuevas y diferentes condiciones de

reconocimiento del texto. Así, la alegoría a la polémica crotoxina podría pasar a leerse como una simple parodia al poder manipulatorio de los medios de comunicación en un nuevo contexto.

FICHA TÉCNICA

Argentina, 1987

Idea, Dirección y Edición: Carlos Sorín

Guión: Alan Pauls

Actores: Salo Pasik, Liliana Barrientos, Mario Clavel, Horacio Acavallo, Carlos Garrik, Augusto Bonardo, Federico Pando, Elvira Ravel, Ludovica Squirru

Equipo Técnico:

Dirección de producción: Perla Lichtenstein

Producción: Gustavo Tiffernberg y Alejandro Grimani

Asistente de Dirección: Cristian Pauls

Cámara: Pablo Rivero

Escenografía y Vestuario: Margarita Jusid

Diseño gráfico: Diego Ciardullo

Dirección de sonido: Jorge Stravropulos

Edición: Guillermo Canapelís, Fabián Hoffmann

Duración: 40 minutos

Canal 13/ Proartel, Buenos Aires, 1987

	Fuckland (2000)

Sobre el director.

El director del film llamado José Luis Marqués no posee una trayectoria reconocida en el terreno cinematográfico. Tal es así, que en su trayectoria como cineasta únicamente realizó el largometraje *Fuckland* en el año 2000. Su ámbito de despeño habitual es el terreno publicitario. Esto se demuestra en las diferentes inusuales acciones de marketing que pone en juego a través de la Internet para promocionar su único film.

Sobre el film.

El film *Fuckland* (2000) es un experimento textual y genérico que se realizó clandestinamente en las Islas Malvinas. Fue dirigida por José Luis Marqués y producida por Atomic Films. La misma representa la incursión de un argentino con una cámara de video en el territorio donde tuvo lugar la guerra entre Argentina e Inglaterra en 1982. Este hecho derivó en que el ingreso a los ciudadanos argentinos fuese vedado hasta escaso tiempo antes a que film fuese realizado. El film fue exhibido durante el año 2000 en las salas del cine argentino y fue elegida para participar del Festival de Cine de Londres durante noviembre del mismo año, teniendo allí una controversial performance

y luego en enero del 2002 participó del Festival de Cine Independiente de Sundance (Estados Unidos).

Sinopsis

La película registra las andanzas de un tal Fabián Stratas (interpretado por el propio Fabián Stratas), un típico argentino "vivo" que viaja a las Islas Malvinas con motivos algo particulares. En su afán patriótico, pone en práctica un plan simple que debería conducir a la recuperación de la autoridad argentina sobre las islas; para ello, bajo el lema sesentista de "hagamos el amor y no la guerra" decide seducir y embarazar a las mujeres locales, de manera que den a luz a una nueva generación de niños engendrados por sangre argentina que sean capaces de inclinar la balanza de soberanía y así poder "colonizar" las islas. La voz del protagonista acompaña el relato de cada una de sus peripecias. Todo el relato se acompaña de imágenes que retratan los paisajes y la vida cotidiana que llevan a cabo los habitantes de las islas.

El título plantea un juego de palabras de connotación sexual entre Falklands (nombre que le dan los ingleses a las islas) y Fuckland ("fuck" significa tener sexo y "land", tierra).

En pos de cumplir con su misión el argentino, Fabián Stratas, conoce y seduce a Camila Heaney (interpretada por la homónima actriz inglesa), una isleña supuestamente ingenua, logrando finalmente cumplir su objetivo de embarazarla y luego abandonarla para volver a tierras argentinas.

Algunos aspectos a destacar sobre su producción.

Fuckland fue rodada en apenas una semana en video digital con cámaras profesionales disfrazadas de "turísticas" (se les colocó un lente gran angular para facilitar el encuadre y eliminar los "fuera de foco", y se les quitó el LED que indica cuando la cámara se encuentra encendida) y micrófonos ocultos, sin guión y contactos mínimos entre los protagonistas y el equipo técnico. El equipo de rodaje estuvo compuesto por el director José Luis Marqués, cuatro técnicos y tan sólo dos protagonistas: el actor Fabián Stratas, y la actriz inglesa contratada vía Internet Camilla Heany, a quien no se le explicó el argumento real del film hasta el momento efectivo de la realización, lo cual llegó a provocar sensaciones de culpa sobre la actriz que hasta llegó a dudar de su participación en el film. Todos lo miembros de equipo se hicieron pasar por turistas y de este modo obtuvieron 65 horas de video digital (formato mini DV), que luego de una larga (5 meses) y costosísima edición y postproducción, fueron reducidos a 84 minutos. La mayor parte de tomas que aparecen en el film fueron realizadas por el propio protagonista, que utiliza a la cámara casi como prótesis del sujeto que narra con su cuerpo. Los habitantes de Puerto Argentino/Stanley que aparecen en pantalla, no sólo no sabían que estaban apareciendo en una película, sino que ni siquiera se enteraron de que estaban siendo filmados.

Más allá del resultado, al no utilizar elementos artificiales de producción, como el uso de trípodes, utilizar luz natural, sonido directo y escenarios naturales, *Fuckland* fue el primer film en la historia del cine argentino (y la octava en el cine mundial) en recibir de Dinamarca la certificación que califica como un film que se atiene a las premisas del ya mencionado "Dogma 95" llevado adelante por cineastas como Lars Von

Trier. Aunque el mismo no logra respectar muchos de los postulados de dicha convención. Así, en el film se pueden encontrar recursos "prohibidos" como el uso de voz en *off*, música (una musical de Jimmy Hendrix en la introducción del film y la versión del himno nacional de Charly García al final del mismo), la inclusión de títulos y la aparición del nombre del director en los créditos del film. Existen algunas versiones que indican que los realizadores del film pudieron haber enviado una versión no definitiva del film a Dinamarca para lograr la certificación o que el propio Von Trier no aplicó una fuerte rigurosidad al evaluar al film latinoamericano (La Nación, 2000). La primera versión no incluía voz en *off*. Pero una vez terminada esta primera copia, el director decidió agregar los comentarios del protagonista, de modo de dejar explícita su situación y sus deseos. El material fue finalmente ampliado a 35mm, de modo de poder proyectarse en los cines.

Análisis de estrategias y recursos.

La experiencia del director en el campo de la publicidad y el marketing se pudieron ver en la construcción paratextual previa al film. Al igual que en el film norteamericano *Blair Witch Project* (1999), la plataforma de lanzamiento fue un sitio web (www.fuckland.com.ar), donde se presentó el diario de Fabián Stratas y sus peculiares objetivos en relación a la recuperación de las islas. El sitio finge haber sido puesto on line por Fabián. Los textos demuestran que el personaje es machista y reaccionario, algo que, por otra parte, está perfectamente demostrado en la película. Se presentó además, un libro que sirvió como carpeta de prensa. Lo que se hizo en ambos casos fue dar información en primera persona como si el hecho en verdad hubiera ocurrido. El avance que se proyectó en los cines muestra imágenes de Malvinas,

anticipa que el protagonista cumplirá una misión y terminaba con la dirección del sitio web. Es decir: la publicidad se basaba casi exclusivamente en orientar al público hacia su página en Internet.

Revisando el mencionado sitio web (www.fuckland.com.ar), se puede ir descubriendo la misión del protagonista en detalle. En resumen, relata los pasos que da para conseguir una mujer en el territorio malvinense presentando tres videos. En uno de ellos demostraría que consigue su objetivo: tener relaciones con una kelper engañada para "colonizar" las islas.

Las imágenes que se presentan al espectador se realizan a través de una estrategia de "robo de realidad" a través de un registro que en muchos de los pasajes puede considerarse de tipo documental realizado por el protagonista con una cámara aparentemente apagada que incluye sonido directo y luz ambiente y sin el consentimiento y el conocimiento del hecho por parte de la mayoría de las personas filmadas. La totalidad del film podría resumirse en una "larga cámara oculta". Esta estrategia otorga al film un fuerte componente de realismo. La presentación de las tomas bajo una estrategia que se asimila a la estética de la modalidad de observación y el hecho de haber sido efectivamente tomadas en el lugar, serían el único componente "documental" que tendría el film. Las Malvinas en este sentido serían un personaje más. En segundo plano en este registro documental desfilan la áridas y frías praderas que fueran escenario de la sangrienta guerra del 82, restaurantes, el boliche, los negocios, el hospital, la conmemoración del aniversario de la guerra, una breve muestra de la burocracia y anacronismo de las instituciones malvinenses, y como se mencionó, los propios isleños. El hecho de que las mismas hayan sido tomadas "clandestinamente"

termina otorgando a estas imágenes un carácter más de documento que de representación. Dicho efecto busca ser aclarado y reforzado ya desde el comienzo del film cuando una placa aclara *"Esta película fue realizada en forma clandestina en las Islas Malvinas. Diciembre 1999"*. Más adelante, al arribar al aeropuerto de Puerto Argentino/Stanley filma los carteles que indican la prohibición de filmar y/o tomar fotografías en el lugar, mientras que un oficial les da instrucciones sobre los recaudos y prohibiciones que existen al grupo de "turistas" que acaban de descender del avión. Teniendo en cuenta estos puntos se podría decir que de algún modo, la película es un viaje a las islas.

Como se ya mencionó anteriormente, en la ficción, el realismo documental hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva (Nichols, 1996).

El film contiene claramente desde su forma de producción elementos verídicos. Estos se destacan en el hecho de que el film fue realizado efectivamente de manera clandestina, y que la mayoría de las imágenes que aparecen en el film fueron tomadas realmente por el protagonista del film mostrando personas y situaciones que realmente ocurrieron. Pero a su vez, cabe destacar que más allá de esta "realista" secuencia de registro documentales, el film contiene una fuerte dosis de ficción, puesta en escena a partir del encuentro entre el actor Fabián y la actriz británica Camilla, que utilizan sus propios nombres, pero representan personajes ficticios. Aunque se fundan en un mismo continuo las secuencias ficcionales (creados artificialmente para la cámara) con los registros documentales (los que podrían ocurrir aún si la cámara no hubiese estado allí), el objetivo central de este experimento fílmico, se desarrolla a través de una ficción, la

del supuesto “patriota” que quiere llevar a cabo su extraño plan de “colonización” de las Islas Malvinas (cuya actuación por parte de Stratas, por momentos torna al personaje exagerado en sus rasgos machistas y xenófobos, dando evidencias de lo ficcional del relato). Claro está, que dicha ficción se desarrolla y acompaña de escenas reales de interesante registro documental de las islas, pero en ningún momento dichas tomas podrían considerarse de orden del discurso propio de los textos documentales. Las mismas no logran exceder el mero registro documental aportando alguna clase de “mirada”, interpretación o hipótesis que logre generar algún conocimiento sobre el espectador. Las mismas, como ya se mencionó, otorgan una fuerte dosis de “realismo” a la narrativa ficcional que compone el eje central del film.

Poniendo foco en los metadiscursos que generó el film se puede destacar sobre todo las controversias que generan su argumento y su forma de producción. A su vez, aparecen fuertes críticas a sus vacíos argumentales y a la ausencia de un hilo conductor claro. Muchas de las críticas se centran en el controversial personaje principal a quien se acusa de idiota, machista y reaccionario. Gran parte de las críticas se centra en el hecho de haber viajado a las Islas para filmar una película que deja una mala imagen de los argentinos. Pero abocándonos en los metadiscursos referidos a las cuestiones de clasificación textual en las cuales se centra el presente trabajo, podemos encontrar en cada crítico diferentes formas de nombrar y clasificar al texto *Fuckland:* “ficción-verdad” (Esposito, Terra, 2000) “*drama-doc*” (Guardian Unlimited, 2000), “*off beat comedy-drama*” (una comedia dramática descordinada)(New York Times, 2000), “pseudo documental” (Sapere, 2000), “falso documental” (Clarín, 2000), “híbrido” (Revista Miradas, 2000), “docudrama” (Variety, 2000) y (Imdb) “juego ficción-verdad”

(Cineismo.com, 2000), “drama” (Alpacine.com, 2000), “Comedia, drama” (Livra.com, 2000) y hasta “documental” (rosariocine.com, 2000).

Si tenemos en cuenta las diferentes características del film en cuestión, podemos considerar que se trata de un texto de tipo experimental que podría entrar dentro de la mencionada zona de grises que existe en el terreno de la clasificación de los géneros que se encuentran entre el terreno documental y el ficcional. Siguiendo algunos de los conceptos esbozados respecto de los diferentes textos podría argumentarse la idea de que el texto fuera un “docudrama” o un “drama-doc”, ya que si nos referimos al argumento central, éste no sería una reconstrucción de hechos que realmente hayan ocurrido, sino directamente una puesta en escena de una narrativa de tipo ficcional. Lo que resulta destacable del texto es el hecho utilizar los códigos y convenciones de la modalidad observacional del cine documental. A su vez, desde su paratextos (página web) busca construirse como un relato verídico, y esta idea se refuerza dentro del texto con las imágenes que muestran que realmente se viajó y se filmó clandestinamente en Malvinas. Si se tuviera que buscar una clasificación para este texto podría decirse que en términos de Barroso se encuentra cercana a lo que denomina como una “ficción narrativa de intencionalidad o apariencia documental”. Más allá de que el film recibió la certificación de danesa del Dogma 95, a diferencia de la mayoría de textos que se adscriben a estas convenciones, en este caso no se trataría de una ficción realista. En *Fuckland*, domina el estilo realista pero no todo lo que aparece en el film fue creado y colocado para la cámara. Como ya se mencionó anteriormente, gran parte de las imágenes fueron tomadas bajo la modalidad de “cámara oculta” sobre situaciones

"naturales" que realmente ocurrieron en Malvinas (o hubieran seguramente ocurrido aún no habiendo estado la cámara para registrarlas)[79].

Varios de lo metadiscursos comparan a *Fuckland* (2000) con el ya descripto *"mockumentary" The Blair Witch Project* (1999). En este sentido puede leerse aseveraciones tales como "*Blair Witch Project tercermundista"* (Silva, 2000), "*Blair Witch ya lo había hecho*" o "*Blair Witch, a lo argentino*" (Freedom Magazines, 2000). Desde el análisis del presente trabajo podemos indicar que en una primera mirada pueden encontrarse algunos ejes centrales que demuestran similitudes que marcarían la pauta de que el film argentino sería de alguna manera un discurso en reconocimiento del film norteamericano. En primer lugar, los recursos, códigos y estética del film resultan similares. Ambos narran historias ficcionales a través del uso de una modalidad documental de tipo observacional. Las imágenes registradas por cámaras "no profesionales" por parte de los personajes de film es lo único modo en que el espectador puede contemplar el transcurso del relato. Pensando en los recursos paratextuales, el film argentino se valió de estrategias de marketing y difusión muy similares a las altamente exitosas del film norteamericano lanzada pocos meses antes. Como ya lo había puesto en práctica el cineasta italiano Ruggero Deodato para su film *Holocausto Caníbal* (1979), y al igual que para *The Blair Witch Project* (1999) para *Fuckland* (2000) se elaboró una campaña paratextual que en este caso contempló una página web presentada cuando todavía no se había terminado el rodaje del film. Así, se buscó aportarle un mayor grado de verosímil al relato del film. De todas formas se debe

[79] Con excepción del film *Los Idiotas* (1998), en que se presentan algunas escenas en que los protagonistas llevan a sus personajes simulando ser "idiotas" a convivir con personas de la calle no involucradas con el film que reaccionan naturalmente frente a esta representación. Así, se presentaría un recurso similar al de *Fuckland* (2000) en que conviven personajes ficticios representados por actores profesionales con personas que actúan naturalmente sin conocimiento de que son filmados para formar parte de un texto audiovisual.

resaltar una diferencia entre ambos films. Al igual que las ya mencionadas películas que adscriben al Dogma 95, *The Blair Witch Project* (1999) fue realizado enteramente por actores y todas las situaciones que se presentan en el film fueron construidas exclusivamente para el mismo. Inclusive muchas de las tomas que se presentan como filmadas por alguno de los protagonistas fueron realizadas por cameraman profesionales (que figuran en las placas de créditos al final del film). Por su parte, el film argentino presenta una diferencia que hasta puede resultar determinante en relación al relato. Esta diferencia se centra en el hecho de que en gran parte del film presenta registros documentales reales sin actores y ningún tipo preparación "artificial". Las filmaciones que aparecen fueron realmente realizadas por el protagonista y muchas de manera clandestina. Únicamente el relato ficcional del film es construido a través del uso de actores pero inclusive, a diferencia del film norteamericano, estos actores rodaron dichas escenas dentro del territorio "no permitido" de las Islas Malvinas. En este sentido, indicaba su director José Luis Marqués en una entrevista: "*Muchos lo comparan con el Proyecto Blair Witch, pero a diferencia de Blair Witch que era todo ficticio, acá la verdad existe. Fabián fue y grabó con su cámara en las Islas*"[80]. El hecho de haber sido realizada enteramente a través de situaciones ficcionales construidas, permite a los realizadores de *The Blair Witch Project* (1999) construir un relato mucho más rico logrando generar un perfecto clima de tensión y suspenso típico del género terror/suspenso al que se adscribe el film. Por el contrario, como se mencionó anteriormente, los realizadores del film argentino viajan a las Islas Malvinas sin un guión claro establecido, ya que no sabían lo que el escenario del film les iba a deparar. Lo único medianamente planificado eran las escenas entre los dos protagonistas. Una vez obtenidas las imágenes se trabajó largamente sobre un relato que

[80] Blejman, Mariano. "Se estrena "Fuckland, una película Clandestina" en Página 12 (3/2000)

las articule. Así, el uso de las imágenes tomadas "clandestinamente" le otorgó mayor realismo al relato frente al film norteamericano, pero a su vez limitó sus posibilidades, resultando el desarrollo del film algo pobre a nivel expresivo. Por momentos el film se torna monótono y aburrido, no logra generar tensión, intriga o un clima que resulte realmente atractivo, elementos centrales para el éxito de un texto ficcional.

Un espectador que no haya leído ningún metadiscurso en relación a ambos films puede, de alguna manera a lo largo del film creer que todo lo que va apareciendo en las imágenes fue real. Mientras que en el caso de *The Blair Witch Project* (1999) a lo largo del film termina quebrándose el verosímil para colaborar con el suspenso y el terror que busca el relato, en *Fuckland* (2000) esto no termina de quedar tan claro, ya que dentro del texto no se puede encontrar ningún elemento claro que indique lo contrario. Los únicos elementos que pueden suscitar algunas dudas al espectador en relación a la veracidad del relato son: la escena final en que Camilla a espaldas de Fabián graba un mensaje con agravios para que este lo vea al volver a Buenos Aires, la cual connota la idea del cierre de un relato de estilo ficcional que en caso de ser una historia real podría haberse obviado; y por otra parte, también al final del film, la escena en que aparece Camilla ya embarazada con nauseas cual si fuese una "visión" sobre el futuro que ilustra el relato del plan de "colonización" del protagonista. Esta última escena, junto a los créditos que muestran la colaboración de muchas más persona que el protagonista colaborando en la filmación y describen a Camilla y a Fabián como actores, ya demuestran que resulta obvio que Camilla es una actriz que trabajó intencionalmente para el film poniendo en evidencia que la historia narrada en la película no es real.

A pesar del uso de una estética que se asimila a la de un documental de modalidad observacional el único elemento fuerte que realmente lo acercaría a un documental real, serían los registros documentales de la isla que no logran trascender de ser meras imágenes. Las mismas no logran (ni parecen buscar) construir una "mirada" ni aportar un real conocimiento sobre lo que podría ser la vida en las islas. Las mismas parecieran cumplir el objetivo de ambientar y otorgar realismo al desarrollo del eje central del film que sería la ficción narrativa que se construye entre los personajes que representan ambos actores. Si tenemos en cuenta el hecho de que buscó y fue certificado bajo el Dogma 95 debemos considerar que al igual que todo el resto de films que adscriben a dicha convención, se trata de un texto experimental, con importantes pretensiones de realismo a través de la utilización de escenarios naturales y la improvisación actoral, pero ante todo de tipo ficcional. Como ya mencionó los metadiscursos de un film poseen un fuerte poder a la hora sobre el espectador de un futuro texto, ya que a través del uso de una simple clasificación genérica, pueden determinar el horizonte de expectativas de la audiencia. En este sentido, la ficcionalidad del texto además se refuerza a través de varios de los mencionados metadiscursos que clasifican al film bajo el rótulo genérico "drama" o "comedia, drama", géneros socialmente asociados al cine de ficción.

De todas formas, si se tiene en cuenta la serie de recursos que pone en práctica el texto se pueden encontrar importantes rasgos que podrían ubicarlo dentro del universo de los *"mockumentaries"*. El desarrollo de un relato ficcional presentado utilizando los códigos y convenciones típicos de un texto documental de modalidad observacional, incluyendo además en el relato registros documentales de escenas "no ficcionales" registradas a través del uso de la forma "cámara oculta", son varios de los recursos

típicos empleados por los *"mockumentaries"*. En este sentido, si se lo analiza a través del esquema clasificatorio de los *"mockumentaries"* esbozado por Roscoe y Hight, el texto podría adscribirse al igual que *The Blair Witch Project* (1999) al denominado **Grado 2 "Crítica"**. En relación a esto, se puede resaltar que la apropiación de los códigos y convenciones del documental (en este caso de modalidad observacional) no se utilizan para realizar una simple parodia sobre las creencia que se tienen sobre el discurso factual, como pueden serlo películas como *Zelig* (1983) o *La Era del Ñandú* (1987), sino que implicaría un grado mayor de reflexividad. El film a través del uso de la forma documental observacional presentaría una tensión entre una crítica explícita a las prácticas documentales y sus practicantes y una aceptación implícita de los códigos genéricos y las convenciones. Al utilizar este tipo de recursos el realizador busca confundir al público sobre el estatus ficcional del film. Pero cabe destacar el hecho de que al mismo tiempo se estaría realizando una "crítica" al hecho de que en la sociedad se tomen ese tipo de recursos como garantes de un texto verídico y, a través de su uso, una aceptación y legitimación aplicándolos para buscar un efecto de realidad en un relato que es ficcional.

FICHA TÉCNICA

Argentina, 2000

Dirección: José Luis Marqués

Producción: Edi Flehner, Mariano Suez

Producción ejecutiva: Diego Dubconvsky, Jonathan Peret.

Guón: Roberto Scheuer, José Luis Marqués

Intérpretes: Fabián Stratas, Camila Heaney

Equipo Técnico:

Cámara: Fabián Stratas ,Alejandro Hartmann

Montaje: Pipo Bonamino

Música: Sergio Figueroa

Sonido: Daniel Fainzilber

Asistente de producción: Luis Bernárdez

Duración: 84 minutos

	Pioneras (Título Provisorio) (2002)

Sobre la directora.

Patricia Vignolo es una joven directora argentina formada en la Universidad del Cine. En su trayectoria realizó y colaboró en varios cortos y mediometrajes entre los que se destacan *Piedad*, codirigido junto a Santiago Giralt; *Vendido*; *Discusión*; *Pioneras (Título Provisorio)* (2002) y *Vísperas* (2006). En el 2003 recibió un premio en el Festival de Cine y Video de San Telmo gracias a su film *Pioneras* (2002). En todos sus trabajos además de dirigir, fue responsable del guión y el montaje. En 1998 ganó el tercer premio en el Concurso de Guiones de Mediometrajes organizado por Argentores, con *Táctica y Estrategia de la Escondida*, adaptación del cuento homónimo de Alejandro Dolina. Actualmente se desempeña como docente en la Universidad del Cine, en el CIC (Centro de Investigación Cinematográfica) y en el IUNA (Instituto Universitario Nacional de Artes).

Sobre el film.

El film surge a partir de una actividad curricular que debía realizar su directora para la Universidad del Cine. Una vez realizado el mismo fue exhibido en una primera instancia en la muestra anual de la Universidad del Cine (2002), luego en Ciudad Cultural Konex. En Agosto del 2003 fue distinguido como Mejor Documental y Mejor

Video en el I Festival de Cine y Video de San Telmo. También fue seleccionada para diversos festivales y concursos, entre otros el II Festival de Cine y Deporte, Sevilla 2002; el V Festival Internacional de Escuelas, Buenos Aires 2003; el VIII Concurso la Mujer y el Cine, Buenos Aires 2003. En el mismo año participó en el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana.

Sinopsis.

En un formato de estética documental, el film invita a los espectadores a recorrer un período crucial para la historia argentina del Siglo XX: los primeros gobiernos peronistas. El recorrido se realiza a través de la reconstrucción apócrifa de la formación y andanzas de un "olvidado" hito que conmovió al deporte nacional durante la década del 50: 22 mujeres formaron los primeros dos equipos de fútbol femenino de la historia. Vinculadas tanto con el peronismo como con la Revolución Libertadora estas deportistas pronto comienzan a formar parte de la vida política, social y cultural de la Argentina. El relato se centra sobre la figura y capitana de uno de los 2 equipos: Giulianna Canavese, una despabilada inmigrante italiana que supo llevar al fútbol femenino a lo más alto de escena mediática. Pero la victoria más inverosímil les llega a Giulianna y a sus chicas después de la caída del peronismo en 1955, cuando a pesar del interés del General Aramburu por *hacerlas desaparecer del mapa* - como había sucedido con el mayor icono justicialista del boxeo, el *mono* José María Gatica - no solamente logran sobrevivir sino también alcanzar una repercusión similar a la de la época anterior. El filme da cuenta de una de las ideas fuerza de la política del gobierno peronista, que en su momento fue entrelazada con el deporte: el papel activo de la mujer en la vida nacional durante el gobierno justicialista - cuyo hito fundamental fue la sanción de sus derechos políticos auspiciada por Eva Perón. Pero a su vez, a través del

uso del material histórico de archivo, demuestra cómo el gobierno que depone a ex presidente Perón, pone en juego estrategias y aparatos de "manipulación" de las masas muy similares a los del altamente criticado y depuesto peronismo.

Análisis de estrategias y recursos.

Al igual que *La Era del Ñandú* (1987), *Pioneras* (2002), puede leerse como un texto en reconocimiento del ya mencionado film norteamericano *Zelig* (1983) del destacado director Woody Allen. Si se analiza la estructura, los recursos y estrategias de desarrollo del relato y la búsqueda de realismo se pueden encontrar importantes similitudes entre ambos films. El mosaico de recursos que pone en juego el film para darle verosimilitud y un fuerte efecto documentalizante aportando realismo es casi idéntico al del film norteamericano. En este sentido, puede verse como al igual que el film de Allen, *Pioneras* busca replicar al típico documental que sustenta su argumentación a través del uso de material de archivo. Si en el caso de *Zelig* (1983) el marco del documental eran los años 30 y se busca ilustrar el contexto con el estilo cinematográfico y discursivo de la época, en *La Era del Ñandú* (1987) era la década del 60, en *Pioneras* (2002) el escenario de contexto es el peronismo y los gobiernos de la autodenominada Revolución Libertadora y los datos socio políticos de carácter histórico contextuales son los únicos elementos verídicos que sostienen el falso relato. Con esta premisa se busca una estética y una línea discursiva en ese sentido. Al igual que en *Zelig*, a través de efectos de imagen se funden materiales de archivo reales (obtenidos en Archivo General de la Nación), con archivos reales manipulados, con por ejemplo cambios en el sonido y la palabra hablada, generando un nuevo significado para ese significante, con supuestas imágenes de archivo creadas en el momento con el uso de

actores, y convertidas a una estética antigua típica de las imágenes de archivo con el uso de técnicas digitales de edición de imagen. También se utiliza el testimonio de diferentes entrevistados que refieren al período en cuestión. Los entrevistados, al igual que en *Zelig* van desde analistas hasta testigos de época, algunos de ellos son personajes reales haciendo de si mismos, y otros no son más que actores performando personajes ficticios. Así, si en *Zelig* aparecen intelectuales como Susan Sontag, Irving Howe o Saul Bellow, haciendo de sí mismos, pero inventando un relato, en *Pioneras* este recurso se replica palmo a palmo, pero con personajes locales como los periodistas Antonio Carrizo y Enrique Macaya Marquez. Ambos, junto con un "falso" sociólogo, Germán Krinocapich, (develado en las placas de créditos al final de film, pero que de no ser revelado difícilmente podría descubrirse ya que no se trata de un actor o personaje reconocido) siendo "cómplices" de la farsa construida, estructuran y dan un sentido y coherencia al desarrollo del relato del film. Además del uso de personajes reconocidos que actúan como testigos y analistas del fenómeno tratado en el film, y nuevamente al igual que *Zelig*, el texto se vale del uso de falsos noticieros y falsos titulares, los cuales articula con titulares o fotografías de archivo reales, pero cuto significado se modifica a través de la voz del locutor y la fundición en la continuidad de materiales presentados a lo largo del film.

Ahora vale la pena destacar una fuerte diferencia de *Pioneras* (2002) con respecto al film de Woody Allen. Ambos pueden considerarse como importantes exponentes de la forma más típica de "*mockumentary*". Se valen de los recursos típicos de la modalidad más tradicional y reconocible por parte de la audiencia del documental (la expositiva) para construir un relato ficcional. Esta puesta en juego de recursos e intenciones logra parodiar y satirizar sobre algún aspecto de la cultura popular, y proponer una reflexión sobre la creencia en los discursos factuales que se vislumbra en

el horizonte de expectativas que poseen los espectadores al recepcionar un texto que se dice documental. Tal y como se explicó anteriormente, la idea de un texto paródico no es engañar a su enunciatario, sino por el contrario hacer "cómplice" de esa parodia. Si analizamos el film de Allen podemos notar fuertes marcas que pueden leerse en ese sentido. Las principales a destacar son: la participación y protagonismo de actores reconocidos (el propio Allen y Mía Farrow) y la sobrenaturalidad de la condición del hombre "camaleón" que protagoniza el film. Este segundo aspecto marca un exceso lindando con el absurdo que busca realizar un aporte en la búsqueda de complicidad con el espectador, quien a esa altura ya difícilmente mantenga su creencia en la veracidad de lo presentado. A diferencia de *Zelig* (1983), el film argentino al igual que en el mencionado caso del film neozelandés *Forgotten Silver* (1995) presenta algunos problemas para lograr esa relación cómplice con el espectador, que en muchos casos termina creyendo como cierta la ficción narrada en formato documental. Desde los paratextos el film se presentó en diferentes salas y hasta fue premiada en la categoría "documental", fuerte condicionante del horizonte de expectativas que va a poner en juego el espectador al ver el film. Si analizamos al interior del texto se pueden encontrar pocas marcas que colaboren con la idea de demostrar que se trata de una farsa y lograr la "complicidad" del espectador. Al comenzar el film aparece una placa con una supuesta sentencia judicial con la tipografía típica de máquina de escribir, la misma aparece un largo tiempo en pantalla y enuncia:

"Atento la denuncia imputada por la Sra. Elsa Correa ante el Juzgado Nacional de Primera Instancia Criminal y Correccional N°129, de esta Ciudad. Experidiente Nro. 5478-09. Caratulado: Correa, Elsa sobre denuncia a Vignolo, Patricia sobre adulteración de hechos históricos y manipulación de documentos públicos.

El Sr. Juez a cargo resuelve: "…Ciudad Autónoma de Buenos Aire, 16 de agosto de 2001, autorizar la exhibición de la presente película hasta tanto se dicte la sentencia…" Firmado: Dr. Ruben Dario Forestello. Juez Federal"

Así, ya comienza la búsqueda dar al espectador la idea de que se trataría de una farsa. Pero así también comienzan los problemas para lograrlo, el texto no resulta claro, su ambivalencia hacer por un lado despertar algunas sospechas sobre el material a ver, pero a su vez invita al espectador a preguntarse sobre el hecho de que las imágenes que vendrán más adelante en el film fueron objeto de censura, o causaron por alguna razón controversia convocando a la acción de juez para expedirse sobre su exhibición.

Si se analiza el relato presentado a lo largo del film puede concluirse que nada de lo narrado resulta excesivo o linda con el absurdo. Elementos extraños dentro del relato como el hecho de que el campeonato femenino se disputara semana a semana únicamente con dos equipos o que por el simple hecho de que la protagonista impulsora del fenómeno haya quedado embarazada hizo que desaparezca repentinamente el fenómeno que había suscitado la atención de millones de personas, no resultan suficientes. Sin hilarse muy fino en los pequeños detalles, todo pudo haber sido absolutamente verídico. Tal es así que su realizadora, Patricia Vignolo "(**Ver Anexo: Entrevista a Patricia Vignolo)** indica en entrevistas que gente incluso que vivió y fue testigo de la época terminaba creyendo en el relato construido en el film. Los únicos espectadores que pueden llegar a descubrir el engaño son los conocedores de la historia del país y por otra parte, los conocedores de la historia del fútbol local. Quedando la interpretación del film únicamente ligado al público local. En este sentido, la realizadora explica que el público extranjero nunca descubrió que se trataba e un relato falso cuando el film fue exhibido en festivales fuera del país. En muchos casos el descubrimiento podría no ser a través de marcas dejadas intencionalmente, sino que por el contrario, se

trataría de algunos descuidos de producción como la aparición de carteles de marcas actuales como “Reebok” en los entrenamientos de las jugadoras de fútbol, el uso de un balón que no corresponde con la época, y el uso del estadio del club Banfield pretendiendo ser el mítico estadio de Racing icono de la dicha década peronista, entre otros. Al no lograrse el efecto buscado por el film, la directora tuvo que recurrir a una placa final antes de los créditos con una cita que busca explicitar su intención:

“ESTA HISTORIA ES VERDADERA, PUESTO QUE YO LE HE INVENTADO”

BORIS VIAN

Así, junto con los créditos que, manteniendo la estética de la época (tipografía al estilo cine antiguo, música y piezas publicitarias radiofónicas), demuestran que las futbolistas eran no eran reales sino un elenco de actrices. El único problema en este caso es que el espectador que aún cree sobre la veracidad de lo narrado en el film, y no vio o prestó atención a esta última parte de placas terminará creyéndolo. Los “excesos” no resultan suficientes como para descubrir el juego. Así tal cual explica hasta su propia realizadora, el espectador que debió ser cómplice de la parodia terminó siendo engañado.

Teniendo en cuenta muchas de las características centrales del film -un relato ficcional construido a partir del uso de códigos y convenciones típicas del cine documental de compilación de archivo- el texto podría adscribirse al igual que los films *Zelig* (1983) y *La Era del Ñandú* (1987) en el campo de los típicos *“mockumentaries”* paródicos de **Grado** 1, descriptos en el esquema de Roscoe y Hight. Aunque en este caso habría que hacer una salvedad. El engaño puede tener un valor de experimentación y ruptura siempre y cuando se haya propuesto como medio para una demostración. En

este caso el engaño al no ser claramente develado a lo largo del film, no logra generar una relación de complicidad con el espectador. En este sentido, se podría decir que antes que un *"mockumentary"* se podría estar en presencia de lo que Marcel Ges denomina un "documental falso", un producto textual que se relacionaría con dispositivos legales que habrían certificado su nula validez como producto que muestra y relata acontecimientos o hechos que pertenecen a una realidad (Ges, 2001).

FICHA TÉCNICA

Argentina, 2002

Duración: 27 minutos

Dirección: Patricia Vignolo

Guión: Patricia Vignolo

Equipo Técnico

Producción: Natalia Hernández

Asistente de Dirección: Daniela Goggi

Fotografía: Germán Drexler

Cámara: Germán Drexler y Nuria Besser

Dirección de arte: Daniela Goggi

Montaje: Patricia Vignolo

Música: Martín Litmanovich

Dirección de sonido: Martín Litmanovich

Foto fija: Julie Pisano

Productora: Universidad del Cine, Buenos Aires, Argentina.

Balnearios (2002)

Sobre el director.

Nacido en Buenos Aires en 1975, egresado de FUC (Universidad del Cine) donde actualmente se desempeña como docente. En su carrera lleva dirigidos y producidos varios largometrajes entre los que se destacan *Balnearios* (2002), *La niña más bella* (2004), *El Amor (primera parte)* (2004) y *Opus* (2006). Todas fueron exhibidas en el MALBA (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) durante más de 4 meses cada una, a sala llena y logrando la participación en varios Festivales de Cine Independiente. También trabajó en otras producciones como *Carapálida* (corto - 2004), *El inquietante caso de José Blum* (inédita - 1998) como ayudante de producción, e *Historias extraordinarias* (en preproducción) como director.

Muchos lo consideran como uno de los exponentes del llamado "Nuevo Cine Argentino"[81]. Aunque suele diferenciarse de los caminos de financiación y exhibición que suelen utilizar los directores asociados a dicho "movimiento" para sus producciones. Utilizando para ello espacios abocados a la cultura como el MALBA o la

[81] El nuevo cine argentino, como se conoce al movimiento impulsado por un grupo de directores jóvenes desde la mitad de la década de los años noventa hasta la actualidad, parece hacer hincapié en el cruzamiento de elementos propios del documental en las películas de ficción y viceversa. Un grupo de cineastas jóvenes comenzaba a proponer películas que rompían con el pasado cinematográfico reciente en Argentina y presentaba films austeros desde la puesta en escena, nuevos actores y un realismo estético que dejaba en evidencia situaciones sociales de un país devastado por los avatares sociales y económicos de una década que dejó índices récord de pobreza y desempleo (Sigal, 2004).

Fundación Antorchas. Sus películas plantean un estilo enunciativo algo particular en el terreno audiovisual. En la mayoría de los casos sus producciones resultan de difícil clasificación a partir de los géneros tradicionales y hasta tal vez le valdrían taxonomías específicas. Así, entre sus films se destacan "experimentos" audiovisuales que suelen combinarse en un mismo texto componentes ficcionales con elementos típicos del documental y viceversa. En palabras del propio cineasta: "*Es que me gusta filmar a la manera documental, y, sin embargo, me gusta hacer películas de ficción. La realidad está tratada como si fuera fantasía y la fantasía está tratada de igual a igual con la realidad.*[82]".

Sobre el film.

Se trata del primer largometraje realizado por el director, el mismo fue financiado con un premio de la Fundación Antorchas. El film fue exhibido con record de audiencia en el MALBA en noviembre del 2002 dentro del ciclo de cine denominado "La película del mes". Ese ciclo se encontraba destinado a la difusión de films que pese a su valor artístico, no tienen oportunidad de acceder a los circuitos convencionales de exhibición o lo hicieron de manera efímera en condiciones desfavorables, permaneciendo de esta manera ocultos a un potencial público. El film logró atraer a más diez mil espectadores a las salas del MALBA.

Sinopsis, recursos y estrategias.

Presentada como un film documental, *Balnearios* combina en un mismo film una serie de cortometrajes que versan sobre una misma temática: los balnearios. Se trata

[82] Porcelli, Marina. "Entrevista a Mariano Llinás" en Palabras Malditas.net (6/2005)

de ciudades y pueblos cercanos a espacios acuáticos destinados a fines turísticos. Este videofilm que posee pocas pretensiones estéticas, se encuentra estructurado de manera episódica, recorriendo cuatro historias o ideas alrededor del tema explicitado en su título. A través de una mirada extrañada se desarrollan diferentes textos que versan alrededor de estas particulares ciudades abocadas al ocio, al agua y al descanso, deshabitadas a lo largo del año y atestadas en verano, plagadas de ornamentos y nombres marinos. Si se piensa como un documental de tipo expositivo, el texto presenta varias piezas que son funcionales a su mirada y aporte de conocimiento acerca de este tipo de emplazamientos urbanos. El comienzo se presenta con una fuerte carga nostálgica. Esta carga se construye a través del uso de imágenes de archivo que ilustran un pasado épico de dichas ciudades, combinado con música antigua y la voz en *off* de la actriz Verónica Llinás leyendo un discurso poético y emotivo acerca de estas ciudades. Ya desde el comienzo se le explica al espectador acerca de la temática y el carácter argumentativo del film: *"Esta es un película sobre las ciudades balnearias"* explica la voz en *off*.

Todos los episodios que conforman el film serían parte de una argumentación sobre las ciudades balnearias de un supuesto documental de tipo expositivo. Pero a su vez, cabe remarcar que cada uno de estos episodios representa una forma diferenciada de juego entre ficción y no ficción. En cada uno existe un despliegue especifico de recursos que juegan con la delgada línea que existe entre ambas formas genéricas.

El primer episodio titulado "Historia de Mar del Sur", fue filmado en la homónima ciudad balnearia de la provincia de Buenos Aires. La misma introduce al espectador en algo que pareciera ser una película de misterio. Se narra en una especie de

"fotodocumental" la llamativa historia del Hotel "Boulevard Atlantic". Un gran hotel construido en el siglo XIX y alguna vez declarado monumento histórico que actualmente yace abandonado en dicha ciudad marítima. El capítulo relata intrigantes historias que albergaron los diferentes dueños del mismo, todas dignas de una novela de suspenso policial. Diversos dueños e intrigas fueron ocupando el interior hasta convertirlo durante una época pasada en una "casa tomada" y en un "aguantadero" donde, según el relato en *off* del film nada faltaba, incluido un asesinato realmente ocurrido hace unos años en ese pueblo. Un extraño personaje recorre la casa mostrando sus recónditos rincones. Se utilizan fotografías de personajes que a la vista se reconocen como actores que posaron para las mismas para sostener el hilo del relato. Dichas fotografías se mezclan con fotografías de archivo reales del Hotel. Uno de los personajes de las fotos que relatan la historia sería el aquel extraño personaje que recorre, ya viejo, en la actualidad las instalaciones de aquel hotel abandonado. En los créditos finales se ponen los nombres de los actores que posaron para dichas fotografías. Así, se confirma el uso de técnicas de reconstrucción combinadas con documentos de la realidad. Se deja al espectador con avidez por saber algo más sobre la trama, que aunque corta, narra atrapantes hechos policiales.

Desde los metadiscursos se puede confirmar que la extraña historia relatada es real, aunque se presenta algo exagerada en la narración del film ya que se le agregarían algunos elementos dramáticos para darle un mayor atractivo al relato. De todas formas, la inclusión de actores que colaboren con la construcción de un relato, que aunque exagerado no deja se ser real, en este caso no lo alejaría de los muchísimos textos que hoy se dicen "documentales" y se valen de dichos recursos de ficcionalización hasta el abuso (incluso para poner en juego sus hipótesis sobre determinados hechos sin siquiera

terminar aclarando donde comienzan las hipótesis y donde la demostración). De esta forma, este episodio se compone de algunos componentes documentales como la existencia real de dicho hotel, y de parte de la historia narrada, aunque juega con elementos del mundo de la ficción tornándose una especie de docudrama que busca generar cierto atractivo a lo narrado.

El segundo texto audiovisual titulado “Episodio de las playas” es el cual provocó la mayor repercusión. A través de un formato de documental expositivo típico al tradicional estilo de los documentales sobre animales o tribus “salvajes” que presentaba el programa televisivo “La Aventura del Hombre”, y bajo la clave de una mirada extrañada, se describe el fenómeno de las ciudades balnearias y los “llamativos” hábitos de los veraneantes. Extraños emplazamientos urbanos que no poseen industrias ni empresas, los cuales año a año repiten un llamativo ciclo encontrando su momento de fervor en la temporada turística del verano, para volver a su desolación una vez concluida la misma. El director muestra su humor e ironía durante la narración cinematográfica, se detiene muchas veces en detalles, como la acumulación de objetos característicos de las vacaciones: sombrillas, sillas, palas y baldes de plástico, las peculiares, monótonas y repetitivas rutinas que realizan los veraneantes, y los personajes que conforman el mundo del verano en los balneario bonaerense. Todas las imágenes sirven de ilustración para la argumentación que presenta la extrañada mirada que relatan las diferentes voces en *off* de los locutores. En este despliegue de la extravagante enciclopedia de historias y costumbres de los balnearios argentinos, se registran algunos componentes exagerados en el relato que aportan su grado de absurdo y comicidad.

El “distanciamiento” que aportaría este documental sobre los peculiares hábitos de los veraneantes, contiene un fuerte componente humorístico y satírico que provoca un fuerte efecto sobre quien suele tener esos hábitos verano a verano en la costa bonaerense. Los, por momentos cómicos, relatos argumentativos se entremezclan con relatos poéticos y reflexivos. Mediante esta mirada de extrañamiento frente a un fenómeno más que cotidiano para millones de porteños, se buscaría satirizar y hasta parodiar a la mirada que construyen sobre sus objetos los típicos documentales expositivos que se ven a diario en televisión. El propio realizador se refiere a su recurso de mirada extrañada: *“Yo quiero mostrar una sensación de extrañamiento a partir de sucesivas visitas a ciudades costeras fuera de estación: me gusta el aire fantasmagórico que adquieren los balnearios en invierno. Y mucho más el contraste con la masividad y la metamorfosis que produce la aglomeración”*. Todas las imágenes que aparecen en el episodio son elementos que aportan a la construcción de la mirada y la argumentación del documental. La mayoría de las escenas son registros tomadas directamente de las mismas ciudades que describe, y algunas escenas son representadas por actores, las cuales serían breves ficcionalizaciones que aluden a situaciones y personajes típicos de las ciudades balnearias y funcionan de manera ilustrativa de la construcción de la mirada. En los créditos finales se da nota de las personas que representaron a los pocos personajes visibles que se destacan en el episodio. Así, se menciona por ejemplo el nombre del bañero (seguramente un bañero real), el del “campeón” de los video juegos y el de una “mujer linda” que posa tomando sol. El resto se menciona como “*una infinidad de anónimos*” que conforman la mayoría de los registros documentales que presenta el episodio.

Si se analiza la puesta en juego de recursos enunciativos de este segundo texto se podría decir que se estaría frente a un caso de lo que Nichols denomina documental de modalidad reflexiva. Nichols describe a los documentales reflexivos como textos que pueden poner en tela de juicio las normas y convenciones dominantes de la práctica documental como forma de reflexionar deconstructivamente sobre esta forma de representación del mundo histórico. Dirigen la atención del espectador a su convencionalismo, buscando poner en duda lo que aparece como natural o se da por supuesto. Una forma bastante habitual de hacerlo es a través de la parodia y sátira, elementos fuertes que pueden percibirse en este episodio. La parodia puede provocar la toma de conciencia de un estilo, género que previamente se daba por supuesto. La sátira es un recurso para intensificar la conciencia de una actitud social, valor o situación problemáticas. El modo reflexivo se centraría en los procesos entre el cineasta y el espectador, alterando así la ecuación esencial del género. En este sentido, se busca una reflexión a través de un texto que puede considerarse de tipo documental, ya que a pesar de la sátira y el absurdo que presenta el discurso, en términos de Roscoe y Hight, no rompería con el "mundo real", su referente. El texto plantearía así un ejercicio reflexivo para el espectador desde dentro del género a partir del uso de la parodia, la sátira y el absurdo que, incluyendo algunos excesos que rondan con lo humorístico, no rompe con la relación indicial que poseerían los textos documentales con el "mundo real".

La tercera de las historias titulada "Historia de Miramar" ocurre en la ciudad balnearia homónima, en apariencia una ciudad de veraneo tan común como otras. Desde el comienzo se da un guiño al espectador: "*la tercera historia comienza como un engaño*". La historia posee algunas características "fantásticas", la ciudad se encuentra desolada y vacía ya que muy cerca, se encuentra una ciudad sumergida y olvidada que

alguna vez fuera importante. Un buzo va en busca de la verdad mientras que un habitante de la zona recorre en una lancha por el mar, la superficie hundida, señalando hacia abajo, en el agua "*Acá está el hotel tal, al lado, la hostería tal, más allá, el almacén de don...*" también mostrando algunos árboles, postes y techos y campanarios que emergen desde la superficie del agua, todo acompañado por una antigua cortina musical. Una pequeña y nueva "Atlántida", pero local y austera. El documental cuenta con una breve pero contundente visita bajo las aguas, mostrando un poco de esta "Atlántida de los pobres".

Si se analizan los recursos puestos en práctica en este episodio se puede indicar que posee varias características del típico *"mockumentary"*, pero para colaborar con la argumentación general del film, que podría considerarse de tipo documental. Desde el guiño inicial que nos avisa del engaño, hasta la aquella visión nostálgica que caracteriza a muchos *"mockumentaries"* podemos empezar a arribar a esta conclusión. Montado sobre una historia real: una inundación que cubre algunas zonas que alguna vez fueron habitadas se construye un breve relato. Nadie sabría a ciencia cierta por qué ocurrió. El hombre del bote que enseña sobre el mar aquella "Atlántida de los pobres" actúa y exagera en su relato hasta un punto que termina siendo notorio. Apuntando al agua marca que donde hoy se ve sólo agua algún día hubo gigantes edificaciones. También el gesto exagerado que incluye elementos ficticios se verifica en una supuesta cámara que se sumerge, en un efecto poco creíble, muestra edificaciones hundidas: carteles, estaciones de servicios, entre otros. Pero al mostrarse los edificios y árboles afectados por la inundación, puede notarse que el agua no supero los 2 o 3 metros de crecida, y que por lo tanto, no existiría la posibilidad de que hayan sumergidas grandes edificaciones en su totalidad como describe el hombre del bote. Estos gestos podrían

leerse como guiños para generar una relación de complicidad con el espectador, quien captando la exageración puede leerla en términos de la argumentación general del film. Las ciudades balnearias entre todos sus particulares componentes poseen uno fantástico, el cual se manifiesta en sus mitos. Así, si en el primer relato el mito de Mar del Sur rondaba alrededor de enigmático hotel abandonado, en Miramar ronda alrededor de la "ciudad hundida", y este relato incluye los componentes ficticios que alimentan y mantienen vivo a aquellos mitos.

Pero no todo trascurre en ciudades y pueblos marítimos: también hay una historia filmada en la Provincia de San Luis, donde un personaje, el Dr. Zucco abre su vida al espectador. Este último capítulo se titula "Episodio de Zucco". Con agudeza y humor, el director retrata a ese habitante del lugar, quien devela desde lo que cocina, canta, pinta, sueña y esculpe como un pretexto para indagar en la vida de otras zonas del país donde si bien el mar no existe, sí está presente el balneario. Este artista de la iconografía balnearia se muestra emocionado porque su obra culmine ("muy merecidamente", como él mismo lo considera) se encuentra expuesta en una sala del Banco Provincia. Resulta de una alta lucidez el tratamiento que el director hace de la humanidad de don Zucco, un auténtico filósofo de barrio, el habitante típico de provincia. Los aspectos de su vida se retratan en varios sub episodios. En este sentido existen el "*Episodio I – Los Balnearios; II- El artista; III- La obra; IV Los dioses; V- El triunfo de Zucco; VI- Leviatán; VII- Sueños; VIII- Risas, X- Urbi etorbi*".

Al analizar este episodio debe destacarse que se dan dos tipos de relatos paralelamente. Uno que puede adscribirse a la más típica forma del documental expositivo, y otro que colabora con este primero, pero que posee algunos elementos que rondan lo ficticio y lo acercan a la mencionada modalidad reflexiva. El primer relato es

una argumentación y una mirada construida alrededor de las ciudades balnearias del interior del país. Ciudades que no se montan alrededor de playas sino de pequeños canales de agua que surgen de grandes construcciones de la ingeniería civil. Así, una voz en *off* describe y argumenta acerca de estas ciudades. Esta argumentación es ilustrada con imágenes de los mismos y material de archivo[83]. Paralelamente la historia del Dr. Zucco, hombre muy interesado e involucrado en el mundo de los balnearios de provincia alimenta el atractivo del episodio y se hila con algunas de las argumentaciones del primer relato.

Enfocándonos en la historia de Zucco, se puede decir que al igual que en el "Episodio de las playas", el realizador apela a la forma documental para relatar historias que resultan bizarras o de poco interés para los típicos documentales, pero que no terminan de romper totalmente con el mundo real. El Dr. Zucco existe (su nombre aparece en los agradecimientos al final del film) y varios aspectos de su vida deben coincidir con los relatadas en este episodio, aunque se perciben algunos elementos de exageración que buscan darle un mayor atractivo al personaje. Por ejemplo se enumera un exagerado número de instituciones y agrupaciones a las que adhiere este típico personaje de provincia. Se destacan algunos elementos bizarros que rondan con lo absurdo, por ejemplo el personaje posee un fichero donde archiva sus sueños por fecha. Hasta llega a ficcionalizarse uno de sus sueños con escenas que rondan con el surrealismo y hasta incluyen la aparición de una sirena. Aunque esta escena puede justificarse dentro del documental como una ficcionalización que sirve como prueba en la construcción de la mirada sobre este personaje cuya vida es parte de los balnearios.

[83] Se presenta una propaganda del gobierno peronista durante los años 50 en referencia a las grande obras hídricas realizadas por dicho gobierno.

Las exageraciones y el absurdo colaborarían en un juego que combina astutamente la ficción con la no ficción.

Desde los metadiscursos o paratextos el film se clasifica al film de diversas maneras: *"documental lleno de mentiras"* (cineindependiente.com.ar, 2002), *"especie de documental ficticio"* (Inrockuptibles, 2003) "*Lo apócrifo –o la verdad inverosímil- se confirma, una vez más, como el mejor acercamiento a las costumbres argentinas"* (El Amante, 2006) *"documental apócrifo, falso, verídico e insólito"*(Blog Testuzo Lumiere, 2006). Por su parte, el propio film entre las últimas placas finales pone en evidencia el juego entre ficción y no ficción propuesto por el realizador y desarrollado en los anteriores párrafos:

Los hechos, situaciones y personajes de que da cuenta este film, han sido levemente modificados para adecuarlos a la substancia cinematográfica. Cualquier alteración de la realidad debe leerse como perteneciente por entero a la ficción. Más allá de los nombres propios utilizados en forma explícita, cualquier relación entre nombres, personas, lugares o instituciones mencionadas en este film y otras reales, es involuntaria y deben considerarse una coincidencia.

La gran cantidad de recursos puestos en juego a través de los cuatro episodios colaboran en este interesante experimento audiovisual de compleja clasificación textual. El mismo, que a pesar de presentar elementos ficcionales, si se lo analiza a nivel general puede leerse como una reflexión sobre la forma documental y su carácter de constructo a través de la sátira y la parodia que colaboran además en aportar fuertes componentes humorísticos. Para finalizar vale la pena aclarar que a pesar de su difícil clasificación, el texto, por fuera de las exageraciones que colaboran en muchos casos con la argumentación general que propone sobre las ciudades balnearias, no se termina de

romper con la relación indicial que poseerían los textos documentales con su referente: el mundo real.

FICHA TÉCNICA

Argentina, 2002

Dirección: Mariano Llinás

Guión: Mariano Llinás

Investigación: Agustín Mendilaharzu

Intérpretes: Verónica Llinás (Voz en *off*), Mario Mactas (Voz en *off*), Liliana Mirta Cuomo, Alejandro Zucco

Equipo Técnico

Producción: Manuela Willimburgh

Jefe de Producción: Alejandro Israel

Fotografía: Lucio Bonelli

Montaje: Agustín Rolandelli

Música: Gabriel Chwojnik

Sonido: Federico Esquerro

Duración: 80 minutos. DV-cam. Betacam SP color.

Los Rubios (2003)

Sobre la directora.

Nacida en 1973, formada en la Fundación Universidad del Cine, Luego de realizar varios cursos y talleres de perfeccionamiento, colaboró en rodajes de María Luisa Bemberg, Lita Stantic, Martín Rejtman y Eduardo Calcagno.

En 1999 debutó con el film *No quiero volver a casa* (1999), film que participó en festivales en Viena, Rotterdam y Londres. En el 2001 fue uno de los trece directores de Historias de Argentina en vivo y en 2003 estrenó dos películas controvertidas: *Barbie también puede estar triste* (2001) un corto de animación que fue censurado y *Los rubios* (2003). En el 2005 realizó el guión y la dirección del film *Géminis* (2005). La película protagonizada por Cristina Banegas fue seleccionada para la exclusiva Quincena de Realizadores del Festival de Cannes del 2006. Una filmografía llamativamente personal distingue esta joven directora en el panorama local. Muchos críticos suelen adscribirla a la camada de directores nacionales que forman parte del llamado "Nuevo Cine Argentino".

Sobre el film.

El film fue proyectado con éxito en algunos festivales internacionales, incluido el de Buenos Aires, donde ganó algunos premios, y se estrenó en la Capital Federal en los cines Cinemark, Gaumont, Village Recoleta en diciembre de 2003 y más tarde en el Complejo Tita Merello, al igual que la mayoría de films subsidiados por el INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales).

Sinopsis.

Albertina Carri, hija de los intelectuales secuestrados y desaparecidos Roberto Carri y Ana María Caruso durante la última dictadura militar, realiza un film sobre la filmación de un documental a partir de la reconstrucción de sus últimos días a través de entrevistas a los últimos testigos y visitas a los lugares donde pasaron sus últimos días. Las entrevistas son realizadas por la propia directora, junto al equipo de realizadores y a la actriz Analía Couceyro, quien desde el comienzo del film anuncia que representará a Albertina Carri a lo largo de la película. Más allá de este anuncio ambas comparten planos mientras la directora la da indicaciones a la actriz. La realizadora hace una indagación sobre la vida y desaparición de sus padres para contrastarla con la ficción construida por los diferentes estados de su propia memoria. Se trata de una película sobre la realización de una película y, en estos diferentes niveles que se ponen en juego la realidad, la ficción y el documental, los cuales se reinventan una y otra vez.

Recursos y estrategias.

Si se analiza el film en su plano enunciativo, vale destacar que el film presenta una creación incesante de imágenes. Se apela a diferentes recursos para avanzar con el relato del film. En una particular búsqueda de lenguaje, se apela a una paleta de recursos que van el dibujo, la entrevista, la lectura de un libro de Roberto Carri en voz alta, la lectura de una carta que el Instituto de Cinematografía le dirigió negando ayuda económica para el proyecto (que finalmente respaldó) hasta la reconstrucción a través del uso de muñecos de Playmovil. La película combina la ficción con el documental y el "backstage". Para colaborar con un efecto de muestra de la producción /construcción del film, los entrevistados no son presentados con voz en *off* ni con un *videograph* y sólo nos enteramos en los títulos finales del film de sus nombres, que delatan que muchos de ellos eran familiares cercanos de los padres de Carri. Esta compleja y veloz combinación de dispositivos narrativos o dramáticos puede llegar a confundir a un espectador que no se encuentre "televisivamente capacitado".

La película plantea un enunciador complejo, que aparece por momentos en la voz de la propia directora, Albertina Carri, y por otros en la figura de ella representada, a través de la actriz Analía Couceyro. Albertina Carri aparece en todo momento cumpliendo el rol de realizadora de la película, que da instrucciones a Couceyro sobre cómo representarla y también comparte con el espectador, a través de conversaciones con el equipo de filmación, que también sale a cámara y se transforma en una especie de elenco, las dificultades para conseguir financiamiento o sus impresiones después de ciertas entrevistas, que a veces son realizadas por ella misma (casi siempre detrás de la cámara) y otras por la actriz. Las reflexiones de Carri sobre su propia historia y la de sus padres también aparecen a través de textos leídos por Couceyro y de placas blancas con letras negras en movimiento -que recorren todo el film (y que también son utilizadas

para los títulos). Para diferenciar la parte de "ficción" de la documental, Carri juega con el color y el blanco y negro. Así podemos decir que una introducción de la ficción pero con algunos corrimientos particulares que se pueden vislumbrar en este complejo juego planteado entre la directora y protagonista de su historia autobiográfica y la actriz que la representará en la representación de la misma. La voz en *off* de la actriz, siempre supervisada por la propia Carri guía gran parte del film.

Los cruces entre la ficción y el documental son tan claros en *Los Rubios* que hasta la misma directora los pone en evidencia en un momento de la película. Existe una escena en blanco y negro donde la actriz Analía Couceyro representando a Carri, expresa una de las líneas más personales del film, Carri (directora) la interrumpe, le da nuevas indicaciones sobre la forma en que debería decirlas y antes de empezar a grabar anuncia: "*Toma 7, de ficción, vamos a grabar ficción*".

Otra de las escenas interesantes para analizar que dejan en evidencia la construcción del aspecto ficcional del film, es aquella en la que Couceyro relata la entrevista que tuvo con Paula L., la única sobreviviente del centro clandestino de detención macabramente denominado por los militares como "Sheraton", la comisaría de Villa Insuperable donde estuvieron secuestrados sus padres. Carri interroga a Couceyro desde detrás de la cámara con avidez sobre lo que esta mujer le dijo, como si ella no hubiera participado de la entrevista. Otra de las escenas que ponen en juego este complejo juego ficción / realidad es cuando van a las oficinas del equipo de Antropología Forense, que le toma una muestra de sangre a Couceyro para confirmar si (Carri) es, efectivamente, la hija de Roberto y Ana María. Couceyro pone su dedo para que le saquen sangre, pero inmediatamente después Carri, en blanco y negro, y le dice al

hombre: "*¿Me pinchás a mí también*?", lo que muestra el paso de la ficción a la realidad y confirma que existe otra película dentro del documental.

La película además incluye ficcionalizaciones que muestran al espectador el proceso de construcción/ producción del film. La directora explicándole a la actriz que hace de la propia Albertina Carri cómo debe representar una escena o las conversaciones previas con los testigos entrevistados sobre los recuerdos de los últimos días del matrimonio Carri, y la supuesta lectura y posterior discusión acerca de la carta que niega el financiamiento por parte del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales). Pero estás ficcionalizaciones poseen una "vuelta de tuerca" que la diferencian del uso de este tipo de recursos que se ha tornado muy habitual en la mayoría de los documentales actuales. Se combinan y entremezclan con lo planteado como real. En algunos casos, como los recientemente mencionados se acercan mucho al concepto de docudrama. Pero en otros casos como en el uso de los muñequitos de playmovil para representar / reconstruir el recuerdo de sus padres y su trágico final, se trataría de un recurso de tipo reflexivo sobre el género documental, podría pensarse como una burla o parodia a las típicas recontrucciones o ficcionalizaciones que abundan en los documentales televisivos. Podría decirse que el film presenta una tensión entre ficción y no ficción altamente explicitada por su realizadora.

Si hubiera que ubicar a este experimento audiovisual dentro de alguna clasificación textual, se podría decir en una primera mirada que se trata de un film de género documental que mezcla un abordaje histórico y biográfico. Aunque también cabe destacar que se combina con ciertos aspectos del cine ficcional.

El film realiza una combinación de varias de las modalidades de la forma documental esbozadas por Nichols, aunque se encuadra básicamente situada en la modalidad de representación interactiva puesto que incluye estilos de entrevistas y tácticas intervencionistas que le permiten a la directora y la actriz que al representa en el texto, participar de un modo más activo, algo que sucede todo el tiempo. Con respecto a la modalidad de observación, la película de Carri por momentos parece ceder el control a los sucesos que se desarrollan frente a la cámara, por ejemplo, cuando Couceyro conversa con un grupo de niños en su barrio de la infancia o cuando el equipo de filmación está en la oficina de los Antropólogos Forenses y parece actuar libremente, sin un guión previo, como si no estuviera siendo filmado.

Con respecto a la diferenciación en el grado de control entre un documental y una película de ficción, el film de Carri se para en un lugar difuso, aunque la realizadora controla gran parte de la filmación.

Pero tal vez la modalidad de Nichols más utilizada en la película de Carri sea la reflexiva puesto que se puede oír a la realizadora abordar el metacomentario, más allá de su interacción con otros actores sociales. Con el despliegue de varios de los recursos mencionados en los anteriores párrafos, a través de un texto vanguardista e innovador dirige la atención del espectador hacia los convencionalismos del discurso audiovisual, buscando poner en duda las taxonomías hegemónicas ficción / documental que aparecen como naturales o se dan por supuestas en el imaginario del mismo.

Nichols también sostiene que la ficción busca que la historia sea verosímil, en tanto el documental se preocupa porque sea persuasivo. En esta película, aparecen

ambas búsquedas y se estima que es verosímil porque se plantea en primera persona, mediante un relato de una historia muy privada. Si nos atenemos a esta características, podríamos decir que el film se ubicaría dentro del mundo de la modalidad reflexiva, en la forma "performativa" destacada por el propio Nichols años más tarde de crear el esquema de modalidades. La misma se caracteriza ya no por llamar la atención sobre las cualidades formales o el contexto político de la película, sino por desviarla a la cualidad referencial del documental (Nichols, 1994). Esta desviación del carácter evidencial del documental no tendría por objetivo desfamiliarizar las convenciones del género (como en la modalidad reflexiva) sino *"subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo y dar énfasis a las dimensiones afectivas de la experiencia para el cineasta"*[84] . En este sentido, podemos notar que coexisten en el film, varias formas de monólogo y diálogo, que introducen una sensación de parcialidad. Así, la película de Carri resulta un texto altamente personal, con monólogos internos (en la voz en *off* de Couceyro) y diálogos con los entrevistados y con el resto del equipo de producción. La priorización de los aspectos subjetivos en el dar cuenta de la realidad del documental pasa a ser un factor clave. Estos textos poseen fuerte marcas de estilo y concientemente burlan los límites entre la ficción y lo factual. Mientras rechazan el "realismo" característico de los documentales, no rechazan la referencia a la "realidad" del texto, el vínculo indicial está subordinado, pero no se abandona. Los documentales preformativos logran interrumpir la relación entre el referente y la imagen, pero aún mantienen remanencias del referente del mundo histórico, elemento central que distingue al texto documental[85].

[84] Weinrichter, Antonio, *El cine de no ficción. Desvíos de lo real.* T&B Editores. Madrid, 2004. Pág.49.
[85] Nichols, Bill. *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporany Culture,*. Indiana University Press, Bloomington, 1994. Pág. 98.

Según Nichols, mientras en la ficción el lazo con el espectador pasa más por lo afectivo, en el documental se establece a partir de un deseo de saber. En *Los Rubios*, se da un lugar mixto porque, por un lado, se plantea el deseo de conocer la historia de los padres de Carri y también su propia construcción de esa historia, pero, por el otro, aparece muy fuertemente un lazo afectivo con el realizador, en cuanto comparte con el espectador sus sentimientos, dudas, reflexiones y genera empatía al exhibir abiertamente gran parte de su intimidad. El público de *Los Rubios* no cuestiona la veracidad del material filmado en el documental porque la cámara da todo el tiempo una sensación de presencia situada, y acepta como verdadero lo que relatan los actores sociales, que son amigos, vecinos o familiares de los padres de Carri.

Un último punto a destacar, es el hecho de que tal y como se mencionó en capítulos anteriores, este texto pertenece a esa serie de textos audiovisuales "experimentales" suelen jugar y hasta combinar diferentes categorías genéricas. Debido a su especificidad resulta difícil intentar definirla abracándola la totalidad de recursos que pone en juego. Se trata de un particular texto de muy difícil clasificación que ronda desde lo *transgenérico* a lo *antigenérico*. Por estas razones desde su lanzamiento fue objeto de análisis y comentarios de especialistas del cine alrededor del todo el mundo. Por ejemplo en el *New York Times*, A.O. Scout apunta justamente a intentar identificarla: "*no es tanto un documental como una película de ficción sobre la filmación de un documental, o es tal vez un documental sobre la filmación de una de una película de ficción sobre la filmación de un documental*[86]". Otros como el periodista J. Hoberman la describen como "*poética sin pretensiones y estilizada casi por azar, aunque perversamente precisa. Reconstruir el pasado, parece sugerir Carri,*

[86] A.O. Scout, "Personally Political: Fallout From the Dirty War", *New York Times*. (7/4/2004)

es como intentar atrapar el agua de una corriente.[87]*"*. El crítico Ken Fox reconoce al film como *"Un nuevo y complejo acercamiento al hecho de registrar la memoria, y el resultado puede ser a veces demasiado teórico, demasiado personal y demoasiado opaco, pero es un obra consistentemente desafiante, y por momentos agudamente emotiva"*[88]. Entre los medios locales, quién realizó una crítica interesante al film que conjuga los planos tanto retóricos como enunciativos en sus logros expresivos, es el periodista Javier Porta Fouz de la publicación *El Amante*, quien indica: *"Los Rubios es la confirmación* […] *de que para Carri el cine es un problema al resolver, de su osadía como realizadora proviene una reflexión riquísima en sus consecuencias"*[89]

De esta manera se puede notar la importancia que adquieren hoy en día este tipo de formas expresivas vanguardistas en términos enunciativos, así como también es buen ejemplo para destacar el importante lugar que ocupa a nivel internacional la producción cinematográfica argentina. Como se pudo notar en varios de los metadiscursos presentados referidos a varios de los textos analizados, la crítica internacional suele estar atenta a los desarrollos e innovaciones que se producen a nivel local.

FICHA TECNICA

Argentina, 2003.

Dirección: Albertina Carri.

Producción: Marcelo Céspedes y Carmen Guarini.

Intérpretes: Analía Couycero, Albertina Carri, Jésica Suárez, Marcelo Zanelli, Santiago Giralt.

Guión: Albertina Carri.

Equipo técnico

[87] J. Hoberman, "Tracking Shot", *The Village Voice*, 7- 13 de abril de 2004.
[88] Ken Fox, "Missing", *Tv Guide*, (9/4/2004)
[89] Porta Fouz, Javier en *El Amante* (1/8/2003)

Montaje: Alejandra Almirón.

Sonido: Jésica Suarez.

Fotografía: Catalina Fernández.

Jefe de producción: Paola Pelzmajer.

Música: Ryuchi Sakamoto, Charly García

Duración: 89minutos.

Distribuidora: Primer Plano Films

Exhibida en el 5° Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires, abril de 2003. Sección Oficial Competitiva-Largometrajes

Estreno en Buenos Aires: Octubre de 2003

Algunas reflexiones respecto del análisis del corpus.

Como se pudo vislumbrar a lo largo de análisis, el interesante y rico desarrollo textual del cine nacional ofrece una amplia gama de variantes con despliegues de recursos retóricos y enunciativos particulares para cada caso, produciendo textos que los llevan a participar y hasta obtener premios en festivales de cine alrededor del mundo, suscitando además el especial interés de la prensa internacional del espectáculo. Los textos que componen el corpus conforman una serie de textos que analizados desde una mirada apresurada fueron en muchos casos desde los metadiscursos adscriptos bajo la rúbrica "falso documental" o *"mockumentary"*. Pero desde el análisis podemos encontrar configuraciones que complejizan la adscripción de los mismos a cualquier taxonomía, ya que suelen combinar y alternar diferentes recursos, excediendo en muchos casos las posibles rúbricas existentes.

Si bien todos se ubican en un lugar complejo en el continuo existente entre la ficción y la no ficción, se pudo analizar un despliegue de estrategias y recursos diferenciado en cada caso. En el primer caso, *La Era del Ñandú* (1987) se trata de un texto precursor en el terreno del audiovisual nacional que funcionaría como metadiscurso del trascendental film *Zelig* (1983) del genial Woody Allen. Así, se trataría del típico *"mockumentary"* paródico que construye un relato ficcional a través de los códigos y convenciones del documental. A lo largo del film va dejando pistas al espectador para hacerlo cómplice del engaño (Roscoe y Hight, 2001). Si este guiño funciona acertadamente en este texto, quince años más tarde, con una intención muy similar, la joven directora Patricia Vignolo a pesar de un intresante uso del material de archivo, no lo logra acertadamente en su film *Pioneras* (2002). Cuando el espectador no reconoce las marcas que propone el realizador, el *"mockumentary"* pasa a leerse como un documental dotado de falsa información: un "documental falso" en lugar de un "falso documental". *Fuckland* (2000) supo aprovechar el uso de elementos extratextuales como la creación de una página web ficticia. Por otra parte, logró generar un interesante efecto de realismo a través de los registros documentales de filmación clandestina en las Islas Malvinas. Dichos registros se funden con la puesta en escena de una narrativa de tipo ficcional que disfrazado de un documental de modalidad observacional compone el relato central del film.

Balnearios (2002) y *Los Rubios* (2003) son claros ejemplos del interesante desarrollo y repercusión que hoy en día posee el cine nacional. Desde una enunciación que no se adentra por completo al terreno ficcional, realizan experimentos audiovisuales que llevan a reflexionar sobre las formas y posibilidades expresivas del género documental. En estos casos, el despliegue de recursos dificulta claramente la

adscripción de estos textos a cualquier clasificación. Se llegan combinar en un mismo texto elementos típicos de varias modalidades de la forma documental que van desde lo expositivo a lo reflexivo y performativo, con el docudrama, las ficcionalizaciones y algunos elementos típicos de la ficción como narrativas y hechos inventados. Todo este cocktail posmoderno de recursos implicaría pensar a cada uno de los textos en sí mismos sin pensar en la posibilidad de agruparlos junto a otros textos bajo una rúbrica única y cerrada.

Algunas reflexiones finales.

Repasando el marco teórico podemos referirnos a los géneros cinematográficos como categorías temáticas estables, sometidas a una codificación que respetan los realizadores y que es conocida por sus espectadores, aunque ésta no es una taxonomía invariable sino que está sometida a la moda y a distintas tendencias socio-políticas.

Al ser una convención compartida con los espectadores, los directores asumen los géneros como un modelo para ordenar los contenidos del relato, si bien esta definición resulta un poco reduccionista porque es infrecuente que un guión cinematográfico muestre una sola aspiración temática (Steimberg, 1993).

La definitiva consolidación del género documental a partir de los años 20 haría que, al menos durante un par de décadas, las fronteras entre el cine de ficción y el de no-ficción quedaran claramente delimitadas. A partir de su relación con la institución periodística se termina de delinear esta definición en su status institucional. Esta relación habría comenzado a partir de la Segunda Guerra Mundial cuando la práctica

documental comienza a confundirse con la de los noticiarios cinematográficos, tornándose con los años su línea divisoria cada vez más difusa. Así, la construcción de la estructura de los documentales de tipo expositivo, a semejanza de la estructura de procedimientos del experimento científico, gana un estatus vinculado a los discursos de "sobriedad" basados en hechos del mundo real. En este punto el documental encontraría ya una clara diferenciación con las formas de cine ficcional, adquiriendo un capital cultural como discurso legítimo y de autoridad en su relación con el mundo "real". De esta manera surgen las definiciones más formales del documental como la mencionada del más corriente diccionario de biblioteca hogareña. Como correlato de este estatus textual se da la recepción por parte de los espectadores, quienes, al conocer las características de este género ponen en juego para observarlos un cierto "horizonte de expectativas" en relación a éstas.

La crisis de los grandes ideales occidentales decimonónicos de progreso y modernidad derivó en el advenimiento de un pensamiento bautizado por muchos pensadores como "posmoderno". Esta forma de pensamiento llevó a cuestionar los grandes relatos articuladores de la sociedad occidental. Un creciente relativismo se instaló en los nuevos grandes desarrollos académicos y filosóficos. Producto de la crisis de representatividad de las tradicionales instituciones sociales articuladoras como lo eran (y lo siguen siendo) la religión y la ciencia, la posmodernidad parecía haber llegado para afirmar que los grandes relatos sólo aportarían a la sociedad una forma de verdad y no "la" verdad. Hasta la misma noción de la existencia de un "real" y una "verdad" llegaría a ser cuestionada. En una nueva concepción del mundo los límites claros y definidos que existían en la modernidad comienzan a tornarse difusos y hasta llegan a generar nuevos híbridos. Así, por ejemplos, se complejizan las definiciones de

género; si antes se podía hablar de hombres y mujeres, hoy hay autores que indican más de cuatro o cinco formas de género. Lo mismo sucede con las nuevas prácticas asociadas a uso de la tecnología, las cuales propician el borramiento de los límites entre los espacios privados y los públicos, entre los espacios laborales y los personales y entre lo global y lo local, entre muchos otros.

Teniendo en cuenta el estado actual del conjunto de textos audiovisuales, podría decirse que este desafío del discurso posmoderno pareciera haber llegado al género documental. Por un lado, el borramiento de los límites, provocó el hecho de que hoy en día se torne altamente complejo un intento de clasificar a los textos audiovisuales bajo las tradicionales categorías hegemónicas. Los discursos se multiplican y complejizan, los géneros y estilos se mezclan, se hibridan en un *collage* donde las líneas divisorias entre la *realidad* y la *ficción* dan paso a la disolución. Así aparecen muchas de las formas mencionadas y descriptas en las anteriores páginas que deambulan por los límites de la ficción y la no ficción incorporando fuertes elementos de ambas formas de clasificación textual. El surgimiento de nuevos productos textuales como los ampliamente desarrollados *"mockumentaries"* puede considerarse un síntoma y consecuencia del desafío del discurso posmoderno hacia el discurso documental como voz autorizada y legitima de discurso factual. Se busca poner en evidencia la idea de que los textos "documentales" no serían más que construcciones argumentativas que esbozan y construyen una mirada particular sobre el mundo, una "verdad" y no "La Verdad", pero con un estatus social privilegiado.

La forma *"mock-documentary"*, surgiría producto de revelar la fragilidad de este discurso y los códigos y convenciones típicamente asociadas a la forma documental. Se

trata de formas complejas que en sus astutas estrategias, incorporan las intenciones del realizador, una serie de apropiaciones de la estética documental y una alentada esfera de interpretaciones por parte de la audiencia. Al hablar de *"mockumentaries"*, se habla implícitamente de las estrategias reflexivas a las que algunos autores someten a sus obras (y sus potenciales destinatarios). Reflexividad estrictamente formal (estilística y/o deconstructiva) que depende del conocimiento previo por parte del espectador de las convenciones propias del documental. *"Lo falso seduce, no ya como una tecnología al servicio del secreto sino porque produce sentido, al menos por lo que respecta a las debilidades manifiestas de nuestros métodos en el momento de apropiarnos "objetivamente" de la realidad*"[90] (Fecé, 2001)

En este paradigma posmoderno, también las audiencias han cambiado. Hoy en día gracias al estilo de época como al desarrollo del altamente complejo y variante discurso televisivo, se han desarrollado "espectadores capacitados y sofisticados" capaces de leer y comprender cualquiera de estos ejercicios textuales. Estos experimentos textuales, explotan y ayudan a construir un nuevo conjunto de relaciones entre las audiencias y el discurso factual. Así, brindan a la audiencia la oportunidad de reflexionar sobre la creencia en el mismo y a moverse hacia una posición mucho más crítica e incrédula. En este sentido, este "nuevo espectador" pone en juego un horizonte de expectativas bastante diferenciado al del espectador de décadas atrás al sentarse a observar un texto "documental".

A pesar de los importantes cambios planteados por esta sintomatología posmoderna que afecta al discurso audiovisual, vale la pena destacar el hecho de que

[90] Fecé, Josep Lluis (2001), "El documental y la cultura de la sospecha". En: *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción.* Ediciones Glenat, Barcelona. Pág. 75.

muchos de estos cambios se producen a nivel de la producción, pero no siempre son leídos de esta manera por la instancia de reconocimiento. A pesar de los desafíos planteados sobre la forma documental, podría decirse que las audiencias no parecieran estar listas para abandonar la dicotomía ficción / no ficción en favor de este "pastiche" de representación que ofrece la posmodernidad. Las clasificaciones de los textos a través de los géneros al igual que los códigos lingüísticos serían convenciones compartidas que implican componentes netamente sociales para de alguna manera ordenar el mundo. Si la sociedad permanece siendo lo que hasta ahora es, difícilmente el sistema convencional de géneros podría caer para entrar en esta "sopa" representacional que imposibilitaría cualquier clasificación y ordenamiento de formas textuales. En este sentido, se puede destacar por ejemplo que: a pesar de que el discurso posmoderno cuestiona fuertemente al "relato científico", éste, al igual que el documental, continúa teniendo fuerza y reconocimiento social para dar validez a las argumentaciones. De esta forma notamos que el hombre en sociedad necesita de grandes convenciones, relatos, e instituciones que articulen y ordenen el mundo para que sea posible su interacción social.

De todas maneras, la forma *"mockumentary"* más allá de las diferentes teorizaciones y discusiones respecto de su inscripción en la ficción o en la ficción, goza hoy de un importante grado de aceptación y reconocimiento. En el presente trabajo se desarrollaron numerosos ejemplos que colaboran con la idea de que esta forma se convirtió en un nuevo estilo identificable que desarrolla un set de convenciones que pueden ser fácilmente adoptadas.

Seguramente la creciente emergencia de las formas de *"mockumentary"* dará en los próximos años pie a nuevas formas de configuración dentro del continuo ficción /no ficción. Alternativamente, esta continua emergencia de la forma *"mockumentary"* podría llevar al repliegue de la esencia de las propiedades del documental. Para entonces, vale la pena preguntarse si la forma *"mockumentary"* como descendiente de la forma documental, no es ya un miembro de la "nueva generación" que emerge inspirada por el agotamiento del género documental en sí mismo.

Algunas posibles líneas de apertura.

El presente trabajo de investigación buscó reflexionar sobre la nueva configuración de los géneros cinematográficos a partir de los borramientos de los límites entre la ficción y la no ficción para echar luz sobre las nuevas formas que se presentan en el discurso audiovisual. En pos de cumplir con este objetivo general, se recorrieron posibles variantes de la relación entre ficción y documental en textos del cine argentino que desde la crítica fueron adscriptos al "falso documental" o *"mockumentary"*. En vistas a un futuro trabajo de investigación que continúe la línea del presente, sería interesante la posibilidad de realizar apertura del estudio de formas de lo apócrifo hacia textos del ámbito nacional pertenecientes a otras ramas del arte por fuera del audiovisual. En este sentido, resultaría de interés comparar el uso de lo apócrifo en la literatura biográfica y periodística con la descripta en el corpus del presente trabajo. Analizar el despliegue de recursos, formas y estrategias que dichos textos utilizan, además de las diferentes teorizaciones, desarrollos y posturas existentes sobre la temática.

Otra posibilidad de apertura interesante sería indagar sobre las posibilidades de realizar un texto semejante al de las características del documental en el mundo del teatro. La pregunta que podría guiar dicha línea de investigación sería acerca de las posibilidades de realizar algún texto por fuera de lo ficcional arriba de un escenario, ¿ O no existiría la posibilidad de escapar de la forma de representación ficcional? Así podrían estudiarse diversas formas experimentales que van desde reconstrucciones apócrifas hasta biodramas. Además sería de interés analizar la influencia del contexto posmoderno y realizar una comparativa entre el despliegue de recursos que realizan los directores del nuevo teatro argentino y varios de quienes pueden adscribirse al Nuevo Cine Argentino analizados en el presente trabajo.

Bibliografía

Sobre el estado del arte:

Alvarenga, E. en http://www.diarioepoca.com/2006/11/09/infogeneral/w_magia.php

Anderson, Steve. (2006) "The Past in Ruins" en *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing.* University of Minnesota Press. Londres.

Ansen, David (1997) "Gotta Sing! Gotta Dance!: a Small Town Gets Bitten by the Broadway Bug", *Newsweek,* 10 de febrero.

Aprea, Gustavo: "El documental audiovisual como dispositivo" en Rinesi, Eduardo (Comp.): *Política y cultura,* San Miguel, Departamento de publicaciones de la universidad Nacional General Sarmiento.

Aprea, Gustavo (2007). "La construcción del conocimiento en los documentales: entre la indicialidad y la digitalización"

Arroyo, J. Martín "Rodar fábulas como verdades históricas" en Diario El País, España (19/03/2006).

Artusi, Nicolás. "Basado en una historia (i) real" (1/7/2005). Diario Clarín.

Barnow, Eric (1996): *El documental, Historia y estilo.* Barcelona, GEDISA.

Barroso, Jaime.(2005) "Docudrama y otras formas en el límite de la ficción televisiva española" en *Nada es lo que Parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España.* Madrid. Ed. Ocho y Medio.

Benamou, Catherine.(2006) "Artifice of realism and lure of the "real" en *F is For Phony. Fake Documentary and Truth's Undoing.* University of Minnesota Press. Londrés.

Beceyro, Raúl (2004), "Sobre cine documental", disponible en http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/archivos/Te2tex.html

Benjamín, H.D. Buchloh (1982), "Allegorical Procedures: Appropiation and Montage in Contemporary Art", *Artform,* vol. XXI/1.

Bruzzi, Stella.(1999) *New Documentary: A Critical introduction.* Routhledge, Londres.

Catalá, Joseph María, (2001) "La crisis de la realidad en el documental español contemporáneo" en Josep María Catalá, Josetxo Cerdán y Casimiro Torreiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre le documental en España* (Madrid, Ocho y Medio / Festival de Cine Español de Málaga.

Catalá, Joseph María, (2005). "Film-ensayo y vanguardia" en *Documental y Vanguardia.* Ed. Cátedra- Signo e Imagen, Madrid, España.

Cerdán Los Arcos, Josetxo, (2005) “La voluntad quebrada (o el extraño caso de los falsos documentales que no acaban de serlo)” en *Nada es lo que Parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España.* Madrid. Ed. Ocho y Medio.

Comolli, Jean-Louis (2002) *Filmar para ver*, Buenos Aires: Ediciones Simurg.

De Felipe Fernando (2001), “El ojo resabido (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)” *En: Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción. Ediciones Glenat, Barcelona.*

Dovey, Jon. “Camcorder Cults”, *Metro*, Number 104, 26-30, 1995.

Enciclopedia digital Wikipedia (http://es.wikipedia.org/wiki/Docudrama)

Fecé, Josep Lluis (2001), “El documental y la cultura de la sospecha”. En: *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción.* Ediciones Glenat, Barcelona.

Ges, Marcel. “Imágenes para la confusión” ”. En*: Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción.* Ediciones Glenat, Barcelona.

“Fotografía de calle, photojournalism, y la veracidad y manipulación de la fotografía como documento” en
http://www.fotosdecalle.com.ar/html/veracidad_y_manipulacion.html

Francke, Lizzie (1996) “When Documentary is not Documentary”, en K. MacDonald y M. Cousins (eds) *Imagining Reality: the Faber Book of Documentary*, Faber and Faber, London.

Harrington, Richard (1994) “Review of *Man Bites Dog*”, *Washinton Post,* 5 june, online.

Hight, Craig y Roscoe, Jane, (2006) “Forgotten Silver: A new Zeland Television Hoax and Its Audience” en *F is For Phony. Fake Documentary and Truth’s Undoing.* University of Minnesota Press. Londrés.

Izod, John. (1998) “Documentary Soaps: The British as Victims and Witnesses?”. Paper presentado a Visible Evidence VI, San Francisco State University, 13-16 de Agosto,.

Juhasz, A. y Lerner, J., (2006) Introduction” en *F is For Phony. Fake Documentary and Truth’s Undoing.* University of Minnesota Press. Londrés.

La Ferla, Jorge. (1999) “Sobre la Televisión. Aparato y Formas Culturales” CICCOM-Centro de Investigação em Ciências da Comunicação Universidade do Algarve y Arlindo Machado, Universidad de San Pablo.

Levow, Alisa,(2006) “Faking What? Making a Mockery of Documentary” en *F is For Phony. Fake Documentary and Truth’s Undoing.* University of Minnesota Press. Londrés.

Martín Moran, Ana. “La inocencia subversiva. Pistas falsas y alguna certeza sobre la producción audiovisual de Basilio Martín Patino” en *Nada es lo que Parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España.* Madrid. Ed. Ocho y Medio, 2005.

Mapplebeck, Victoria. (1998) “The Mad, The Bad and The Sad”, DOX, Number 16.

Mirra, Miguel. (2000) En Seminario de cine documental. Movimiento Documentalistas.

Morando, Dario. “La parodia de la oposición” (2/7/06) en sitio web: www.aporrea.org

Neale, Steve y Krutnik, Frank (1990) *Popular Film and Television Comedy*, Routledge, Londres.

Nepoti, Roberto (1992), *Storia del documentario*, Bologna, Patrone Editore.

Nichols, Bill. (1994) *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporany Culture,*. Indiana University Press, Bloomington.

Nichols, Bill (1996): “Cuestiones y conceptos sobre el documental”, “Modalidades documentales de representación”, “La realidad del realismo y ficción de la objetividad” “La Narración de historias con pruebas y argumentaciones” en *La representación de la realidad.* Barcelona. Paidos.

Nichols, Bill. (2001) *Introduction to Documentary*. Indiana University Press, Bloomington.

O´Neill, Edward.(1995) “The Seen of the Crime: Violence, Anxiety and the domestic Police Reality Programming”, *CineAction*, Number 38, 56-63.

Paget, Derek. *No Other Way to Tell it: Dramadoc/Docudrama on Televisión*, Manchester University Press, Machester, 1998.

Palacio, Manuel (2005). “El eslabón perdido. Apuntes para una genealogía del cine documental contemporáneo” en *Documental y Vanguardia.* Ed. Cátedra- Signo e Imagen, Madrid, España.

Pomeraniec, Hinde “El club de los impostores” en Revista Ñ (12.07.1998)

Porras, J.P. “El encanto de sabotear la realidad” (13/9/2004) Revista *Art Studio Magazine* .Madrid, España.

Quintana, Ángel, (2003) Fábulas de lo visible. Barcelona: Acantilado, Quaderns Crena Capítulo “La realidad suplantada”

Renov, Michael. (1993) *Theorising Documentary*. Ed. Routledge/AFI, Londres y Nueva York.

Roscoe, Jane y Hight, Craig. *Faking it. Mock-documentary and the subversion of factuality.* Manchester Unviersity Press, Manchester, 2001.

Rosenabaum, E. http://www.chicagoreader.com/features/stories/moviereviews/061027/. 31/11/2006

Ruffinelli, Jorge (2005). "Documental político en América Latina: un largo y corto camino a casa (década de 1990 y comienzo del siglo XXI)" en *Documental y Vanguardia.* Ed. Cátedra- Signo e Imagen, Madrid, España.

Pequeño Larousse Ilustrado,(1998) Agrupación Editorial S.A., Bogota.

Sánchez Navarro, Jordi (2001), "El mockumentary: de la crisis de la verdad a la realidad como estilo". En*: Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción.* Ediciones Glenat, Barcelona.

Sánchez Navarro, Jordi (2005). "(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental en *Documental y Vanguardia.* Ed. Cátedra- Signo e Imagen, Madrid, España.

Schaeffer, Jean-Marie (1987) *La imagen precaria del dispositivo fotográfico*, Cátedra, Madrid.

Sekula, Allan (1987) "Reading an Archive", en Brian Wallis (ed., *Blasted Allegories* (Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1987).

Sitio Web: http://ellamentodeportnoy.blogspot.com/2005/04/falsos-documentales.html

Yáñez, Manuel (2004), "Sobre el derrumbe de la frontera entre documental y ficción", disponible en http://www.miradas.net/articulos, año III.

Weinrichter, Antonio,(2004) *El cine de no ficción. Desvíos de lo real.* T&B Editores. Madrid, España.

Weinrichter, Antonio. (2005) "Usos, abusos y cebo para ilusos: El documental de archivo contemporaneo" en *Nada es lo que Parece. Falsos documentales, hibridaciones y mestizajes del documental en España.* Ed. Ocho y Medio. Madrid, España.

Weinrichter, Antonio. (2005) "Jugando con los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción" en *Documental y Vanguardia.* Ed. Cátedra- Signo e Imagen, Madrid, España.

Wilson, David (1971) "Politics and Pontecorvo", *Sight and Sound*, Volume 40, Issue 2 Junio, 10-15.

Winston, Brian. *Claiming the Real.* British Film Insitote. Londres, 1995.

Zemos, Elena. "Falsas verdades y medias mentiras. Una aproximación al falso documental". Catálogo Festival Audiovisual. (www.zemos98.org) (1/9/2004)

Sobre el marco teórico y metodológico:

Barthes, Roland (1968), "Introducción" en *Lo verosimil.* Editorial Tiempo Contemporaneo, Buenos Aires.

Bourdieu, P. Chamboredon, J-C., y Passeron, J-C (1975). *El oficio del sociólogo,* Siglo XXI.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico (1994)"El análisis de los componentes cinematográficos del filme"en *Cómo analizar un film:* Barcelona Paidos.

Odin, Roger. "Du spectateur fictionalisant au noveau spectateur aporoche semiopragmático ". Ifis, n. 8. Paris, 1988 (citado por Gaudreault y Jost, 1990).

Steimberg, Oscar (1993), *Semiótica de los medios masivos.* Buenos Aires, Atuel. Tercera Edición.

Tassara, Mabel (2001): *La casillo de Borgonio. La producción de sentido en el cine,* Buenos Aires, Atuel.

Traversa, Oscar (1998), "Aproximaciones a la noción de dispositivo" en *Signo y seña N°10,* Buenos Aires, Instituto de Lingüística de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Verón, Eliseo (1987), *La semiosis social:* "Lo ideológico y la cientificidad", "Discursos sociales" y "El sentido como producción discursiva". Buenos Aires, Gedisa.

Verón, Eliseo (2004): "Diccionario de lugares no comunes" en: *Fragmentos de un tejido.* Barcelona. Gedisa.

Sobre el corpus:

Agencia Reuters. "Una película argentina propone un plan para conquistar las Islas Malvinas" en Noticias de América Latina. (9/2000)

A.O. Scout, "Personally Political: Fallout From the Dirty War", *New York Times.* (7/4/2004)

"Al Cine Argentino le falta Rock" entrevista a Mariano Llinás en Revista Inrockuptibles N°110 Diciembre 2006.

Barreda, Alejandra. "Marea (Centro Cultural – Facultad de Psicología- UBA)Bech, María Laura. "Cine Argentino: Fuckland" en www.alucine.iespaña.es, 2000.

Beltrand, Merle. "Fuckland" en Film Treta Movie Reviews. www.filmthreat.com (3/2/2001)

Blackwell, Rodney. "F*ckland" en www.unicyclist.com (24/5/2002)

Blejman, Mariano. “Se Estrena “Fuckland, Una Pelicula Clandestina” en Página 12 (3/2000)

Elley, Derek. “Fuckland (Argentina)” en www.variety.com (11/12/2000)

Brandshaw, Peter. “War in the Falklands (Part two). London film festival” en The Guardian Unlimited. (8/1172000)

Braude, Diego “La Era del Ñandú: Recuerdos apócrifos para un país desmemoriado” en www.imaginacionatrapada.com.ar

Cambariere, M. Y Ramazzotti, G. “Reproducción Clandestina”en Revista Número 5, 2000.

“Cámara de la mentira” en Diario La Nación, Espectáculos.(21/9/2000)

Deming, Mark. “Fuckland” en All Movie Guide, New York Times (8/2001)

D´Esposito, Leonardo. “Un tema espinoso, las ficciones” (25/9/2005), “Una película clandestina”, “Más cerca de *Blair Witch Project* que de *La Celebración*” y “¿Qué es el Dogma 95?” (15/9/2000) en Terra.com Cine, TV y Video

Dubarry, Paz, “Mariano Llinás: Como bomba pequeñita” en Revista Inrockuptibles (Edición Especial Enero / Febrero 2003)

“El virus del Dogma 95 (del Fuckland argentino a la Feijoada brasileña) en Revista Miradas, revista del audiovisual (6/3/2005)

Entrevista: “Cultura: Nuevos realizadores del cine: Mariano Llinás” en www.cineindependiente.com.ar

Faroki, Harun (1987) “Reading an Archive”, en Brian Wallis (ed., *Blasted Allegories* (Nueva York, New Museum of Contemporary Art.

Favella, Raúl y Rodulfo, Silvia. “Patricia Vignolo ganó el Festival de Cine y Video de San Telmo, en el Cabaret Voltaire**” (**04/11/03) en www.laopiniondelagente.com.ar

Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de la Habana, Cuba. http://www.habanafilmfestival.com/peliculas/peli_amplia.php3?festi=2003&ord=9013

Ficha personal de Albertina Carri en Pantallainfo.com (http://www.pantalla.info/persona/16/16196.html)

“Fiesta de la Manzana. La más Bella Niña: Sería bueno proyectarla en Roca” en Diario Rio Negro Online (23/2/2005)

Foglia, Marcos. “Una película realizada en Malvinas usa a Internet para atraer público” en Diario Clarín (28/8/2000)

"Fuckland, José Luis Maqués Argentina, 2000" en Sneer Snipe Film review, www.sneersnipe.co.uk , 2000.

"Fuckland, una película fallida" en www.calle22.com (3/2001)

"Fuckland, 2000" en www.imdb.com , 2000.

J. Hoberman, "Tracking Shot", *The Village Voice*, 7- 13 de abril de 2004.

Ken Fox, "Missing", *Tv Guide*, (9/4/2004)

"La moda del Dogma en el cine pasará pronto" Entrevista con Roberto Scheuer, guionista de Fuckland en Diario Ámbito Financiero, 2000.

Lerer, Diego, "El silencio es sagrado" en Diario Clarín, Suplemento Espectáculos (08/01/2005).

Mary A. Dempsey "Blair Witch, a lo argentino". Latin Trade. Nov 2000. FindArticles.com. 09 Jul. 2007. http://findarticles.com/p/articles/mi_m0BEK/is_11_8/ai_66929746

Panozzo, Marcelo. "Argentinos clandestinos: La historia de Fuckland, la película filmada en Malvinas" en Diario Clarín (29/8/2000)

"Patricia Vignolo: Biofilmografía" en http://www.habanafilmfestival.com/primerplano/index_amplia.php3?ord=6505&festi=2003

"Perfiles: Carlos Sorín" en Terra (2003) http://www.terra.com.ar/ctematicos/mardelplata2003/64/64715.html

Porcelli, Marina. "Entrevista a Mariano Llinás" en Palabras Malditas.net (6/2005)

Porta Fouz, Javier en *El Amante* (1/8/2003)

Ravaschino, Guillermo. "Fuckland" en www.cineismo.com, 2000.

Sapere, Pablo. "Fuckland, la nueva invasión" en www.pasadizo.com, 2000.

Scholz, Pablo. "La guerra de un solo hombre" en Diario Clarín (21/9/2000)

Sekula, Allan (1987) "Reading an Archive", en Brian Wallis (ed., *Blasted Allegories* (Nueva York, New Museum of Contemporary Art, 1987).

Sigal, Lucila, "Los quiebres entre el documental y la ficción en el Nuevo Cine Argentino". Tesina para Licenciatura. Carrera de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.

Silva, Pablo. "Las Malvinas de Tinelli" en Fotograma.com, 2000.

Soto, Moira “Adentro muy adentro” Entrevista a Albertina Carri en Diario Página 12 (9/6/2005)

“Una representante para la Argentina” en Diario La Capital (12/1/2002)

Villa, Socorro “Fuckland” en www.elleedor.com (2000)

ETAPAS DE LA INVESTIGACIÓN Y PLANIFICACIÓN

	S. 1	S. 2	S. 3	S. 4	S. 5	S. 6	S. 7	S. 8	S. 9	S. 10	S. 11	S. 12	S. 13	S. 14	S. 15	S. 16
Revisión bibliográfica y cinematográfica	X	X	X	X												
Realización de entrevistas				X	X											
Recopilación de material nacional e internacional			X	X	X	X	X									
Revisión y selección del material							X	X	X							
Análisis del material								X	X	X	X	X				
Redacción del informe											X	X	X	X	X	X

Para el presente trabajo de investigación se planificaron seis tareas centrales a ser desarrolladas a lo largo de 16 semanas.

La primer tarea consiste en la revisión bibliográfica y cinematográfica del material existente en torno a la problemática de falso documental. Se revisa en un primer momento una revisión del material abocado a la definición del documental en sí, para luego enfatizar primordialmente en todos los discursos producidos en torno al “falso documental” y las problemáticas que plantea. De esta manera se buscará abarcar la mayora cantidad de reflexiones y análisis acerca del fenómeno analizado, a fin de

poder construir un “estado del conocimiento” del asunto desde el cual partir, lo más rico y completo posible. Paralelo a esta etapa y durante las primeras semanas se comienza con la recopilación del material por un lado filmográfico con el que se conformará el corpus de análisis, y por otro lado, del material teórico que nutrirá el marco, la metodología y el estado del arte sobre la cuestión a investigar. Vale destcar que alguno textos de producción nacional que incluye el corpus no son de facil adquisición ya que existen pocas copias de los mismos con escasa distribución. Al proceso de recolección y recopilación le sigue un momento de aproximadamente una semana de revisión del material recopilado y la selección de lo que finalmente será incluido en el informe final. A su vez, a fin de recavar mayor cantidad de datos sobre una de las películas incluidas en el corpus que posee de escasa difusión, se procedió a realizar una entrevista a la realizadora del mismo. Una vez completadas las etapas de recolección, revisión y selección, se procede al análisis del mismo, articulando todo el material teórico con el corpus de textos seleccionados para ser analizados. Una vez concluido el trabajo de análisis, se procede al último paso: la redacción del informe.

Martín Eandi
28.750.678

ANEXO

Algunos datos sobre algunos de los autores tomados y citados para la realización del presente trabajo:

Alexandra Juhasz: documentalista inglesa. Es profesora de Estudios de Medios en el Pitzer Collage, Inglaterra. escribe sobre y es activista de medios alernativos. Entre sus trabajos se incluyen los documentales: V*ideo Remains, Dear Gabe* y *Women of Vision: Eighteen Histories in Feminist Film and video* (Minnesota, 2000), también produjo películas como *The Watermelon Woman* y es autora de *AIDS TV: Identity, Community and Alternative Video.*

Alisa Levow: es letrada señor en estudios de Cine y Producción de vides en la Escuela de Estudios Culturales de la Universidad de West England, Inglaterra. Su trabajo de investigación se desempeña primariamente en las áreas de documental, "mockumentary", experimental y films en primera persona. Actualmente se encuentra escribiendo un libro autobiográfico sobre judaísmo para la University of Minnesota Press. Es también cineasta, entre sus trabajos se destacan *Setting the State forJustice: The Works Tribunal on Iraq, Treyf* y *Outlaw.*

Allan Sekula: de origen estadounidense, es crítico, historiador y fotógrafo. Entre sus escritos más recientes figuran *El cuerpo y el archivo* (1989) y *Photography Between Labour and Capital* (1983). En su ciclo de obras que estudian el "arte histórico" de las geografías imaginarias y materiales del capitalismo avanzado, *Fish Story* (1989-1995),

Ana Martín Morán: de origen español, es profesora de Historia del Cine y Comunicación Audiovisual en la Universidad Antonio Lebrija y profunda conocedora de la obra del director español Basilio Martín Patino, figura sobre la que ha publicado en libros como *La herida de las sombras, Nada es lo que parece o El cine de los noventa: Materiales para un historia.* Actualmente es Jefa de redacción de "Secuencias", revista de historia del cine.

Angel Sala: de origen español, es director del Sitges Festival Internacional de Cienma de Catalunya y programador cienmatorgráfico de Telvisió de Ctalunya. Colabora en

diversas publicaciones, como *Imágenes de Actualidad* y *Nosferatu*, y ha escrito varios libros, entre ellos *Godzilla y compañía* (Glenat, 1998) y, junto a otros autores, *El cine fantástico y de terror de la Universal.*

Antonio Weinrichter: es profesor asociado en la Universidad Carlos III, donde imparte las asignaturas de "Cine documental" y "Formas no narrativas", además de impartir la asignatura de "Historia del cine moderno" en la ECAM, Escuela de Cine y Audiovisual de la Comunidad de Madrid. Autor de los libros: *El cine de no ficción. Desvíos de lo real* (2004), *Imágenes del Mal* (2005), *El documental francés de la Liberación a la Nouvelle Vague* entre muchas otras publicaciones.

Catherine L. Benamou: dicta clases de cultura Norteamericana, estudios latinoamericanos, y estudios de cine y video en la Universidad de Michigan, Estados unidos. Fue productora asociada e investigadora de grado en la reconstrucción documental *It´s All Trae: Base don an unfinished Film by Orson Wells* (Les Films Balenciaga), distribuida por la Paramount Pictures, y actualmente trabaja en la preservación del pendiente montaje de *It´s All True* en el archivo de cine y televisión UCLA en Los Angeles. Es autora del texto *It´s All True: orson Wells in Pan-America, 1941-2003.*

Craig Hight: es una letrada de nivel senior en el Departamento de Estudios de Medios de la Universidad de Waikato, Estados Unidos. Es coautora (con Jane Roscoe) de libro *Faking it: Mock-Documentary and the Subversión of Factuality.* Su trabajos de investigación más recientes se enfocan en tecnologías digitales, incluyendo la relación entre la práctica documental, y los aspectos de producción, construcción y recepción de los documentales híbridos.

Fernando de Felipe: de origen español, es doctor en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, es profesor titular de Historia del Cine en la Facultad deCiencias de la Comunicación Blanquera de la Universidad de la Universidad Ramón Lull. Director de la colección Widescreen, es autor entre otros escritos de *Joel y Ethan Coen. El cine siamés* (Glenat, 1999) y de *Barton Fink. Estudio crítico* (Paidós, 1999). En la actualidad compagina su labor investigadora y docente con su actividad como guionista

cinematográfico, siendo *Darkness*, largometraje dirigido por Jaime Balagueró y producido por Filmax/Miramax, su primer trabajo para la gran pantalla.

Jaime Barroso: Doctor en Ciencias de la Imagen Audiovisual por la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, España**.** Profesor del Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad en la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense, Madrid, España. Periodista y realizador de TVE desde 1975, actualmente en excedencia, y miembro de la ACEE, Asociación Colegial de Escritores de España y de la WAMHF, Asociación Internacional de Cine Médico y de la Salud. Autor de numerosas publicaciones entre las que se destacan: 1987 - Tratamiento de la información en televisión, Col. Unidades Didácticas nº 97, IORTV 1987 - Técnicas de trabajo del reportero gráfico de televisión, Col. Unidades Didácticas nº 98, IORTV, Coautor Emilio Polo; 1988 - Introducción a la realización televisiva, Col. Manuales Profesionales, IORTV, 1991 - La Producción de la Información de actualidad: forma y formato de la noticia, Universidad Complutense, Madrid; 1992 - Proceso de la información de actualidad en televisión, Colección Estudios Profesionales, IORTV, Madrid; 1993 - Aportaciones de la televisión de alta definición a la información de actualidad televisiva, en: "Innovaciones tecnológicas en Radio y Televisión" Servício editorial de la EPV/EHU, Bilbao; 1994 - Técnicas de realización de reportajes y documentales en televisión, Colección Unidades Didácticas nº 133, IORTV; 1996 - 1956-1996: 40 años de televisión en España, Archivos nº 23/24, Filmoteca de la Generalitat valenciana, Valencia 1996 - Realización de los géneros en televisión, Síntesis S.A., Madrid; 1996 - Cortometraje en televisión, en: Historia del cortometraje español, 26 Festival de Cine de Alcalá de Henares; 1998 - Técnicas de realización de reportajes y documentales en televisión, Colección Unidades Didácticas nº 133, IORTV, reedición; 2002 - Cine Científico y documentales de divulgación en: "Educación para la Comunicación. Televisión y Multimedia", Libro Interactivo, Vicerrectorado de Extensión Universitaria UCM, Madrid.

Jane Roscoe: es ejecutiva de programación en la cadena de Televisión Australiana SBS. Dictaba clases de estudios de pantalla en Inglaterra, Nueva Zelanda y Australia. Publicó extensos textos sobre cine documental, "mockumentary", audiencias y nuevos híbridos televisivos. Es autora de los libros *Documentary in New Zealand: An inmigrant Nation and the Subversión of Factuality.*

Jesse Lerner: documentalista inglesa. Escribió sobre fotografía, arquitectura, y cine documental para *Afterimage, Cabinet, Film History, History of Photography, Visual Antropology Review, Wide Angle* y *Architectural Design.* Como curador, organizó las series de cine y video para el Seminario de Robert Flaherty y el Museo Guggenheim en Nueva York y Bilbao. Entre sus películas se incluyen *natives, Frontierland/Frontierlandia ,Ruins, The American Egypt* y *T.S.H.*

Jordi Sanchez-Navarro: Es subdirector del Festival Internacional de Cine de Catalunya (Sitges) y profesor de Ciencias de la Comunicación, Cine, Teoría de la Imagen y Teoría de la Comunicación de la Universitat Ramon Llull. Es autor de "La ciudad atemporal" (2001) y "Delirios metálicos. Morfologías limítrofes del cuerpo en la cyberficción" (2002). Líneas de investigación: Estética del cine y el audiovisual contemporáneo; cibercultura y cine; cultura de los videojuegos; culturas juveniles y cine; y fans, nuevas prácticas cinéfilas y producción en red. Autor de los libros: Narrativa audiovisual, Editorial UOC, Barcelona, 2006. Freaks en acción. Alex de la Iglesia o el cine como fuga, Calamar Ediciones, Madrid, 2005. Tim Burton: Cuentos en sombras, Ediciones Glénat, Barcelona, 2000. Editor o compilador de los libros: HoritzóTV. Perspectivas para otra televisión posible. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona, 2007. Realidad Virtual. Visiones sobre el ciberespacio, Barcelona, Devir, 2004. El principio del fin. Tendencias y efectivos del novísimo cine japonés, Barcelona, Paidós, 2003. Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción, Barcelona, Ediciones Glénat y Sitges-Festival Internacional de Cine de Catalunya, 2001. Ha sido subdirector del Sitges-Festival Internacional de Cine de Catalunya (2001-2004) y en la actualidad es consultor de programación y coordinador de la sección de animación (Anima't) del mismo festival. Entre 1996 y 1999 fue director de Salón Internacional del Cómic de Barcelona.

Josep Lluís Fecé: Profesor de la Universidad de Barcelona. Crítico Cinematográfico. *(Postgrado de Guión cinematográfico en La Coruña).* Dictó cursos sobre Representación e Identidades Culturales en la Universidade Federal Fluminense de Nitéroi. Rio de Janeiro, Brasil. Otros Seminarios como Seminari “Del realismo a la visibilidad. Nuevas formas del documental”, “Punto de vista y focalización. El narrador y el personaje cinematográfico”**,** para el Màster en Documental de Creación

Departament de Comunicació Audiovisual i Publicitat de la Universitat Autònoma de Barcelona. Actualmente también dicta clases en la Facultat de Ciències de la Comunicació Blanquerna, Universitat Ramon Llull. Es autor del libro *El tiempo reencontrado. "Tren de sombras"* (2001).

Josetxo Cerdán de los Arcos: Se desempeña como docente en la Facultad de Ciències de la Comunicación de la Universitat Autònoma de Barcelona, España. Estudioso del documental y crítico de cine. Es Autor del libro *La renovación industrial que convirtió a España en un país apto para el cine sonoro: temporadas 1926-1927/1932-1933* y realizó una colaboración en el libro *Nada es lo que parece* (2004).

Marcel Ges: de origen español, licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Barcelona, es profesor de lenguaje audiovisual de la Escola Massana. Centre Municipal d´Art i Disseny de Barcelona.

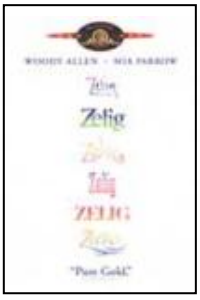
Miguel Mirra: Director, guionista y productor argentino que se ha dedicado al cine antropológico y es uno de los documentalistas más respetados de la Argentina.
Estudió Historia y Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (Argentina) y en la Universidad de San Marcos de Lima (Perú), respectivamente, y cine en el Instituto de Arte Cinematográfico de Avellaneda (Argentina). Además de coordinar seminarios sobre realización cinematográfica en las principales universidades de la Argentina y de ser docente en varias escuelas e institutos de cine, Mirra es director del Festival Nacional de Cine y Video Documental que se realiza en la Argentina. En 1987 realizó el largometraje argumental *Hombres de barro*, un film sobre los kollas, filmado íntegramente en la provincia argentina de Salta y que combina ficción con realidad. Luego pasó por la televisión boliviana, donde realizó la miniserie *Laberinto* (1989), para filmar posteriormente *Después del último tren* (1991),

Steve Anton: es un investigador de origen inglés, recibió un PhD en cine, literatura y cultura de la Universidad de Southern California y un MFA en cien y video del Instituto Californiano de Arte. Escribe sobre historiografía, medios digitales y cine vanguardista.

THIS IS SPINAL TAP (1984)

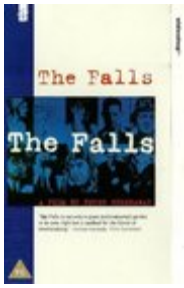
Dirección: Ron Reiner
Producción: Karen Murphy
Producción Ejecutiva: Lindsay Doran
Elenco: Christopher Guest, Michael McKean, Rob Reiner, y Harry Shearer
Guión: Christopher Guest, Michael McKean, Rob Reiner, Harry Shearer .
Edición: Robert Leighton, Christine Cholvin, Kent Beyda, Kim Secrist.
Música: Christopher Guest, Michael McKean, Harry Shearer, Rob Reiner, Kenneth Karman
Sonido: Roberta Doheny
Duración: 82 minutos
Origen: EEUU

ZELIG (1983)



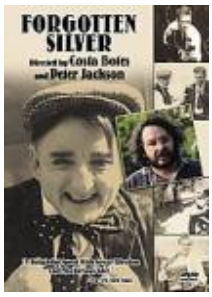
Dirección: Woody Allen
Producción: Charles H. Joffe, Robert Greenhut, Jack Rollins
Elenco: Woody Allen, Mia Farrow
Guión: Woody Allen
Cámara: Kerry Hayes, Karen Dean, Judith Lamb, Bill Hansard, Don Donigi, Gordon Willis, Dick Mingalone.
Edición: Richard Nord, Pamela Scott Arnold, Christine P. Williams, Don Donigi, Susan E. Morse.
Música: Dick Hyman, Bernie Knee, Tony Wells
Sonido: Dan Sable, Marjorie Deutsch, James Sabat, Frank Graziadei, Rick Dior.
Efectos Visuales: Steven Plastrik
Duración: 84 minutos
Origen: EEUU

THE FALLS (1980)



Dirección: Peter Greenaway
Producción: Peter Greenaway
Elenco: Aad Wirtz, Michael Murray (V), Lorna Poulter, Patricia Carr, Evelyn Owen
Guión: Peter Greenaway
Cámara: Michael Nyman, Erika Stevenson, Francine Winham, Glyn Fielding, Donald Lazen by Mike Coles, John Rosenberg (IV).
Edición: Peter Greenaway
Música: Michael Nyman, Brian Eno
Sonido:. Malcolm Hirst, Dave Lawton, Diana Ruston, Digby Rumsey, Mick Audsley, Tony Anscombe.
Duración: 185 minutos
Origen: Inglaterra

FORGOTTEN SILVER (1995)



Dirección: Peter Jackson, Costa Botes
Producción: Jamie Selkirk, Sue Rogers
Elenco: Sam Neill, Leonard Maltin, Harvey Weinstein, John O'Shea, Hannah McKenzie
Guión: Peter Jackson, Costa Botes
Cámara: Alun Bollinger, Gerry Vasbenter
Edición: Eric DeBeus, Michael Horton, Eric Horton
Música: David Donaldson, Stephen Roche, Janet Roddick
Sonido:. Ken Saville
Duración: 53 minutos
Origen: Nueva Zelanda

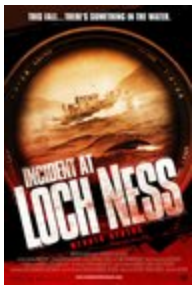
BOB ROBERTS (1992)

Dirección: Tim Robbins
Producción: Tim Bevan, Paul Webster, Ronna Wallace
Elenco: Tim Robbins, Giancarlo Esposito, Ray Wise, Rebecca Jenkins, Harry J. Lennix
Guión: Tim Robbins
Cámara: Jean Lepine
Edición: Donna Stern, Clare Larson, Michael Wertz, Nicole Ruffine, Lisa Zeno, ChurginMark Patterson
Música: Tim Robbins, David Robbins
Sonido:. Peter Halb, Michael CeroneertIra, Richard Manhoff, David Wahnon, Hal Levinsohn, Jac Rubenstein, Eileen Nelson, Rick Dior, Paul J. Zydel, Stephen Halbert
Efectos visuales: Steidi Balzer
Duración: 105 minutos
Origen: EEUU

THE BLAIR WITCH PROJECT (1999)

Dirección: Dan Myrick, Eduardo Sanchez, Daniel Myrick
Producción: Bob Eick, Kevin J. Foxe, Gregg Hale
Elenco: Heather Donahue, Michael C. Williams, Joshua Leonard, Bob Griffith, Jim King
Guión: Julia FairEduardo SanchezDan MyrickDaniel Myrick
Cámara: Hector Lopez, Stefanie, DeCassanJulie Ann Smith, Zubi Mohammed, Ray Combs (III), Neal L. Fredericks
Edición: Eduardo Sanchez, Dan Myrick, Daniel Myrick
Música: Tony Cora, Antonio Cora
Sonido: Dana Meeks
Duración: 87 minutos
Origen: EEUU

INCIDENT AT LOCH NESS (2004)

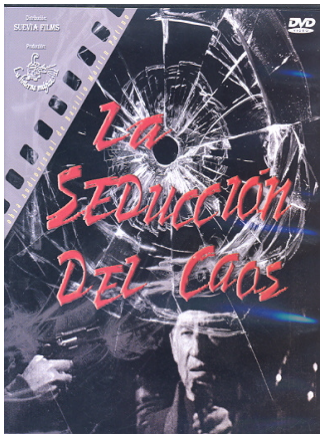


Dirección: Zak Penn, Werner Herzog
Producción: Thomas Augsberger, Jay Rifkin, Werner Herzog
Elenco: Werner Herzog, Kitana Baker (II), Gabriel Beristain, Russell Williams (III), David Davidson (IV)
Guión: Zak Penn
Cámara: John Bailey
Edición: Abby Schwarzwalder (II), Howard E. Smith (II)
Música: Henning Lohner
Sonido: Matt Nicolay, Mike Fox.
Duración: 93 minutos
Origen: EEUU

ALIEN ABDUCTION: INCIDENT AT LAKE COUNTRY (1998)

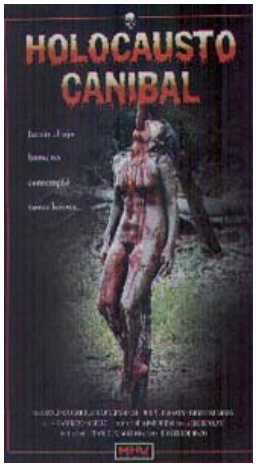
Dirección: BAILEY, Fenton
Producción: BARBATO, Randy, BAILEY, Fenton, SEARLE, Debbie
Elenco: RONSON, Jon
Guión: ALIOTO, Dean
Cámara: BARTOLI, Adolfo
Duración: 93 minutos
Origen: EEUU

LA SEDUCCIÓN DEL CAOS (1992)



Dirección: Basilio Martín Patino
Producción: Carmen Gullón. La Linterna Mágica para TVE
Elenco: Rosalía Dans, María Galiana, Kiti Manver, Adolfo Marsillach
Guión: Basilio Martín Patino, Pablo Martín Pascual
Cámara: Augusto G. Fernández Balbuena
Edición: Fernando Pardo
Música: Manuel de Falla
Duración: 98 minutos
Origen: España / Francia

HOLOCAUSTO CANIBAL (1979)



Dirección: Ruggero Deodato
Producción: Francesco Palaggi, Ruggero Deodato
Elenco: Francesca Ciardi, Gabriel Yorke, Luca Barbareschi, Perry Pirkanen, Robert Kerman, Salvatore Basile.
Guión: Gianfranco Clerici.
Cámara: Roberto Forges Davantati
Edición: Vincenzo Tomáis
Sonido: Raul Montesanti
Música: Riz Ortolani
Duración: 93 minutos
Origen: Italia

ENTREVISTA A PATRICIA VIGNOLO (Directora del film *Pioneras (2002)*)

C: V*os sos docente en la universidad del cine?*

P: soy docente en la universidad del cine y en otros lados.

C: *donde más das clase?*

P: estoy dando clases en el CIC, clases de dirección. Di clases en el IUNA de introducción del lenguaje audiovisual.

C: *en que carrera?*

P: en la licenciatura de artes audiovisuales. Y soy ayudante de cátedra en producción teatral, eso tiene que ver con otra parte de mi carrera.

C: *en la universidad de cine que dictás?*

P: doy guión básicamente. Ahora ando sólo con Guión I pero di algunos otros niveles de guión y en algún momento fui ayudante de Cine y Sociedad donde trabajaba cómo es el problema del documental. Inclusive ahora en esta semana en el IUNA (donde en realidad trabajo más con teatro) estoy trabajando en un proyecto de investigación donde vamos a trabajar el problema de la representación en el documental, sobre todo en los bordes de realidad, ficción, etc. Como que es un tema medio recurrente.

C: *que estudiaste vos? Cual es tu formación?*

P: Yo estudié cine en la FUC, hice la licenciatura en dirección, pero nunca hice la tesis entonces nunca me licencié. A cambio hice unas materias pedagógicas y me recibí de profesora de cine en la orientación de dirección. Igual escribo mucho, también guiono bastante.

C: *recién me estabas diciendo que es un tema recurrente, por qué pensás que es un tema recurrente hoy?*

P: me parece que en realidad en la posmodernidad el problema de los límites es casi el problema de todos los límites, de la ruptura, de los bordes. En ese sentido el borde de la ficción y el documental es casi indecirnible. Para mí en realidad, cuando pienso en varios de estos documentales, es como medio complejo la definición, de hecho yo me encontré con gente que se ha peleado a los gritos conmigo diciendo que *Pioneras* no era un documental porque era falso. Y gente que al contrario me defiende y que no ven en ello ningún problema del orden de la ficción. Me parece que el cine es las dos cosas al mismo tiempo, es documental y es ficción, y siempre las dos cosas al mismo tiempo

C: *como surge la idea de hacer Pioneras?*

P: *Pioneras* surge porque en Dirección 4 (justo el ultimo año de dirección) estamos obligados, entre comillas, a presentar un proyecto de ficción o uno de documental. Como en casi todas las carreras de cine, todo el mundo presenta proyectos y se seleccionan. Desde ya que yo quería hacer ficción, en ese momento me parecía un problema….(dudas) Al menos no un problema mío, yo estaba decidida a querer hacer ficción, y todavía quiero, la verdad que me gusta mucho la ficción, con lo cual decidía que... Primero me avoque mucho a mi trabajo de ficción, el cual no fue elegido, y después, dije "si voy a hacer algo de documental, que no tenga mucho que ver con el documental, al menos voy a hacer algo y de joda", me parecía como un garrón agarrar la cámara he ir a ver lo que pasa en la vida,

C: E*sa era la percepción que tenias del documental en ese momento?*

P: No, la verdad que no, ya hacia 5 años que estudiaba cine, había visto a Chris Martin, había visto otras cosas. En ese momento era un documental de 10 minutos, no me inspiraba nada la propuesta, no me parecía nada motivador, por muchos motivos, por motivos ajenos a la creación. Como por ejemplo que la ficción es en 16 mil y el documental en video, y a esa altura del partido todos sabíamos que era lo último que ibas a hacer en 16 milímetros en mucho tiempo. Entonces también por la cuestión de trabajar en fílmico.

C: *vos ibas a dirigir ese trabajo?*

P: claro, se supone que hay una selección de esos y el proyecto que se elige es dirigido por quien lo presenta.

C: *vos elegís tu equipo?*

P: Si

C: *quiénes son los del equipo, los compañeros tuyos por ejemplo?*

P: El proyecto va mutando, se nota en los créditos, trabajó bastante poca gente.

Pioneras era un trabajo de 10 minutos que te lo iba a resolver en 4 ó 5 meses. Terminó siendo media hora, que se resolvió casi en 2 ó 3 años. Tuve, por diferentes motivos, donde no quise saber más nada con la película. El equipo básicamente eran todo compañeros míos de algún curso o de la FUC. Natalia (que es la chica que hacia producción) es la única que no cursaba conmigo pero que era de la FUC, Merina (que es la chica que hace cámara, asistente de dirección que a su vez es la diseñadora de arte) y el sonidista eran todas personas de la FUC. Después me fui enganchando con el proyecto, bueno si lo eligieron,… Sí hubo algo que me engancho de entrada y creo que eso también tiene que ver con algo personal: por un lado a mi me gusta mucho el fútbol,

y jugaba al fútbol de chiquita, de modo que me era un universo relativo, conocido, me gusta el fútbol y me parece que estaba bueno ir a filmar una chancha, algo que es raro de hacer. Y luego, yo había trabajado en un trabajo terrible en una productora, clasificando material de archivo, y me había visto unas 200 horas de material y lo había clasificado y obviamente que estaba absolutamente fascinada con toda la imaginería. Vi que con eso también se podía hacer algo y apareció una especie de idea absurda, esta cuestión super absurda de que se arme en un principio era sólo una idea de selección nacional. Después se organizó una trama, la unidad nacional era una selección del peronismo que es para mi un momento que es bisagra de la argentina, pero imposible de comprender, al día de hoy es incomprensible. Entonces tuve como esa intención, como la idea de … De hecho es lo que a mi me llama la atención de la película, le gustan los peronistas y los gorilas, porque la película tiene las dos cosas. En cierta medida la idea era esta de trabajar que la representación es igual pase el período histórico que pase. La idea es esa, la película durante todo el peronismo tiene un mecanismo de representación que reproduce o burla los mecanismo de representación de la época, y cuando cambia el régimen, los mecanismo de representación son exactamente los mismos, los noticieros siguen exactamente iguales, de maniqueos de arbitrarios, de demagógicos. Inclusive había cosas que a mí me encantaba del material de archivo como que Perón y Evita dando el puntapié inicial. Y luego de la revolución libertadora, aparecía Aramburu dando el puntapié inicial. Hay que hacer algo para mostrar tanto paralelismo en tanta contraposición, sobre todo en esto en la representación, en las formas de representar digamos.

C: *cuando terminaste la película, se presenta a la universidad del cine?*

P: se supone que tenía que terminar la película para aprobar la materia. La materia la aprobé igual sin terminarla. En algún momento aparece la posibilidad que la película vaya en representación de la FUC a una especie de work shop, o algo así, que se iba a hacer en Bs. As y en México, de varias escuelas. Yo participé y a partir de eso aparece como una idea de que producción puede crecer, se puede extender a media hora … Voy al Work in progress a mi película le faltaba sonido nada más, me encuentro con cosas mucho menos terminadas que la mía y con todas temáticas socialmente muy comprometidas. Ahí fue donde me hicieron mierda. Por que mi película estaba presentada en ese marco. Me enoje y a México no fui. Empecé a trabajar y la película quedó ahí en un programa de televisión de películas de documentales, quedó como atrasándose, hasta que en un momento dije "bueno, tengo que sacármela de encime. La

termino", reedité unas cosas en ese momento, y había armado el sonido con Martín que fue bastante arduo. Martín Limaroych. Es el sonidista y el que hace la música, que fue bastante complejo, sobre todo trabajar el sonido de época. En el 2002 terminé la película que la había empezado en el 1998. Se mostró en alguna de las muestras de la FUC, se mostró el algún festival de España, y en Bs.As. se vió mucho, se mostró bastante. Estoy contenta con eso.

C: *hiciste alguna otra película con repercusión?*

P: no desde entonces dejé de filmar casi. Esa es como la única producción mía, cosa que está muy mal. Después trabaje en películas de amigos. En realidad ahora si tuviese que elegir la verdad es que haría un largo de ficción. Igual por haber estudiado el documental, es probable que con este equipo de investigación algunas ideas por ahí tengo, pero nada claro para hacer.

C: *yendo más a la película, arranca con una placa falsa?*

P: falsa es la placa, una placa que hará un juicio y está mi nombre y el nombre de una profesora de secundario, que me hizo una demanda que es mentira. De hecho todos los nombres son de personas de mi universo en la película. Todos los nombres que van apareciendo a lo largo de la película son gente de mi vida. Dije "bueno que hago, pongo un cartel en la entrada que diga todo lo que usted va a ver es falso". De hecho la frase final de Boris Ben la puse al final.

C: *tu idea era ir dejando pistas para que el espectador se vaya?*

P: la critica mas grande que yo le hago es que es una película absolutamente regionalista, es difícil que se comprenda si no manejas un contexto sociohistórico. Yo en España mostraba la película y la gente más cinéfila empezaba a reconocer guiños, entendía que era un documental malo. No está diciendo nada, no hay ninguna argumentación . Si no es por la anécdota falsa y la posibilidad de reconstruir esto de modo tan verídico... a mi lo que me interesaba era eso, es como "bueno, hasta qué punto, que es lo que me sigue interesando de la recepción, hasta que punto gente que sabe que es mentira, ve la película y podría creérselo", esa cuestión de la recepción me interesaba, como que bueno el poder del cine es en ese sentido brillante.

C: *tu idea era hacer una historia falsa pero ir dando marcas que el espectador sepa que la película es falsa?*

P: si, que el espectador fue reconociendo que esa película es mentira. Sobre todo desde un lugar más que formal. Justamente en términos formales la película es difícil escaparle. Desde la construcción narrativa el absurdo es absoluto por la relación real,

porque uno sabe que no pasó como por la propia historia. Todas las intervenciones de Antonio Carrizo son absurdas, o sea, el tipo nunca habla de lo que tiene que hablar. Yo igual hago un juego con el entrevistado que me daba cuenta que era en serio, que a partir de Carrizo, pero me daba cuenta que lo usaba con los entrevistados posteriores, yo hacia un juego que es que me tome la entrevista en serio. Carrizo habló mucho y llegó a estructurar la película. El en un momento me habla de la polio, entonces yo empiezo a investigar, pasé mucho tiempo en hemerotecas. Me dijo, metamos esto, entones busque y encontré archivos sobre eso. El medio me estructuro narrativamente la película. Con los otros entrevistados, con Macaya por ejemplo, fue todo lo contrario.

Fue la entrevista más pautada. En las otras yo iba como bueno, viendo que me iban a contestar y a partir de ahí yo preguntaba. Con Aida como ya estaba más armada la película fui con 5 o 6 preguntas muy concretas, pero como bueno, Aida, decí lo que quieras. Y al que armé más fue la sociólogo, que en realidad es también amigo, lo senté y le dije, mira tengo baches, necesito que vos, expliques lo del juicio, fue con el que estaba más pautado lo que tenía que decir.

C: *digamos que esa parte pudo ser medio documental?*

P: yo le aclaro ala gente que me discute, bueno a ver me pregunta nada es cierto?, entonces a mi lo primero que me aparece es decirles que sí, que Perón existió, que la revolución libertadora existió. La película podría haber sido creíble, porque la película logra reconstruir una idea de época. No es inverosímil que eso haya sucedido. La historia argentina hubiese permitido que esto ocurra. Y tiene cierto clima de época que en ese sentido lo vuelve un documental..

C: S*entís que tenés un texto, una película de referencia con la que armaste tu película?*

P: No se si con las que arme pero obviamente la que me nombraste vos, *Zelig* y *F de Fraude*, y de producción nacional *La Era del Ñandú*. Para mi esas tres películas son como casi inevitables. Me parece que *Zelig* y *F de Fraude* es infinitamente superior, me parecen maravillosas. La era del Ñandú me parece que tiene algunas cosas más en común, pero también es cierto que la era del ñandú se pone en un lugar mucho más declaratorio de la falsedad que mi película. Me parece que mi película no da muchas pistas de que es falso, como el programa de Balbastro, salvo en el trabajo sobre el absurdo, en relación a que todos sabemos que eso no pasó y en relación a lo que pasa. No es verosímil que haya 2 equipos de fútbol, que jueguen todos los sábados. Nadie puede creerlo.

C: P*uede ser verosímil, en los comienzos del fútbol había pocos equipos, inclusive se dejaban algunos afuera.*.

P: van a tildar mi película de todo lo que yo no quería sea tildada. A mi me molesta me tilden de gorila o de peronista o feminista. La película tiene todo para ser tildado y me parecía que la idea de embarazo, era como correrse del lugar del feminismo, es terrible por quedar embarazada no juegan nunca más. A ver vos cuando te referís que hay guiños más formales en la tradición de lo falso a que te referís?

C: *No sé son como guiños, sale Perón de cancha de Racing y el partido se esta jugando en la cancha de Banfield. La pelota que se usa no es la pelota que se usaba en la época .la fundación de fútbol femenino me parece que se funda como en los 70 no en los 40.*

P: Si pasan cosas que no había pensado, a mi me pareció gracioso esta idea de AFFA con doble f, y la idea de un juicio. Después me enteré que había una asociación de fútbol femenino. Lo que más critico de la forma en realidad es los diarios. Eran un problema grave, grave, hay diarios reales de la época y diarios reconstruidos, los diarios reales y los construidos tiene puestas de cámaras diferentes., que genera una diferencia aberrante. Lo de los noticieros fue una decisión no trabajar exactamente con la misma vos que los noticieros de la época. Están todo reeditados, yo algunos los rescribí, ahí si hubo una decisión de decir bueno, hagámoslo igual pero corrámonos un poquito, porque me parece que la película tiene que trabajar, sobre la idea de la verdad pero que no es verdad. La idea de no engaño yo te estoy avisando que esto es un engaño, luego si vos no lo reconoces, es tu problema. Entonces desde hay me parecía que no estaba bien usar los documentales reales. Yo quería jugar a engañar pero como un juego, la cuestión de la ética con la puesta de cámara, no tiene dimensión dentro de la temática de mi película, la idea no era engañar sino jugar a ser engañado.

C: C*ómo en la era del ñandú?*

P: Claro, pero la era del ñandú no te permite mucho, desde la puesta, trabajaba con actores, que jugaban a no ser acores y que uno reconocía como actores. Digamos me parece que la película si lo produjo, no buscó producir que estos había sucedido. Mi película te avisa ya empieza avisando de un juicio, y que hay una alteración de documentos.

C: C*uáles son las marcas fuertes que tiran por la borda, que uno dice no esto es ya cualquier cosa?*

P: no las hay, no las hay adrede, no quería que la película se fuese por la borda. Me hubiese gustado encontrar algún aspecto formal donde se descubriese el engaño, y no lo encontré.

C: H*ay una reflexión sobre el genero documental?*

P: Si me parece que sí, en términos de volverlo un espacio más reflexivo. Pero intenta criticar los discursos documentales muy clásicos, muy sobrios. Me parece que entra dentro de una modalidad reflexiva de documental. Justamente que la verdad que se enuncia, no sea verdad, me parece que ya lo vuelve reflexivo en si mismo al documental.

C: H*ay ciertos analistas de este tipo de documentales que lo que en ingles se llama documental en broma .No encontré, digo hay cierta broma en el hecho buscar un efecto cómico en el contenido también?*

P: A mí me parecía que la película, era mucho más graciosa de lo que termino siendo.

Tiene sentido de humor inteligente. No entendí por qué. Yo no denuncio nunca que es un falso documental. Es gente que o se dio cuenta que era mentira y se reía o causa gracias, no se que… Me parece que lo que tiene es la idea divertida, que se junten 22 mujeres auspiciadas por el peronismo.

C: L*e ví algunas cosas similares a una película que hizo Peter Jackson, Forgotten Silver. Una que reconstruye, la vida e un cineasta de principio de siglo.*

P: Para mi fue un tema a discutir esto de si esto de pongo un cartel que diga que es mentira o no lo pongo. Pongo la frase de Boris Bien o no la pongo. Me parece que estaría mejor sin la aclaración.

C: Q*ué le cambiarías si pudieras?*

P: En principio, la frase, si no estuviera quedaría más juicio del espectador.

Con la frase, me parece que yo no es a juicio del espectador. Me parece que la película sola tiene una frase de cierre que vos digas, bueno, si todo esto sucedió con la frase lo que se saca es la posibilidad de que sea cierto.

C:A *mi me queda la sensación que se da bastante en estos falso documentales, es que más que las películas ficcionales. Se completan con los meta discursos. En cierta forma, prepara al espectador a ver otra cosa o el espectador cambia la visión después del leer ese texto, meta discurso en relación a ese texto.*

P: En muchas películas sucede eso. Igual creo que es responsabilidad del que se la cree no responsabilidad del que la realizó. Creo no es posible hacer lectura de falsedad, salvo vos lo enuncies previamente y ahí si es necesario el metalenguaje.

C: *Quiere decir que ahí es un problema de la película o es una dificultad. No lo supo resolver en la película.*

P: No lo supo a no lo quiso, a mi me parece que siempre es mejor resolverlo en la película. A mi no me había salido, de hecho tuve que agarrar y enchufarle una frase atrás.

C: S*entís que el espectador está más preparado para ese tipo de discursos?*

P: Sí, totalmente. Casi por la misma época que yo filme *Pioneras* aparecieron muchos falsos documentales. Quizá tenga que ver con estos cambios en el periodismo, con esta cosa de CQC de delatar el engaño todo el tiempo.

C: D*igamos que es un fenómeno que mezcla el cine con la televisión todo el tiempo.*

P: Yo creo que sí. Y un espectador que tiene más herramientas, puede ser que tenga que ver con ciertos cambios de la televisión donde se dejó de sostener que el documental es verdad. Me parece que estos programas, vinieron a decir basta no se hagan los tontos ustedes saben que se pautan las entrevistas.

C: C*ómo que se quiebra ese horizonte de expectativas? Cómo que se saca a relucir ese contrato entre el espectador y el realizador?*

P: Absolutamente.

C: P*ensás que ya no es disruptiva esta propuesta?*

P: Yo hoy no volvería a hacer un documental falso. Primero que nada a mi no me costó nada hacer *Pioneras*, no me costó los problemas que me lleva hacer una película de ficción, lo que me lleva concebir un documental. Esta película la verdad se hizo medio inconcientemente, la verdad no volvería a hacerla. Me parece que ya hay demasiado hecho, que está mucha gente haciendo lo mismo. Haría un documental didáctico, de cómo jugar a la escondida, adaptar un cuento. Esa cosa de tomarse en chiste el documental didáctico. La verdad es que más que jugar con ese tipo de documental, el didáctico, hoy haría un documental de verdad.

C: P*or lo que dijimos antes es un documental reflexivo, o el termino falso documental le va mejor?*

P: Es que me parece que los documentales, falsos, apócrifos, son en si mismos reflexivos. Lo que hacen los apócrifos, es decir, yo puedo decir la verdad a tal punto que lo que digo es verdad y no es verdad.

C*: Una duda que me surge, tomando por ejemplo la Era del Ñandú el documental en si tomamos las definiciones de Nichols. _Es una argumentación hay una mirada*

distanciada sobre un fenómeno de masas en relación al tema de la crotoxina que justo se estaba dando en ese momento. Hay una argumentación.

P: El metalenguaje es el tema de la crotoxina, como todo metalenguaje tiene que ver con el lugar desde done uno se pone a verlo. Quien lo ve y con que podés relacionar eso que estás viendo. La argumentación me parece que en la *Era del Ñandú* pasa por decir bueno en determinado momento pasó esto, te vengo a demostrar que esto ha sucedido.

No creo que pase la argumentación por decir las masas son tontas porque creen. Nichols cuando habla de argumentación, habla de argumentación dentro de la película. Como si alguien dijese bueno.

C*: Me parece que en la era del ñandú hay una doble argumentación respecto de un doble engaño, es un documental falso y además estás comprando una idea falsa de algo que era mentira dentro de la película.*

P: Mi película hace lo mismo, todos se creen que hay una gira y no hay una gira. También la película empieza a argumentar con cosas que son falsas. No se igual si hay una argumentación. La argumentación, por ahí sería falsa, la idea de decir bueno, estas mujeres existieron y nadie sabe que fue de ellas. Tuvimos la prueba de que existieron, sólo que la argumentación es falsa y las pruebas también son falsas.