

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Letras y Estudios Culturales

Maestría en Estudios de la Cultura

Mención en Comunicación

Falso documental latinoamericano

Representación sin ficción y la ficcionalización de la realidad

Mario Alonso Chavarriaga Merlo

Tutor: Alex Schlenker

Quito, 2022



Cláusula de cesión de derecho de publicación de tesis

Yo, Mario Alonso Chavarriaga Merlo, autor de la tesis intitulada Falso documental latinoamericano: Representación sin ficción y la ficcionalización de la realidad, mediante el presente documento dejo constancia de que la obra es de mi exclusiva autoría y producción, que la he elaborado para cumplir con uno de los requisitos previos para la obtención del título de Magister en Estudios de la Cultura en la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.

1. Cedo a la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, los derechos exclusivos de reproducción, comunicación pública, distribución y divulgación, durante 36 meses a partir de mi graduación, pudiendo, por lo tanto, la universidad utilizar y usar esta obra por cualquier medio conocido o por conocer, siempre y cuando no se lo haga para obtener beneficio económico. Esta autorización incluye la reproducción total o parcial en formato virtual, electrónico, digital u óptico, como usos en red local y en internet.
2. Declaro que en caso de presentarse cualquier reclamación de parte de terceros respecto de los derechos de autor de la obra antes referida, yo asumiré toda responsabilidad frente a terceros y a la universidad.
3. En esta fecha entrego a la Secretaría General, el ejemplar respectivo y sus anexos en formato impreso y digital o electrónico.

Fecha. 24 de octubre de 2022

Firma:

Resumen

Esta investigación es una genealogía audiovisual sobre la categoría de falso documental, así como de dos obras audiovisuales, una colombiana y otra Argentina: *Agarrando Pueblo* de Ospina y Mayolo (1977) y la *Era del Ñandú* de Carlos Sorín (1987). Con esta genealogía audiovisual se busca poner en cuestión el estatuto de verdad genérica que se ciñe sobre la denominación de *falso documental*, esto en relación con las obras mencionadas que aparecen en contextos históricos particulares.

La categoría falso documental aparece de manera inicial en escritos que versan sobre las formas documentales contemporáneas. En la presente investigación se estudian los textos comprendidos entre los años 1990 a 2012, en estos documentos se configura no solo una definición sobre la categoría falso documental sino una forma de entenderla en el contexto de los géneros cinematográficos, de los espacios comunicativos, las apuestas plásticas y las formas de representación de la realidad. La genealogía audiovisual permite quebrar la unidad discursiva que esos textos han configurado sobre la categoría falso documental, lo cual se logra mediante la exploración de dos horizontes genealógicos: la procedencia y la emergencia. La procedencia habla sobre un lazo familiar discursivo de la idea de autenticidad de la obra que se encuentra inscrito en el discurso de los textos. Y esos antepasados discursivos permiten dialogar con el presente de las obras y el discurso de los textos.

La emergencia permite localizar las tensiones en que las obras despliegan estrategias de resistencia ante regularidades de dominación: en Colombia la mecanicidad productiva que habilita la ley del sobreprecio para generar usufructo con la miseria, mediante la producción de obras audiovisuales de la pornomiseria; en Argentina la dinamización del entretenimiento televisivo con el único interés de generar beneficio económico impidiendo tener en estos espacios visiones críticas y reflexivas sobre fenómenos de la realidad del país.

Entre estas regularidades aparecen las obras estudiadas con propuestas plásticas, estéticas y comunicativas que critican y revelan esos proceder en espacios masivos de comunicación. Lo que las diferencia de la noción genérica expuesta en los textos puede dar cuenta de manera crítica sobre realidades factuales con un mayor nivel de agudeza, como lo podría hacer cualquier otro documental.

Tabla de contenidos

Figuras	9
Tablas	9
Introducción	11
Capítulo primero. Contexto del análisis	13
1. Contexto de aparición del falso documental.....	13
2. Las textos escriturales.....	15
3. Los objetos audiovisuales	24
4. Contradicción interpretativa	28
Capítulo segundo. Genealogía audiovisual.....	33
1. El revelar histórico como antiorigen	36
2. Mejor interpretar que definir	39
3. Las voces del genealogista como actor genealógico	44
4. Procedencia: Teatro de acontecimientos	47
5. Emergencia: Teatro de los enfrentamientos	49
Capítulo tercero. Procedencia genealógica de la categoría Falso documental	53
1. Procedencia de la categoría FD expuesta en los textos	53
2. Falsarios en Agarrando pueblo	63
3. Falsarios en La era del ñandú	67
Capítulo cuarto. Emergencia genealógica alrededor obras audiovisuales en Argentina y Colombia	73
1. Elementos de las condiciones de posibilidad para la emergencia de resistencias audiovisuales en obras híbridas	73
2. Emergencia en Argentina	80

3.	Emergencia de Colombia.....	87
4.	Emergencia de definiciones le hablan al presente del genealogista	95
	Conclusiones	101
	Lista de referencias	107
	Anexos	113
	Anexo 1: Texto escrito por Luis Ospina y Carlos Mayolo con motivo de la premier en el cine Actio République en París. 1978.....	113

Figuras

Figura 1. Herzog, Werner. Pinturas rupestres de la Cueva Chauvet en Francia. 2010. Fotograma del documental La cueva de los sueños olvidados.	37
Figura 2. A color la pornomiseria, en Blanco y negro, su documentación. Fotogramas de Agarrando pueblo. 1976.	64
Figura 3. A la izquierda el periodista José de Zer en el capítulo sobre La casa del Terror, 1987. Fotograma de Programa Nuevedinario del Canal 9.....	68
Figura 4. Periodista falsario del programa La Noticia ya!, 1987. Fotograma La era del ñandú.	68
Figura 5. Titular del periodístico donde se anuncia la crotoxina. 10 de julio de 1986. Periódico Tiempo argentino.....	70
Figura 6. Imágenes de una misma escena que simulan el efecto Kuleshov. El hombre de la cámara. 1929.....	75
Figura 7. Cámara y grabadora de sonido usadas en esta película. Fotogramas de David Holzman's Diary. 1967.....	79
Figura 8. De izquierda a derecha: Las dos imágenes arriba muestran el momento en que un pasajero le intenta dar una moneda en la mano a un niño. Fotograma Tire die. 1960. El administrador del centro de reciclaje le da a un niño monedas como si lanzara dados. Fotograma de Acordeón de papel. 1991. El falso director pornomiseria da monedas a niños para que naden en la fuente. Fotograma de Agarrando pueblo. 1976.	94

Tablas

Tabla 1	17
---------------	----

Introducción

El *falso documental* es un término que fue acuñado por teóricos y críticos del cine y la televisión de los años noventa a producciones audiovisuales que denotaban una complejidad definitoria por localizarse en las fronteras de dos géneros cinematográficos, el documental y la ficción. En esta investigación serán centrales 12 textos producidos entre los años 1990 a 2012 por estos teóricos y críticos del cine y la televisión, así como dos obras audiovisuales que fueron catalogadas como falsos documentales: una argentina, *La era del ñandú* de 1987; y la otra colombiana, *Agarrando pueblo* de 1977.

Podríamos decir que en relación a qué se define como falso documental, el consenso general de autores de la década del noventa lo considera como un estilo cinematográfico o audiovisual que hace uso de estrategias narrativas y mecanismos audiovisuales propios del documental para recrear una historia ficcionada, de manera parcial o completa. A partir de esta definición se plantea una tensión latente entre el proceder del falso documental y los límites del documental mismo, principalmente en cuanto a la relación que habría entre un resultado audiovisual de estas obras con sus conexiones con la realidad, pues a pesar de parecer representar la realidad factual el falso documental siempre será una forma ficcionada de la misma.

De modo paralelo a esta tensión, al concentrarse atentamente en los llamados falsos documentales y estudiar el entorno en el cual se circunscriben, es posible identificar que el mensaje que dan de manera generalizada es de crítica y denuncia a procesos comunicativos, económicos, políticos, sociales o culturales que se desenvuelven en la vida real; y que al usar la ficción como aliada para este activismo (por llamar de algún modo al sentido de su proceder), llegan a ser más agudos en lo que atacan, representando con fidelidad la realidad de interés.

Estas dos formas de entender los falsos documentales, aquella surgida de las descripciones del falso documental en los textos de los noventa y aquella en la que se interpreta la singularidad de cada obra, consolidarán un punto de partida para decidir hacer una genealogía audiovisual del falso documental. Se usará la genealogía audiovisual pues a través de ella puede diferenciarse el lenguaje de las cosas, en este caso estos textos de los 90 de las obras audiovisuales.

A partir de esta diferenciación se localizan históricamente los discursos vinculados con la categoría falso documental, a fin de conseguir un diálogo entre estos y el discurso que corresponde al periodo histórico de las estéticas de las obras audiovisuales estudiadas. También se busca hallar la emergencia de tensiones que abrieron el camino para la aparición de las dos obras audiovisuales estudiadas, en donde se identificarán los actores en tensión y las dinámicas de resistencia a dominaciones en espacios audiovisuales, determinados por momentos históricos particulares para Colombia y Argentina.

La procedencia y la emergencia le permitirán a este ejercicio analítico poner en cuestión el régimen de verdad genérico desde el cual se ha configurado la conceptualización teórica de obras audiovisuales híbridas y clasificadas bajo la denominación de falsos documentales.

Para el desarrollo de la genealogía audiovisual del falso documental se realizó una ruta exploratoria dividida en cuatro capítulos. En el primero se hace una descripción de los 12 textos estudiados de la década de los noventa y las dos obras audiovisuales centrales; así, en el apartado correspondiente a los textos se realizan dos interpretaciones iniciales para deslocalizarlos de unidades conceptuales unidireccionales; en el de las obras se hace un repaso a estas y a su pertinencia para la investigación. Al final se postula una reflexión de la forma de analizar obras y textos que nos introducirán al siguiente capítulo.

En el segundo capítulo se hace un recorrido por los elementos esenciales para realizar una genealogía audiovisual, para luego describir en qué consiste la procedencia y la emergencia genealógicas. En el tercer capítulo se hace un análisis de los textos a partir de la procedencia para hallar los lazos discursivos que hay entre momentos históricos respecto a la idea de autenticidad de la obra. El hallazgo que de allí se deriva vuelve a conectarse con el discurso de los textos y con las obras.

En el último capítulo se busca hallar la emergencia de las condiciones de posibilidad en las que aparecen obras audiovisuales en Argentina y Colombia que están inscritas en tensiones comunicativas, plásticas, estéticas y representacionales. Al final del capítulo se presenta un diálogo entre dos momentos, el de las dinámicas de emergencia de las tensiones entre límites genéricos de los años noventa, el otro el del presente del genealogista en el que formas de producciones audiovisuales inciden sobre los límites borrosos intermediales para denunciar o criticar fenómenos de la realidad.

Capítulo primero. Contexto del análisis

En este capítulo se describirán los materiales de fuentes primarias y secundarias usados durante la investigación de los *falsos documentales* en la presente tesis. También se describirá la perspectiva de análisis de estos materiales, con lo cual se busca marcar la diferencia entre el lenguaje y las cosas, esto se realizará desde una perspectiva genealógica.

El lenguaje se refiere a los textos y las cosas a obras audiovisuales, tanto textos como obras audiovisuales tienen puntos de encuentro en esta tesis, pero no desde estructuras analíticas homogéneas con matrices comunes, como en la semiótica lingüística, la semiótica visual y el análisis del discurso, entre otros basados en la lingüística. Los cruces se abordarán desde formas heterogéneas que se basan en una forma particular de ver el pasado y el presente de los fenómenos, la cual es denominada genealogía audiovisual.

En cuanto al material de fuentes secundarias nos centraremos en doce textos escriturales producidos entre 1990 y 2012, que abordan la categoría *falso documental* (en adelante usaremos el acrónimo FD). Respecto a las fuentes primarias se tratarán dos obras audiovisuales: *La era del ñandú* (Argentina) y *Agarrando pueblo* (Colombia); las cuales se enmarcan en la definición que los documentos de las fuentes secundarias denominaron FD. Habrá material adicional de fuentes primarias y secundarias que circundarán los análisis adelantados en cada capítulo y acápite.

Para poder adentrarnos de manera clara en el objeto de la investigación iniciaremos con una contextualización sobre la aparición de la categoría FD. Luego entraremos en el conocimiento y breve análisis de los materiales de investigación. Finalmente tendremos una reflexión sobre la interpretación de los materiales estudiados.

1. Contexto de aparición del falso documental

¿Desde qué momento se comenzó a hablar de la categoría FD? A partir de los años noventa se empezó a dialogar en espacios académicos e informativos sobre producciones audiovisuales que requerían una denominación que permitiera distinguirlas por su evidente

objeción a la veracidad documental. A inicios de esta década aparecen opiniones y reflexiones que ponen de manifiesto la incertidumbre sobre la credibilidad en el maremágnum de producciones audiovisuales que trataban temas a partir de representaciones de la realidad mediante narrativas audiovisuales de ficción; desde tipos de audiovisuales con mayor fidelidad sobre la realidad como aquellos de carácter informativo o noticioso, hasta aquellos documentales que al tratar algún tema del mundo recurrían en cierto grado a relatos ficcionados.

Precisamente sobre los informativos, el entonces director del prestigioso periódico francés *Le mond diplomatique*, Ignacio Ramonet, en un encuentro sobre *Los límites de la información* organizado por el *Colegio de Periodistas de Barcelona* - España, realizado el 17 de septiembre de 1993, dice que el periodismo se encontraba en la era de la sospecha del periodista ya que la explosión de noticias audiovisuales centraban el panorama de la *actualidad* en la comunicación en lugar de la información: "La comunicación es un discurso que halaga al que lo profiere. Informar es todo lo contrario, es entender las razones, profundizar" (País 1993; párr. 3). Más allá del debate sobre la calidad de las noticias, la descentralización de la emisión de productos mediáticos implica que cualquier institución puede comunicar noticias impactando en la veracidad de lo transmitido y en desmejora de lo informado, pues buscaría comunicar su voz con evidente auto halago.

Se presenció en este periodo una marcada desconfianza en la creciente cantidad de sucesos mediáticos que a través de discursos de verdad tergiversaron a beneficio propio la realidad. Los inicios de la década de los noventa fue un periodo de incertidumbre sobre lo que contienen y transmiten los productos audiovisuales, sobre todo si son de impacto masivo. La incertidumbre ha sido sembrada desde décadas atrás, tal como lo veremos en el transcurso de la investigación, pero la explosión de los noventa consiste en la desconfianza de ciertos audiovisuales catalogados dentro o colindantes al género documental, que ponen en duda una relación fidedigna con la realidad.

La condensación escritural académica y crítica que decanta esta desconfianza sobre ciertos audiovisuales se comienza a manifestar en forma de cascada desde la década de los noventa en Inglaterra, Estados Unidos, Colombia y Argentina. El término audiovisual que concentra dicha sospecha sobre las pantallas es el FD. Categoría que se consolida en adelante como el estandarte de la frontera borrosa entre el documental y la ficción cinematográfica.

La literatura informativa y académica que consolida esta categoría es extensa. Para los efectos de esta investigación se realizó una condensación bibliográfica relevante en la que predominan varios de los primeros escritos que abordan el tema, ya que en estos hay riqueza propositiva y reflexiva alrededor este. También se abordan algunos escritos de la década siguiente, en los que hay unas propuestas reflexivas interesantes que son de sumo interés para el investigador de esta tesis.

2. Los textos escriturales

Impresiona la cantidad de producciones académicas, reflexivas y propositivas que han aparecido sobre los FD en las tres últimas décadas, gran cantidad de artículos¹, capítulos de libros, escritos en páginas de internet, publicaciones en periódicos² y libros temáticos³ que abordan directamente el tema. Este mar de información se organizó para hacer un análisis diferente, es decir iniciar un estudio que se pusiera al margen de estrategias tradicionales analíticas audiovisuales.

Esta investigación está concentrada en doce textos comprendidos entre 1990 y 2012. Estos textos surtieron en toda la investigación tres tipos de interpretación, los cuales serán detallados a su debido tiempo; sin embargo en este punto hay que destacar que la necesidad de interpretación sucesiva está dirigida a evitar quedarnos en unidades conceptuales que nos obligaran a navegar imparablemente en el lenguaje.

¹ Alrededor de veinte artículos académicos se han producido desde el año 1990 hasta el 2018 que tratan el tema de la tensión entre la ficción y el documental bajo la denominación falso documental o similares. Las producciones de estos artículos se concentran en Inglaterra, Estados Unidos y España.

² Aunque existen innumerables críticas y artículos de periódico producidos desde que la categoría empezó a ser teorizada por académicos en los noventa, se destaca la reseña crítica que el crítico de cine norteamericano Richard Harrington hace sobre la película *Fear of Black Hat* de 1994. La publicación es emitida en el *The Washington Post*.

³ Algunos capítulos de libros abordan con detalle y explicitud el falso documental, sin embargo, se destacan libros que se concentran por completo en este tema, valga decir que algunos artículos son más enriquecedores en perspectivas que los libros que concentran su atención en describir los falsos documentales. Algunos de los libros que merecen atención acá son: *Popular Film and Television* de Frank Krutnik y Steve Neale (Krutnik 1990), *Faking it* de Jane Roscoe y Craig Hight (Roscoe 2001), *F is for phony* de Alexandra Juhasz y Jesse Lerner (Juhasz 2006), *Del documento a la ficción: la comunicación y sus fraudes* de Gustavo Aprea (Aprea 2011), *Desvíos de lo real: El cine de no ficción* de Antonio Weinrichter (Weinrichter 2005) y *Arte y falsificación en América Latina* de Daniel Schavelzon (Schavelzon 2009).

Los dos primeros niveles de interpretación se realizan en este acápite dado que es necesario dejar claro al inicio de la tesis el insumo de análisis que será usado como base para desarrollar el despliegue genealógico. El tercer nivel de interpretación se desarrollará en el capítulo tercero en que el insumo textual es importante para realizar la procedencia genealógica.

El primer nivel de interpretación consistió en segmentar los textos a partir de la forma en que cada uno de ellos entendía y analizaba una obra audiovisual, entendida ésta como una pieza, texto comunicativo o cualquier otra figura usada por los autores. Este primer nivel permitió identificar que todos los textos se concentraban en la importancia de una clasificación genérica dirigida a obras audiovisuales ya fueran de ficción o documentales.

De allí se desprendió una clasificación segmentada en dos grupos: de un lado, aquellos que conciben una obra de FD como una unidad objetual con potencial de ser incluida dentro de una definición globalizante y totalizadora, los cuales se denominaron *unívocos genéricos*; del otro, los textos que entienden la plasticidad de una obra como un conjunto de formas y narrativas cuyos permisos de clasificación híbrida posibilitan transversalizar partes de obras y conectarlas entre sí, a estos se les denominó *interpretativos*.

Para los unívocos genéricos una obra FD está dentro del género documental o no ficción como subgénero, desde este lugar se le entiende como unidad, por lo tanto puede estar dentro de una categoría clasificatoria subgenérica. Estos textos hacen referencia a los FD de manera íntegra, los condensan en unidades específicas de control genérico que permitan hablar sobre ellos desde un universo de sentido unívoco y específico.

Por su parte, para los interpretativos una obra FD puede hacer parte de diversos géneros, apuestas narrativas o formas audiovisuales. Analiza los FD de manera fraccionada pues se marca el interés en los momentos de la obra en los que a su parecer aparecen características de FD. Ciertos planos, encuadres, escenas, composiciones, relatos, fragmentos narrativos, etc., que hacen parte de una obra y que al crítico le parece que tienen características de FD, se agolpan y conectan reflexiva y analíticamente con otros segmentos de otras obras. De tal modo hay una transversalidad de los elementos que constituyen un FD y que puede conectar, a través de formas o imágenes, a diversas obras.

A continuación se pueden ver los dos grupos de textos abordados, los cuales tienen una breve descripción sobre lo que cada autor o autora considera como FD.

Tabla 1
Clasificación de textos a partir del primer nivel de interpretación con sus respectivas definiciones sobre el falso documental

Textos unívocos genéricos		
Autor(a)	Definición:	Año
Richard Harrington	Un género que imita el arte imitando la vida: esta frase se puede dividir en dos partes. De un lado, <i>el arte que imita al arte</i> hace referencia al modelo representacional que es usado para replegar el arte sobre sí mismo, es decir la imitación de modelos de representación como el documental. Del otro, los modelos representacionales que se muestran <i>imitando la vida</i> es decir, representaciones que imitan referentes de la vida real.	1994
Roscoe/Hight	Los textos FD se apropian de los códigos y convenciones del documental para representar una subjetividad ficticia. Los FD se basan en la parodia para usar las formas de no ficción de representación de la realidad.	2001
Elena Romera	Hace parte de la extensa zona gris del documental, sin embargo el FD tiene la intención de generar incertidumbre en el espectador para plantear cuestionamientos al lector	2004
Alberto García Martínez	Es un subgénero del documental, no solo busca parodiar la narrativa documental sino además cuestionar su presunta objetividad.	2005
Alexandra Juhasz	Es un tipo de documental que se expresa en una doble vía crítica: mediante la sátira (asociada a una crítica social, histórica, etc.) y por medio de la parodia (crítica al medio del cual se basa: el documental).	2006
Alberto García	Los FD hacen uso de las herramientas representacionales del documental para posicionarse en contra de ese mismo modo de representación de la realidad.	2006
Felipe Gómez	Es un género audiovisual que se localiza en la modalidad reflexiva de Bill Nichols: modalidad que “utiliza muchos de los mismos recursos que otros documentales, pero los lleva al límite para que la atención del espectador recaiga tanto sobre el recurso como sobre el efecto” (Nichols 1997, 65-6)	2008
Gustavo Aprea	Son obras que hacen uso de los mecanismos de reconstrucción del pasado propios del documental para construir cualquier tipo de relatos.	2011
Vicente Díaz	La obra hace uso del acuerdo de confianza entre el espectador para introducir el fraude, a través de los elementos constitutivos del documental.	2012
Textos interpretativos		
Autor(a)	Definición	Año
Frank Krutnik	El FD hace parte de la comedia, como una forma de parodia. En la lógica de la parodia un género hace uso de otro género, lo	1990

	instrumentaliza, es decir una comedia instrumentaliza al documental, lo usa para generar risa.	
Bill Nichols	El documental es un texto que a pesar de tener una conexión con la realidad su producción hace que requiera recurrir de elementos ficcionales, los textos FD hacen parte de la modalidad de representación reflexiva poniendo en duda la cualidad indicativa que caracteriza al documental (que aquello que se ve, es realmente eso). Por ser un texto una obra puede estar compuesta de fragmentos de modalidad reflexiva, si en su unidad el texto es de esta modalidad así, su horizonte es transgresor de algún otro discurso.	1991
Dirk Eitzen	El público es el que mediante la interpretación identifica qué parte de la obra está vinculada a la realidad y cuál es ficticia, cuando surge la pregunta: ¿la obra está mintiendo?	1995

Fuente y elaboración propias

Ahora bien, después de haber identificado que un vector importante en la literatura abordada era la clasificación genérica, se decidió salir de allí y emprender un nuevo reagrupamiento que permitiera identificar los elementos problemáticos que se presentan en los textos y que se presentaban como tensiones con un carácter casi irresoluble. La nueva clasificación implicó en primer lugar reunir los textos estudiados a partir de identificar el entramado epistemológico mediante el que el autor estudia las obras audiovisuales y desde el cual genera las clasificaciones de las obras que estudia; es decir, los autores hablan desde una matriz metodológica que les permite asignar caracterizaciones y sus respectivas clasificaciones para determinar qué tipos de obras son FD; en esa medida, se procedió inicialmente a identificar estos derroteros, pero no para quedarse en el diálogo entre sistemas homogéneos, pues ello hubiera implicado que la investigación recayera en el entramado legitimador de decir qué es un FD y si se enmarca en este o aquel lugar de clasificación. Es decir que habría implicado quedarse en el diálogo entre horizontalidades homogéneas conceptuales, por ejemplo el diálogo entre la lingüística y la semiótica del cine.

El segundo nivel de esta clasificación estuvo dirigido a identificar esas problemáticas casi irresolubles que se presentan en los FD, pero teniendo en cuenta el lugar mediante el cual se les estudia, a saber, partiendo de los sistemas homogéneos para localizar problemáticas o tensiones heterogéneas.

¿En qué dirección se orientó esta clasificación? Emergieron diversas constantes problemáticas que se fueron expresando de manera dicotómica. Sobre estas tensiones

dicotómicas se reagruparon los textos, lo que permitió concentrarlos bajo hilos discursivos más específicos. Estos conductos discursivos se agolparon en tres constantes dicotómicas, para ser precisos.

Las tres constantes dicotómicas a partir de las cuales los autores en general localizan las complejidades generadas por los FD para los audiovisuales y el cine documental fueron: documental/ficción-drama, verdad/falso-mentira y fact-realidad/ficción-ilusión. A continuación, se describe cada tensión dicotómica y cómo la desarrollan los autores que las conforman.

1. *Documental/ficción-drama*: a partir de los textos que se agrupan en esta constante dicotómica se pudo identificar que está asociada a los modos de producción cinematográfica, es decir tiene en cuenta la forma en la que se desarrolla una producción del cine. Evidencia un marcado legado con los estudios sobre el documental atados a los cambios históricos desde su aparición. En el límite entre el documental y la ficción o drama se presentan producciones audiovisuales que buscan desfigurar estas delimitaciones del esquema de producción cinematográfico.

Según el autor inglés Frank Krutnik, el FD es un modo de narración basado en la parodia, por lo tanto es una práctica narrativa asociada a la comedia, un modo o estilo de la comedia con sus propias técnicas y métodos. Hace uso de convenciones de los géneros mediante la apropiación o suplantación de un género mediante otro. Como su sentido es provocar risa, la comedia toma las riendas de la suplantación cuando se apropia del género documental y sus derivados de no ficción. Entonces, la parodia es una plataforma narrativa en la que se mueve la forma audiovisual del FD, una forma que se desplaza *parasitariamente* entre el documental y la ficción.

Por su parte para Roscoe y Hight, escritores representativos del FD, el documental tiene unas convenciones y códigos de representación que le son sustanciales al modo en que es visto o leído. Las obras consideradas FD son aquellas que usan a su acomodo estas convenciones para explorar representaciones ficcionales desde subjetividades particulares. Los FD parodian, critican o deconstruyen fenómenos de la realidad mediante la instrumentalización de códigos y convenciones del documental, es decir, usan las herramientas audiovisuales del documental para dar otra perspectiva sobre un fenómeno. En

la mitad de la ficción y el documental fluye una zona gris que mediante recursos asociados a la comedia o a la crítica instrumentalizan procesos técnicos y de creación propios de un campo de definición concreto: el documental. Se denota una visión dualista en estrategias narrativas del mercado cinematográfico, en donde mediante el uso de la forma de narración audiovisual del documental el FD abre el camino a generar otras visiones sobre fenómenos de interés subjetivo.

La escritora española Elena Romera reconoce al documental como un medio de comunicación que desde su creación ha estado intervenido por lo ficcional, pues siempre ha habido alguna instrumentalización sobre éste para manipular grupos sociales mediante los mensajes que transmite. Por lo tanto desde sus comienzos ha carecido de una delimitación estricta, pues la objetividad ha estado ausente de su cuerpo a pesar de que ha buscado consolidarla mediante la interpretación y composición artística. Por decirlo de otro modo, una misión latente en el documental es estar lo más cerca posible de la objetividad sin nunca conseguirla -y jamás lo hará-. En este espectro gris ocasionado por la ausencia de objetividad emerge el FD, con apuestas específicas como el metacine (otros lo llaman *foundfootage*), en donde se generan autoexperiencias con cine hecho a partir de imágenes de archivo o recreadas ficcionalmente.

Gustavo Aprea, escritor argentino, arguye que tanto ficciones audiovisuales como documentales son definidas como *constructos* materializados mediante imágenes y sonidos que buscan mostrar una interpretación del mundo o narración de sucesos factibles. En los dos casos no hay tal objetividad sobre lo representado del mundo, allí se insertan los aportes de los FD. En producciones que usan convenciones de los documentales se construyen relatos limítrofes que combinan elementos ficticios y acontecimientos de la realidad reflejados en lenguajes mediáticos documentales (Aprea 2011, 59). Estas adaptaciones de nuevos modelos audiovisuales relacionados con lenguajes híbridos son el desarrollo de un trasegar histórico que se acelera en sus ámbitos de diálogo entre realidad y ficción en las décadas de los sesenta y setenta. Aprea entonces apela a la reconstrucción histórica de la cinematografía como vía legitimadora sobre la aparición de esta nueva forma audiovisual que mezcla apuestas audiovisuales, unas vinculadas a la realidad y otras a la ficción, es decir que estos límites genéricos deben verse a la luz de la historia.

El escritor colombiano Felipe Gómez localiza los inicios del FD colombiano en el aumento de demanda de documentales tercermundistas por parte de Europa, esto acorde a la elevada petición que se presentó posteriormente al icónico movimiento social ocasionado en mayo de 1968 en Francia. Este aumento de producción documental latinoamericana generó diversos puntos críticos, es el caso de Colombia que los criticó por usar la miseria como instrumento de lucro y exotismo de la pobreza latinoamericana para generar dinero y reconocimiento (Gómez 2008, 119). Gómez ubica a los FD como un subgénero del documental pues emerge de la misma dinámica de demanda productiva del documental, en el caso colombiano el FD aparece para hacer una crítica a los documentales de la miseria exportados a Europa por demanda morbosa, este FD debe recurrir al modo de narrar audiovisual del documental e insertarse en la misma dinámica de producción.

2. *Verdad/falso-mentira*: se encuentra vinculado a los estudios sobre la *representación*, el punto de partida es el sentido veraz de la referencialidad de aquello que se representa, pero desde una perspectiva donde tienen suma relevancia elementos de validación intra-, inter- o extratextual que conectan el objeto representado con dicha representación. Es decir, el asunto no es si un fenómeno es verdadero o falso, sino si aquellas conexiones que por medio del lenguaje se tejen en la representación se soportan sobre un carácter de distinción sobre enunciados o afirmaciones que puedan ser consideradas como verdaderas, falsas o mentiras. Esta orilla está íntimamente ligada a los estudios literarios o artísticos basados en el lenguaje.

El principio de Richard Harrington, crítico de cine norteamericano, se centra en la representación cinematográfica y los tipos de audiovisuales en los que se puede falsear los modos de representación de la realidad, en este caso el documental. La tensión sobre los modos de representación de la realidad y aquellos que mienten o falsean los anteriores generan los atributos distintivos de los FD. Lo cual permite que haya una capacidad de bufonear paródicamente estereotipos sociales contemporáneos y ponerlos en escenarios políticos, económicos y sociales.

El escritor colombiano Alberto García, al igual que Roscoe y Hight, plantea que los FD subvierten el documental para parodiarlo, sin embargo radicaliza su posición pues considera que los FD van en contra de todo tipo de representación de la realidad. Es decir, el

FD opera como un simulacro de la representación, posicionando una dualidad tensionante entre una presunta verdad expresada en la representación documental y el simulacro del FD que falsea la misma noción de representación de la realidad.

3. *Factual-realidad/ficción-ilusión*: está íntimamente conectada con los estudios sobre la recepción visual o audiovisual, allí la referencialidad o indexación es contemplada como instrumento para validar si lo que se percibe corresponde a la realidad. Desde esta perspectiva el objeto que es referencia de la representación documental adquiere un nivel de validación tal que visos de posible distorsión abren de inmediato el debate sobre el carácter ilusorio o ficcional que la obra tendría a pesar de estar en medios de comunicación, espacios de proyección o circuitos que se enmarcan en lo no ficcional o documental.

Bill Nichols, famoso crítico documental norteamericano, nos dice que los FD hacen parte de la modalidad reflexiva de representación documental, una de las cuatro modalidades en las que clasifica a los documentales. Esta modalidad habla sobre la puesta en duda de la cualidad indicativa de una obra documental, es decir la relación casi directa entre lo visto en el resultado audiovisual y la realidad que se representa en el texto (Nichols define la obra como un texto). Esta modalidad desvirtúa la relación ontológica entre aquello visto y oído *respecto de* la realidad. Muchos de los recursos narrativos de los FD exigen ficcionar la realidad, lo que genera que su contenido devenga tergiversador de la realidad representada. La concepción de una obra como texto abre el camino a la interconexión entre obras pues la unidad solo está dada por la manifiesta representación del fragmento, si un fragmento rompe la cualidad indicativa de verdad que representa el documental, incita a la reflexión. Sin embargo, si toda la obra desatiende el carácter indicativo, la obra estaría transgrediendo un discurso específico asociado a un estamento de verdad.

Para el crítico de cine Dirk Eitzen el FD emerge cuando el público se cuestiona sobre la veracidad de lo que ve, cuando el público se pregunta si lo que ve es realmente un documental. Es en este punto cuando el contenido veraz de la obra se pone en cuestión, pero no el contenido relacionado con algún reflejo fidedigno de la realidad empírica, sino el sentido que el contenido audiovisual de la obra nos muestra sobre esa realidad. En otras palabras, un signo por sí mismo no miente, la mentira emerge cuando el uso del signo tiene un sentido distinto a su significado primario. De tal modo, una obra documental puede estar elaborada por un registro audiovisual ficcional en su totalidad, pero es el sentido que se le

provee a dicho registro el que pone en cuestión el carácter de veraz y sería entonces el punto de inflexión para decir que dicha obra es un FD. Sin embargo, según Eitzen el acto de interpretación no es exclusivamente mediante la representación sino a través del mundo experiencial que tiene el observador pues desde ahí juzga la validez de lo percibido. De tal modo que la responsabilidad en la pregunta que sospecha de la veracidad de la obra es tanto de quien orienta el sentido semiológico de la obra, como del referente experiencial de quien la interpreta.

De acuerdo a Alberto García Martínez los FD son un subgénero del documental, es decir, los inscribe dentro de la clasificación genérica tradicional pues estos buscan jugar con la noción de realismo que sostiene la *objetividad* documental. Esta noción ha estado ligada al documental desde el momento que se constituyó como género cinematográfico, dado que los registros de la realidad marcan la diferencia con otras producciones cinematográficas por el vínculo entre lo que se graba y el resultado de la grabación, es lo que se denomina indicialidad de la imagen, es decir que aquello que queda registrado en la imagen indica un lazo con la realidad. Desde la perspectiva de la indicialidad de García, el FD subvierte al documental, a pesar de estar dentro de éste; esto se debe a dos factores: primero, por su expresión paródica de la presunta originalidad de lo filmado usando el mismo estilo de grabación de la realidad; y segundo, por dar al traste con la estética y discurso de la factualidad al desvirtuar la indicialidad de la imagen, porque lo grabado no tiene un referente real del mundo factual. De este modo vemos que en García Martínez el FD presenta una tensión entre la realidad-factual de un mundo registrado audiovisualmente y los mecanismos ficcionales que se ejecutan en los modos de producción del FD, esto tiene como resultado una imagen proyectada que no se asocia directamente con la realidad.

Para la teórica Alexandra Juhasz los FD fluctúan entre la parodia y la sátira. La primera se expresa como una crítica al medio audiovisual que usan de plataforma, es decir el documental; por su parte, la sátira se vincula a una mirada crítica al entorno de la realidad referenciado. La permanente fluctuación entre la interioridad mediática y la exterioridad de la realidad permite que un FD ficcione realidades de manera creíble. Un FD se expresa como una tensión permanente entre realidad y ficción.

El crítico español Vicente Díaz entiende que los FD buscan educar la retina de los públicos mediante la siembra de la desconfianza. Si bien un FD introduce el fraude mediante la ruptura del acuerdo de confianza entre público y documental en relación a la presunta veracidad de lo proyectado en la pantalla, la apuesta va dirigida a desplegar otras formas de narrar el mundo, lo cual permite que la tensión entre la realidad y la ficción abra el espectro a nuevas posibilidades narrativas audiovisuales.

3. Los objetos audiovisuales

Las fuentes primarias de este material son dos obras audiovisuales de Colombia y Argentina respectivamente, pero también se incluyen otras obras de los mismos países así como de otras latitudes. Las dos obras de la presente investigación son de localidades suramericanas diametralmente opuestas.

Del lado argentino, se encuentra el medimetraje *La era del ñandú* de una duración de 40 minutos, obra dirigida por Carlos Sorín que data de 1987; circuló en el Canal 13 de la televisión argentina y marcó revuelo pues cuenta la historia de la aparición en los años sesenta del BioK2, un medicamento extraído del ñandú, creado por el excéntrico y huidizo científico Dr. Guillermo Kurz, que permitía prolongar la vida en más de un 50%. Causó un revuelo masivo en la ciudadanía que se dejó llevar por el sensacionalismo televisivo después de que se diera a conocer públicamente en un programa de TV, *La noticia ya!*. Este programa era presentado por un periodista que le hablaba a la cámara de manera muy personal, posicionando siempre su opinión personal sobre la droga BioK2 y que alentaba al público a respaldar su permanencia en el mercado pues ese acto implicaba un compromiso con la vida.

En contraste con este personaje se encuentran tres personajes más que representan una voz válida entre toda la disparatada historia generada por el extracto del animal. Ellos son el endocrinólogo, la periodista y el sociólogo. La periodista y el sociólogo dan puntadas críticas sobre el sensacionalismo del periodista de *La noticia ya!* y su responsabilidad por animar a través del programa la conmoción social que se presentó cuando dicha droga empezó a escasear. La escasez en el mercado de BioK2 comienza después de que el Dr. Kurz desapareciera inesperadamente al recibir críticas sobre la efectividad de la sustancia. Sin embargo, durante ese periodo de ausencia del Dr Kurz y pese a la inseguridad sobre la

continuidad comercial de la droga, el mercado sigue alimentándose de la BioK2 y se genera una diversificación de productos comerciales asociados a la droga, al ñandú y a la prolongación de la vida; la publicidad no desperdicia esto asociándolo a la argentinidad mediante piezas publicitarias televisivas que promovían el consumo de dichos productos.

Luego de una conmoción generalizada por la escasez de la droga, la sustancia es prohibida y entra en el mercado negro, apareciendo entonces otras sustancias que tienen el mismo propósito de longevidad. Al finalizar la obra, la polémica se diluye gracias a la llegada del verano y a lo efímero que puede ser cualquier tema en los medios masivos de comunicación.

La era del ñandú está basada en el caso real de la Crotoxina, un medicamento que en el año de 1986 se hace famoso por ser considerado una cura contra el cáncer; el tema se hace público cuando los tres científicos que lo producen y experimentan su validación científica son entrevistados en la televisión, paradójicamente estas entrevistas se dan en un noticiero paródico. Esta noticia genera un boom noticioso impresionante en toda Argentina a tal punto que la institucionalidad científica del Estado interviene descubriendo que los experimentos son ilegales y que los soportes de investigación no alcanzan la validación científica. Miles de personas con cáncer o con familiares enfermos de cáncer buscan desesperadamente la falsa cura. Así que una falsa cura motiva la aparición de una falsa obra audiovisual.

Del otro extremo del subcontinente, en 1977 se produce en Colombia el cortometraje *Agarrando pueblo* de Luis Ospina y Carlos Mayolo. La obra, que al año siguiente circuló en tres festivales⁴ de cine, describe la producción de un documental por parte de un grupo de traviosos documentalistas que mediante la captura de la miseria con sus cámaras esperan tener ingresos económicos con la venta de su obra a la televisión alemana. En 28 minutos se describe desde dos perspectivas, tanto la de un observador que contempla cómo proceden estos realizadores, como la de las grabaciones que hacen los documentalistas de la miseria, las aventuras de un equipo de producción documental que realiza tomas⁵ de personas pobres,

⁴ Los premios otorgados a este corto en los tres festivales fueron: Mejor cortometraje argumental en el III Festival de Cine del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura (Bogotá, 1978), Premio Novais-Teixeira en el Festival Internacional de Cine de Lille (Francia, 1978), Mención especial en el Certamen Internacional de Cine Documental de Bilbao (España, 1978).

⁵ Toma se define como “Cada tramo de la película filmada desde que arranca la cámara hasta que se detiene”. (Ortiz 2000, 197).

mendigos, gamines, locas de la calle, ancianas y demás sujetos vulnerables⁶ que habitan las calles de ciudades colombianas. Los documentalistas graban esto para poder componer un documental cinematográfico que es financiado por una televisora alemana. En la escena final es revelado explícitamente el artificio fílmico de la obra, gracias a la presencia de un inesperado personaje -que se descubre como actor-, que se indigna al ver usada sin autorización su humilde casa como centro de grabación de falsas personas pobres como parte de este documental de la miseria que el equipo pícaro está produciendo.

La obra se basa en un término vulgar usado en la ciudad de Cali: *agarrar pueblo*, lo cual significa grabar o intervenir personas sin pedirles permiso. Se usó para esta obra como una forma de denunciar una práctica cinematográfica que se instituyó en los años setenta en Colombia que buscaba grabar muchas tomas de personas vulnerables para editarlas rápidamente, incluirles voz en off, musicalizar y comercializar en teatros de cine nacionales a través de la ley del sobreprecio (de la que se hablará con detalle en el último capítulo); así como en mercados europeos. Esta práctica fue denominada por Ospina y Mayolo como pornomiseria⁷ o cine miserabilista.

Estas obras han sido escogidas por dos razones principales: desde la literatura sobre los FD, fueron las dos primeras obras en Colombia y Argentina en ser catalogadas como FD. Además, entre finales de los años setenta y los ochenta generaron polémica mediática en cada uno de sus respectivos países por hablar sobre fenómenos mediáticos problemáticos en su momento histórico mediante narrativas innovadoras para su propio tiempo.

Estas dos obras generarán vasos comunicantes entre otras producciones audiovisuales, acontecimientos históricos significativos, así como contenidos textuales descritos anteriormente. Estas obras serán abordadas a partir de sus conexiones con el entorno social, político y económico del momento histórico que incidió en su aparición, lo que en

⁶ Apelo a la denominación de vulnerabilidad, no por la condición de habitabilidad de calle que puedan tener las personas registradas o por el hambre que puedan padecer, sino que en el marco de la doble denuncia de *Agarrando pueblo*, estas personas no pueden defenderse ante el abuso de los documentalistas al hacer el registro. Paradójicamente, el personaje que se defiende del abuso miserabilista al final del corto, es un actor natural, el cual fue invitado a participar, ya que en un corto pasado, *Oiga vea* de 1971, les había gritado a Mayolo y Ospina mientras rodaban en la calle: ¡Ah! ¡Con que agarrando pueblo!

⁷ La pornomiseria o cine miserabilista es definida por Mayolo y Ospina como: “A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y métodos de este cine independiente (colombiano) hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por tanto, en mercancía”. Anexo 1.

esta tesis se denomina carácter marginal.⁸ También serán detalladas sus apuestas plásticas, que expresan de manera estética estrategias de resistencia a formas mediáticas de dominación.

El papel que cumplen estas dos obras en la genealogía audiovisual del FD consiste en ser nodos históricos de complejidades estéticas, técnicas y de otros sistemas (como el político y económico), pero no son el punto de llegada sobre el que se concentrará la investigación. Es decir, si bien son dos obras icónicas en la reciente historia audiovisual de sus respectivos países y son importantes para esta tesis, no se puede exigir que mediante el uso de una genealogía audiovisual del FD se busque concentrar el interés exclusivamente en las obras sino en lo que éstas movilizan, inciden o conectan con otros fenómenos igual de importantes ya estén ubicadas en el mismo momento histórico o en otro.

Este es un abrebocas a lo que se describirá con mayor detalle en el siguiente capítulo. Sin embargo, podemos adelantar las tres herramientas de interpretación audiovisual con las cuales estaremos analizando las obras audiovisuales en esta investigación. De un lado se tratarán las descripciones, los modos en que los elementos que componen los cuadros de las imágenes se entrelazan con otras imágenes de la obra con las que sucesivamente van componiendo secuencias de imágenes. Las descripciones hacen referencia a la relación entre objetos, colores, personajes, referencias ilusorias o realistas, entre otros elementos, que pueden componer la imagen y el modo en que estos se desenvuelven entre distintas partes de la obra.

Por otro lado, tenemos la narración audiovisual, “el término se refiere específicamente al acto de describir unos hechos” (Konigsberg 2004, 349) en un transcurso

⁸ En la relación que existe entre obra y marco, Ergon y Parergon, la manera en que es posible definir el carácter de una obra o el contenido no se encuentra viendo en su interior únicamente sino en el límite - Parergon- que permite diferenciar, problemáticamente, entre sus diferencias internas y externas. No es lo mismo una pintura, la obra y su marco en una galería de un museo que en la casa de un hacendado. Tampoco es lo mismo hablar sobre una pieza audiovisual que circula en la sala de un cineclub que en la sala de un multiplex o en el televisor de una casa familiar. Del mismo modo, los falsos documentales no se definen por su contenido interno exclusivamente, sino por los límites de indefinición, en vinculación abierta entre su interioridad y su exterioridad. No podemos dar una explicación totalmente satisfactoria sobre la verdad en una obra, ya que dicha búsqueda no está en un lado ni en el otro, interior o exterior, sino, mejor aún, en lo que en su momento de aparición histórica permitió que la obra tomara forma y sentido para los actores (sujetos, individuos o agenciamientos) implicados en la misma. El carácter marginal de una obra, en tal sentido, no es más que aquello que escapa de alguna a asignaciones de verdad sobre la misma, pues lo que deviene marginal es lo que se desborda de ella y conecta con fragmentos de otros referentes, objetos, cosas.

de tiempo. Es decir, a narración audiovisual se refiere a la descripción que se hace de los hechos que se presentan en la historia de la obra teniendo en cuenta el tiempo que se desenvuelva en la misma.

Por último, tenemos el relato, “pensamos que el relato concierne en general a la relación sujeto-objeto, y al desarrollo de esta relación [...] No obstante, hay que precisar qué son el objeto y el sujeto en las condiciones del cine. Por convención, se llama objetivo a lo que ve la cámara, y subjetivo a lo que ve el personaje.” (Deleuze 1987, 198) En tal sentido el relato nos remite a la perspectiva de la cámara, lo que mira la cámara, lo que es visto por la cámara y quiénes ven la cámara.

No se abordarán otros elementos de análisis sobre la imagen ya que se entiende una obra audiovisual como un objeto abierto que dialoga no solo en la interioridad de elementos y representaciones que le son constitutivos, sino además con cosas, fenómenos, representaciones y dinámicas externas que pueden incidir o no sobre ellas.

4. Contradicción interpretativa

En muchos casos en el registro audiovisual de la realidad⁹, dada la imposibilidad de controlar aquello que quiere escapar del campo,¹⁰ se exige por parte del equipo de postproducción omitir fragmentos valiosos que contienen información relevante narrativamente, pero que por no haber quedado en buen estado se deshechan. Omisiones que implican la intervención de lo filmado en el montaje, adquiriendo esta fase una relevancia tan importante como la misma grabación de la realidad. Lo cual pone en cuestión el sentido lato de lo narrado respecto de la realidad que se circunscribe a la referencialidad registrada y la composición audiovisual editada o postproducida.

Por este tipo de situaciones y otras tantas más, el documental ha perdido validez respecto a la representación fidedigna de la realidad, es más, se ha puesto en duda que el registro cinematográfico y videográfico de la realidad reproduzca la realidad misma.¹¹

⁹ En este punto me refiero a *realidad* como el espacio físico con contenidos objetuales que no pueden ser controlados, solo en pequeña proporción, por el equipo de producción de un documental.

¹⁰ “Espacio dimensional que capta una cámara desde cualquier punto de situación en que se halle emplazada” (Ortiz 2000, 33).

¹¹ El cine creado por algunos realizadores de comunidades indígenas apela al registro directo de la realidad, a partir de sus formas de percibir y comprender sensiblemente el mundo. Como práctica de registro

Asociar la representación de la realidad a formas de verdad por el simple carácter de indexación o referencialidad se pone en cuestión desde esta mirada, el documental se ha puesto en duda de manera permanente, casi desde su origen. Con el uso que se dio para la propaganda política inglesa en el preludio de la segunda guerra mundial, hasta la anécdota que da origen a la aclamada película de Orson Welles *El Ciudadano Kane*,¹² el documental ha tenido varios puntos de inflexión desde la crítica que a medida que avanzaba el tiempo ha puesto en debate su carácter de fidelidad de la realidad.

La asociación de la representación de la realidad a un mensaje verdadero es puesta en duda, como también que lo que se represente en imagen y sonido deba ajustarse a lo que sucede efectivamente en la realidad para darle un carácter de verdad a la historia, narrativa, mensaje, discurso o como se quiera llamar a lo observado en la pantalla. Esta es una posición muy criticada por analistas del género documental.

Para ser más precisos y saber a dónde vamos, debemos cuestionar los párrafos anteriores de este mismo subtítulo. Precisamente, son los críticos del documental quienes han puesto en tela de juicio esa construcción asociativa entre realidad y representación audiovisual de la realidad, es decir, las distintas dicotomías entre un mundo de ilusión y otro de realidad está en los detalles interpretativos de los críticos, no en las obras mismas. Es decir, *Ciudadano Kane* no nos habla sobre el carácter de verdad que tiene un medio de comunicación masivo como la prensa, y si lo hace (pero de manera superficial), a donde apunta esta obra es a la maquinaria política de una élite que busca desatar todo tipo de estrategias para consolidarse en estamentos del Estado. *Ciudadano Kane* entiende perfectamente que el medio es solo un camino para llegar a... ¿a dónde? ¿a quiénes? En

está el poner en cuestión los planos medios, que capturan el cuerpo fragmentado de la persona de la cintura hacia arriba, pues no atienden la realidad de los modos de percibir el entorno de otras culturas ya que si no capturas el piso no es un registro de la realidad, a lo cual se ha apelado por hacer producciones totalmente con planos generales (que van del suelo hasta la cabeza).

¹² La anécdota es bien descrita en la película del 2021 dirigida por David Fincher, *Mank*. La historia se basa en el guionista de la película *Ciudadano Kane*, Herman Mankiewicz, el cual retrata de manera casi literal en dicho guion su experiencia con la productora de cine MGM, con la que trabajó durante los años 30, después de venir de Broadway, la cual produjo unos documentales falsos que buscaban desprestigiar a un candidato a la gobernación de California y que fueron transmitidos previamente a las proyecciones de cine de entretenimiento en sucesivas ocasiones. Este suceso provocó el triunfo del otro candidato que era de los afectos de los ejecutivos de la MGM. *Ciudadano Kane* retrata esta artimaña político mediática pero a través de la prensa.

quienes ancla su interés realmente es en los sujetos que se enmascaran en los tecnicismos mediáticos.

*No lies*¹³ de Mitchell Block, producida en 1972 y considerada una de las primeras obras de FD, no habla sobre la ficción y la realidad, más bien es la expresión de la crítica sardónica, en palabras del mismo Block¹⁴, sobre la desagradable instrumentalización que hace el canal televisivo norteamericano PBS de una familia mientras que realiza con ella la producción del primer reality show registrado en USA, *An American Family* de 1972. Por aquellos días en que circulaba en la televisión de Estados Unidos este programa, una integrante de su equipo de producción le comenta a Block las dudas que tiene sobre los límites éticos en mantener una intervención permanente en la intimidad de la familia para darla a conocer al público, pues esto podría afectarles sus vidas. A partir de estas reflexiones sale a la luz *No Lies*, una exploración audiovisual que en 15 minutos describe el abuso que un realizador puede hacer sobre la persona filmada, *una mujer no actriz*, con tal de obtener ese relato genuino e íntimo que puede abrir una herida que ha estado en proceso de cicatrización pero que puede ser interesante como resultado fílmico -la historia es una completa ficción-.

El llamado que se hace en este punto con estos ejemplos es a que el lector distinga las perspectivas que desde el lenguaje se enuncian sobre los FD, las motivaciones y complejidades estéticas, políticas, económicas, visuales y sonoras a las que le apuestan las producciones audiovisuales encasilladas en la categoría de FD. Es decir, de un lado se encuentran los análisis conceptuales que realizan teóricos o estudiosos de la cinematografía documental alrededor de los límites entre los géneros de documental y de la ficción, los cuales están soportados en el lenguaje y que como hemos visto más arriba se han concentrado en generar dicotomías antagónicas que de cierto modo reflejan el modo en que entienden los mundos originarios (verdad, realidad, factualidad, documental), al igual que los miméticos (ficción/drama, ilusión, mentira). Pero, de otro lado tenemos las motivaciones particulares, que se circunscriben en momentos históricos específicos, por las cuales personas son

¹³ *No Lies* consiste en que un camarógrafo coge su cámara en el apartamento en el que está y comienza a grabar a su amiga, están solos en aquel lugar, y empieza de manera improvisada a hacerle preguntas cotidianas hasta llegar a presionarla a hablar sobre algo que le haya hecho daño en su vida. Ella, sin querer hablar se siente obligada a decirlo y hace un breve repaso por una violación de la que fue víctima. Con la remoción de su emocionalidad parte del apartamento. Para este cortometraje existió una previa preproducción con guion y diálogos, además de ensayos entre los dos actores, camarógrafo y su amiga.

¹⁴ <http://docunomics.blogspot.com/2008/12/truth-about-no-lies-if-you-can-believe.html>

motivadas a crear obras audiovisuales que dan al traste con clasificaciones hegemónicas inscritas en circuitos de circulación mediática masiva o selectiva (por ejemplo, festivales de cine).

Se encuentra entonces una diferencia interpretativa, que podemos llamar contradictoria en el sentido lato de la palabra, pues al buscar una cosa se consigue lo contrario, aunque no lo opuesto; es decir, los teóricos del cine buscan en la emergencia de nuevos estilos audiovisuales la génesis del derrumbamiento de una construcción de diferenciamiento dual, genérico en este caso, y terminan consiguiendo reafirmar dicha arquitectura mediante dicotomías. Mientras que los audiovisuales que han sido denominados como FD emergen en contextos diversos y complejidades históricas específicas, lo cual hace que sean diversos entre ellos.

Pero si seguimos este camino interpretativo se plantea una visión divergente entre textos y obras audiovisuales, ¿cómo podemos entonces identificar puntos de encuentro entre las interpretaciones teóricas sobre los FD y las obras audiovisuales que surgen en contextos específicos? Lo lograremos mediante la genealogía audiovisual. Con esta herramienta nos embarcaremos en un viaje en donde si bien no se logre conciliar, sí se puedan generar puntos de encuentro entre las aventuras audiovisuales que usaron prácticas estéticas ambiguas para conformar una narrativa diferente, con las visiones interpretativas de los teóricos que nos han revelado una triple superficie dicotómica sobre los FD. ¿Dónde se alojan estos puntos de encuentro? En el pasado, pero no en el pasado lineal de la historia tradicional, sino en periodos de tiempo del pasado en que se cruzan estos caminos (espero valgan las figuras retóricas usadas en estos últimos párrafos).

Capítulo segundo. Genealogía audiovisual

La escena se abre a ese nosotros. Apunta a nuestro mundo, es la acción incidente de nuestro presente. Aunque no nos mencione, cada vez que asistimos a él, el tiempo se agolpa en las urgencias que cautivan nuestra atención. (Vásquez 2005, 70)

En este capítulo se desarrollará la propuesta metodológica que hemos denominado *Genealogía audiovisual* y se analizarán sus tres elementos constitutivos: revelar histórico como antiorigen, interpretar en vez de definir y activar la voz del genealogista. La genealogía audiovisual buscará en esta investigación localizar la procedencia y la emergencia de eso que ha sido llamado FD, a partir de un conjunto dialógico entre obras audiovisuales y textos escriturales.

Para la ejecución de esta metodología se usará como insumo doce textos escriturales de finales del siglo XX e inicios del XXI que abordan la categoría de FD y dos obras audiovisuales una colombiana y otra argentina.

Desde la perspectiva genealógica audiovisual no se puede separar el lenguaje y las cosas, a pesar de que tengan una diferencia de naturaleza. De un lado tenemos el mundo del lenguaje que se usa para describir o significar un fenómeno y del otro los fenómenos que sensiblemente escapan a eso que se intenta cercar mediante las palabras; sin embargo, lenguaje y cosas se entrecruzan constantemente sin llegar a confundirse entre ellos. Ya sea porque en el lenguaje se describen objetos, cosas, obras audiovisuales o porque en las cosas del mundo sensible se encuentran elementos del lenguaje. El uno incide sobre las otras, y del modo inverso, pero no se confunden. Debido a lo anterior, por ejemplo, análisis homogéneos como la semiótica no tienen cabida acá, ya que este sistema de comprensión entrecruza estos dos mundos.

En este sentido, textos escriturales y obras audiovisuales deben entrar en diálogo, pero no necesariamente debe ser un diálogo consensuado de mediación; es decir, una conjunción para la construcción de algo común como puede hacerse en estudios de la comunicación en donde se conectan enunciados de textos con piezas de medios de comunicación, para que una pueda justificar a la otra y de un texto se pueda validar el sentido de una pieza comunicativa. No, de eso no se trata. Requieren de diálogo textos escriturales y obras audiovisuales pero

para desentenderse y llegar a disensos irresolubles. El camino que conducen los textos escriturales puede llevar al investigador a considerar elementos de las obras audiovisuales, o las producciones audiovisuales pueden llevar a comprender el sentido de aparición de textos como formas de entender límites irreconocibles de las clasificaciones genéricas audiovisuales. Las formas de diálogo pueden ser diversas.

Ahora bien, la relación entre el lenguaje y las cosas nos remite a la relación entre las palabras que escuchamos (así sea en nuestra cabeza cuando hacemos una lectura mental o pensamos) y las cosas que vemos. Es decir, las palabras y las cosas cobran vida, por decirlo de cierto modo, cuando son moduladas mediante la intervención de alguien que las pone en movimiento y son entonces escuchadas y/o vistas. Si tenemos un DVD o un libro guardado en una caja podemos decir que en estos archivos hay palabras y cosas, pero solo tienen el carácter audiovisual cuando son vistos, escuchados, o las dos. Lo que nos llevaría a preguntar:

¿Qué tiene de audiovisual esta genealogía? Es audiovisual porque cuenta tanto de lenguaje como de cosas, implica escuchar palabras y ver cosas. Pero como se ha dicho, tanto el lenguaje puede dejar ver cosas como las cosas pueden hablar sobre el lenguaje. En tal caso, un archivo, un documento escrito, una cosa pueden tener tanto de audible como de visible. Por tanto los registros, archivos y objetos son potencialmente audiovisuales. Estos son potencialmente audiovisuales porque la capacidad de registrar cambios se encuentra principalmente en objetos predominantemente basados en el lenguaje y allí no solo hay enunciados sino que además se describen cosas, sin embargo en otros casos a algunos objetos plásticos se les registra lenguaje. Cuando hablamos de *obras audiovisuales* nos referimos a obras que contienen esencialmente elementos de cosas y de palabras (colores, formas, cosas, sonidos, palabras, letras, etc), los textos abordados acá escapan a las localizaciones de cosas; entonces, las obras audiovisuales las entendemos como producciones de celuloide o video que pasan por medios de comunicación audiovisual ya sea TV, circuitos de circulación del cine o el internet.

¿Entonces a qué nos referimos con genealogía audiovisual? La genealogía es una estrategia de análisis crítico que hace uso del pasado vinculado a una idea sólida gestada en un momento histórico específico para quebrar o desmantelar la unidad de dicha idea. La forma de desplegar esos vínculos con el pasado se da a través del entrecruzamiento audiovisual, es decir del cruce entre palabras y cosas. Desde este modo de operar emergen

tensiones y conexiones antes insospechadas que se relacionan con el derrumbamiento de esa idea. No es una reconstrucción histórica en una continuidad cronológica lineal, es decir la relación histórica no es lógica

¿Por qué no es continua esta búsqueda histórica? Porque se tiene en cuenta el accidente y el cuerpo. El accidente entendido como el acontecimiento generado por la ira, el ego, la motivación más banal o cualquier similar, no la premeditación calculada: dicho accidente puede desencadenar continuidades o rupturas identificadas en momentos históricos distintos, es decir no se desencadena una sucesión de hechos causales que rápidamente se transforman en un estado de cosas definido. Es decir, el accidente no es el origen primario de algo, es mejor aún el momento en que formas de pensar y de percibir algo pueden comenzar a variar. Por eso si se hablara de la búsqueda de un *origen* del FD a partir de hallar la primera obra cinematográfica similar a lo que se ha definido como FD, la genealogía como se entiende en esta tesis sería de poca utilidad. Se busca identificar los lazos familiares discursivos de eso que se ha denominado FD y la localización de las tensiones que dan como resultado la aparición de obras audiovisuales denominadas FD.

¿Pero qué tiene que ver el cuerpo en la búsqueda de este tipo de comienzos? Se entiende el cuerpo en esta tesis como toda aquella superficie de registro en la que procesos y pensamientos -que conllevan a acciones y acontecimientos- transforman, modifican o como mínimo inciden sobre dicha superficie. Entiéndase superficie como un espacio físico delimitado por un sentido de uso social y a su vez como una forma que puede mutar por incidencia humana o no, tanto en la forma de entenderlo como de diferenciarlo de elementos de su entorno, por ejemplo los cuadros de las artes plásticas, cuerpos humanos, partes de cuerpos humanos, la forma física de una pieza audiovisual, cuerpos de registro sonoro, entre otros.

El tipo de búsqueda de la genealogía audiovisual se condensa en los hallazgos de procedencias y emergencias. Para poder describir una procedencia y una emergencia primero es necesario desarrollar los tres principios sobre los cuales se fundamenta el modo de búsqueda genealógico:

1. Revelar histórico como antiorigen: es la *no relación causal* de la definición respecto a sus expresiones materiales, por a-histórica o de caprichoso causalismo.

2. Interpretar en vez de definir: es la *no definición* por la cualidad esencialista que se le dota al objeto de estudio.
3. Activar la voz del genealogista: *la centralidad en el estudio del objeto material* invisibiliza la presencia del actor inscrito en la formulación de los cuestionamientos de su interés.

1. El revelar histórico como antiorigen

Este primer elemento tiene que ver con reconocer que no existe un origen *histórico* del FD. Primero aparecieron obras audiovisuales que rompieron límites entre géneros; luego, mucho tiempo después, crearon la categoría FD para incorporar estas piezas dentro de los límites taxonómicos de la producción genérica documental. Pero si invertimos el proceder investigativo y decimos que existe una categoría denominada FD y desde ahí partimos a localizar obras inscritas en esa definición, fácilmente podríamos remontarnos en la búsqueda de un origen hasta un momento desconocido, hasta el punto en que el arte no era arte, hasta un tiempo no conocido por nosotros, hasta lo que algunos occidentales han denominado el origen del arte en movimiento¹⁵.

El modo de pensar que busca el origen de algo en relaciones temporales metafísicas se puede ver en el documental *La cueva de los sueños olvidados* de Werner Herzog, en una escena en que refiriéndose a los seres que crearon las figuras rupestres inscritas en las paredes de la cueva Chavet del sur de Francia y oeste de Alemania, Herzog afirma: “Lo que la gente de este valle dejó atrás fue su magnífico arte. No fue un primitivo comienzo o una evolución

¹⁵ Pueden revisarse dos documentales que expresan, uno de manera explícita y otro implícita, que la idea de cine habría nacido en el arte rupestre. Por un lado, el documentalista Pascal Cuissot y el arqueólogo Marc Azéma han realizado en el 2015 el documental para televisión *Cuando el Homo Sapiens hacia cine* (nombre original *Quand Homo Sapiens faisait son cinéma*) introduciéndose en las cuevas francesas de Lascaux y Chauvet (esta última encontrada en el 2004) en donde hay dibujos que datan de entre los 30.000 a 5.000 años atrás: su tesis principal es que del estilo pictórico se puede derivar la impresión de movimiento en ellos, lo cual se muestra como evidencia del origen del cine. Del otro lado, y no tan distante, se encuentra el documental de Werner Herzog (famoso director de cine alemán de la denominada ola del neoexpresionismo alemán) llamado *La cueva de los sueños olvidados* (nombre original *Cave of Forgotten Dreams*). Fue producido en el 2010 y rodado en la cueva de Chauvet como homenaje a su conservación. La tesis manejada por Herzog allí, tiene que ver con que si bien las razones de las prácticas de representar sobre los muros de la cueva por los humanos hace miles de años, se nos escapan del pensamiento, existen proximidades tales como expresiones de un protocinema (la misma argumentación de Azéma y Cuissot) y hasta este arte rupestre podría ser el origen de nuestra forma de representar la modernidad. Las conjeturas metahistóricas pueden dirigirse hasta el infinito, sin embargo, la búsqueda de un punto inicial que dé explicación a todo, sólo lo encontramos en las esencialidades objetuales.

lenta. Más bien apareció repentinamente, como un suceso explosivo. Es como si el *alma humana moderna*, despertara aquí.” (Herzog 2010, 47:00)



Figura 1. Herzog, Werner. Pinturas rupestres de la Cueva Chauvet en Francia. 2010. Fotograma del documental *La cueva de los sueños olvidados*.

Con *alma moderna humana* Herzog hace referencia a la conexión entre la insinuación de movimiento de los animales pintados en las paredes de Chavet, como se ve en la Figura 1, y su relación con el arte cinematográfico, creado tan solo 130 años atrás. Es decir, Herzog nos dice que el origen del arte cinematográfico está en la pintura rupestre de la cueva Chavet. No es clara la conexión que Herzog hace entre los dos modos de representación (si así podemos llamar a la pintura prehistórica), pues de la pintura rupestre mucho se especula pero poco se sabe con certeza y del arte del cine se sabe que es maquínico, seriado, fragmentado, con gran semejanza a la realidad. Tal vez lo que está en disputa en la afirmación de Herzog es el ejercicio moderno de absorber como suyo todo tipo de representación creada, hasta aquellas que datan de tiempos remotos y sin-historia.

El arqueólogo del paleolítico, Jean Michel Geneste, al ser interrogado por Herzog sobre la posibilidad de que en esta cueva se haya despertado el alma moderna, responde mediante la ejecución de una nueva captura de estas representaciones rupestres sin-historia:

- Herzog: ¿Crees que las pinturas en la cueva Chavet fueron de alguna forma el principio del alma humana moderna?
- Geneste: ... comunicar algo e inscribir el recuerdo en cosas específicas y duras como paredes, piezas de madera, huesos... Esto es invento de cromagnon. Con el invento de la figuración... es una forma de comunicación entre humanos... y con el futuro, para evocar

el pasado, para transmitir información mejor que con el lenguaje. Y esa invención sigue igual en nuestro mundo actual, como esta cámara, por ejemplo. (83:05)

Geneste absorbe las representaciones prehistóricas en el marco de su saber arqueológico mediante la esencialización de que toda creación física, con contenidos representacionales, busca dejar un mensaje o un legado a las generaciones futuras.

La práctica lógica realizada por el cineasta y el arqueólogo se fundamenta en que al momento de identificar el presunto origen de una cosa se confunde la causa de un fenómeno con la consecuencia de un proceso. En el caso de la Cueva Chavet, se considera que las representaciones gráficas de la prehistoria son causa de la representación maquínica del arte cinematográfico moderno, pero lo que no se atiende es que el creer que existe un vínculo entre las prácticas rupestres y el arte moderno es consecuencia de la idea de apropiar procesos de representación desconocidos como parte del modelo de imposición cultural moderno.

Del mismo modo sucede si la forma de estudiar el origen de los FD fuera la de basarnos en la definición que nos dan los escritores de los noventa y desde allí dijéramos que los primeros FD fueran aquellos que delatan una latente tensión entre ficción y realidad, dejando oculto todo tipo de escollo, tensión, motivación y accidente que se haya generado en un momento y espacio específicos.

Este tipo de proceder tiene el error de confundir la causa con el efecto, en esa misma vía, desde la tensión entre géneros y modos de representación que se expresa en los textos estudiados se dice que las obras audiovisuales de FD del pasado se encuentran inscritas entre esas tensiones encontradas. Se dice que existen unas obras audiovisuales que usan las descripciones de sucesos, el modo de narrar y la articulación del relato del documental para ficcionar gran parte de estas y posicionar una crítica, una deconstrucción o satirizar un fenómeno contemporáneo; pero lo único que nos dice este proceder es que se valida este tipo de definiciones. Sin embargo, este proceder es realmente la consecuencia de un modo de pensar, de un discurso que se cuece en su interior y que mediante la genealogía audiovisual es menester localizarlo.

Por obvias razones hemos tenido que usar en esta tesis las definiciones que han hecho los autores estudiados pues esta es la materia prima del lenguaje que tenemos para interpretar, pero no validamos una nueva definición o alguna ya generada, sencillamente porque se considera absurdo condensar en un solo conjunto definitorio una multiplicidad de

expresiones audiovisuales de países, épocas y contextos diferentes, y más si esta categoría es definida después de la aparición de estas obras. A pesar de lo anterior, podemos decir que todos los FD localizados en esta investigación tienen un lugar común, un lazo con un pasado que los hace familiares entre sí.

En esta investigación se halló que existen dos lazos divergentes con el pasado, entre el discurso de los textos y las obras de FD. Dicho de otro modo, la conexión con elementos del pasado que pueden dar cuenta de un inicio para el debate planteado en los textos que se están analizando es diferente a las dinámicas que propician la aparición plástica y el carácter marginal de las obras FD. El lazo con ideas del pasado que tienen las obras audiovisuales y los textos escriturales estudiados se vincula con un periodo histórico en el cual se comenzó a poner en cuestión en la pintura la autenticidad de la obra respecto de su creador y lo contenido en esta. La conexión histórica que tiene la emergencia plástica audiovisual de los denominados FD está localizada en la escisión práctica entre el arte moderno de comienzos del siglo XX y la producción mecánica del cine en los inicios de la industria de Hollywood.

¿Pero cómo se consiguieron estos hallazgos? Mediante interpretaciones sucesivas a textos y obras. Las definiciones nos hubieran llevado por el camino tautológico. A continuación se describe el modo de desarrollo de la interpretación genealógica.

2. Mejor interpretar que definir

En esta investigación no es de interés inscribir el estudio de los FD en el cerco de análisis antropológicos, lingüísticos o semióticos que se hayan dado en torno al género documental. El interés orbita sobre la necesidad del descentramiento del análisis de un fenómeno audiovisual, de los mecanismos de estudio que se han homogeneizado en investigaciones audiovisuales y que ven a las obras como centrales. Este sendero nos obliga a transitar entre diversos espacios de referenciación y deslocalización, para evitar definir.

La intención de ‘definir’ en vez de ‘crear’ el objeto de los estudios de la cultura visual tiene además otro inconveniente. Puesto que el dominio de su objeto es en sí mismo ilimitado, el intento de definir qué es lo que los objetos tienen en común sólo conduce a la banalidad. Realmente, puede dirigimos hacia un tipo de sentimentalismo que adscribe los conceptos menos verificables, separados de sus fundamentos filosóficos, para utilizarlos no como

herramientas analíticas, sino como etiquetas identificatorias y esencializadoras. (Bal 2005, 71)

Si partiéramos en esta investigación desde la definición del objeto, debo decir de manera previa a toda conclusión que el FD es de una forma y no de otra; que las producciones audiovisuales denominadas FD se encuentran inscritas en un subgénero de frontera entre la ficción y el documental, por ejemplo; que usan “una falsedad que juega con el género más cercano a la realidad, el documental, cuyos referentes remiten a asuntos concretos del mundo” (García 2005, 324); y engloban tres tipos de modalidades o grados de falsificación: la parodia, la crítica y la deconstrucción.¹⁶ Y así, sucesivamente.

Es así como de haber iniciado por su definición, el universo del FD habría sido el mejor ejercicio para ignorar de tajo lo fangoso de un terreno en disputa. La primera objeción al uso objetual de los FD está relacionada con que la definición inicial exigiría legitimar las definiciones que se han escrito al respecto, lo cual implicaría descartar la posibilidad de liberarme de la necesaria dependencia a la demarcación definitoria de los FD; es decir, entre territorios en disputa la definición inicial es la mejor herramienta para ejercer poder sobre dinámicas, complejidades y resistencias que se cuecen en entornos del lenguaje, de este modo acallando y silenciando voces que gritan ¡*Indefinición!*

Como una práctica occidental de ejercicio de poder se ha instituido que ciertos saberes desde los cuales se emite conocimiento conduzcan a validar o negar alguna cosa, práctica o palabras, pues “[...] en una cultura donde los especialistas poseen un alto estatus e influencia, su conocimiento experto no sólo actúa intensificando y preservando a los objetos, sino también censurándolos.” (Bal 2005, 71) Este conocimiento hace que lo que se diga sobre los FD esté enmarcado en unos parámetros específicos. Esos marcos delimitatorios de definición son un ejercicio de poder sobre determinado objeto y sobre mí como investigador, pues aquellos saberes o pensamientos que puedan aparecer en los análisis deberán tener la marca delimitatoria de las definiciones.

La definición, como primer recurso de la investigación, parece ser una estrategia para conducir el estudio del objeto en una sola dirección. Una ya preconcebida. Sin embargo, existe otra cara alterna a este proceder, la ya ampliamente comentada *interpretación*.

¹⁶ Es la visión que más abarca estilos de producciones audiovisuales dentro de la denominación *mockumentary*, la cual es construida por Roscoe y Hight en su libro *Faking it* del 2001.

Mediante la interpretación podremos acercarnos a caminos que bordeen el objeto sin dirigir la atención a enunciaciones esencialistas, imperecederas y estáticas.

Carlos Vásquez, filósofo colombiano, en su estudio sobre el tratado primero de la *Genealogía de la Moral* de Nietzsche aborda la interpretación, sobre ésta nos dice: “En la interpretación todo es asunto de óptica. El ‘de dónde’ es aquí decisivo. La óptica responde a un cierto concreto de fuerzas.” (Vásquez 2005, 44)

La interpretación hace que la definición preliminar se muestre como prejuicio, preconcepción, va más allá del definir y permite que los actores que hacen parte de la investigación en sus múltiples estrategias puedan ser reavivados y no queden presos de unos límites preconstruidos; por ello el *de dónde se interpreta* es muy importante para acentuar una óptica particular y evitar navegar en la dispersión de la mirada omnipresente, eso quiere decir entonces que el ejercicio de interpretación también tiene límites en su accionar.

Ya Foucault, el genealogista y hermeneuta francés, en su texto *Nietzsche, Freud, Marx*, menciona el elemento mediante el cual es posible perderse en la acción interpretante: el lenguaje. En esta prevención, Foucault identifica en las culturas indo-europeas una doble sospecha sobre el lenguaje¹⁷ y lo que podría ser un horizonte de interpretación. En primer lugar, aquello que se encuentra oculto en el lenguaje y es más oscuro y encriptado que lo dicho, es decir un algo que está debajo del lenguaje. Esto se ve reflejado en prácticas de sobreinterpretación, por ejemplo en el psicoanálisis en donde el círculo hermenéutico tiene su motor en el lenguaje para buscar esa *cosa* pero sin poder hallarla nunca porque no puede salirse de esa búsqueda oculta en el lenguaje. (Foucault 1969, 138)

De otro lado está, en la interpretación que apela a la exterioridad del lenguaje, en donde existe lo que se comunica pero no se puede decir; a saber, en la interpretación de lo que está en la superficie del lenguaje pero al mismo tiempo es silenciado. (Foucault 1969, 139).

Las espacialidades de la interpretación expuestas en estas dos sospechas tradicionales

¹⁷ Es importante tener en cuenta que lo atendido sobre el lenguaje en este escrito está íntimamente ligado al legado occidental que Europa ha dejado a los territorios colonizados, ahora occidentalizados, en clave de los usos del lenguaje; luego, no se comprenden acá las apropiaciones del lenguaje en culturas no occidentalizadas en su totalidad, como grupos étnicos de pueblos ancestrales prehispánicos, cuyos referentes asociados al lenguaje distan de los usados por occidente, por ejemplo, la relevancia que le da este último al lenguaje escritural respecto del oral.

indo-europeas, nos dirigirían a indagar un debajo del lenguaje y una evidencia del lenguaje, un buscar el lenguaje mediante el lenguaje y un partir del lenguaje para buscar exterioridades que posiblemente no estén en éste. Es una doble mirada: una vinculada a la regresión para hallar un algo sin ninguna posibilidad de escapar al lenguaje, la otra se basa en el tono creador del lenguaje para poder generar líneas de fuga.

La interpretación de lo profundo del lenguaje nos puede conducir a perdernos en el lenguaje pues imposibilita generar límites sobre éste. La interpretación creadora es de la que se habla en esta investigación, pues procura una “[...] inversión de la profundidad, el descubrimiento de que la profundidad no era sino un ademán y un pliegue de la superficie” (144). Llegar profundo desde la superficie, para poder sacar a la exterioridad aquello que estaba supuestamente oculto, pero en realidad siempre se ha mantenido en la superficie.

¿Pero cómo se logra esta interpretación que nos conecta con la exterioridad? Mediante la ejecución de la distancia sobre lo estudiado, posicionándose como sujeto que no asume posición desde el lenguaje sino que siempre está encaminado a localizar hallazgos a través de la interpretación de la exterioridad del lenguaje. Esto quiere decir que la distancia implica una participación activa del genealogista en la escena de interpretación. El genealogista no tiene que decir, “yo opino que...” para dar cuenta sobre una posición sobre lo estudiado, pues a través de las interpretaciones sucesivas deberá direccionar hasta localizar ese exterior que se puede conectar con su presente también.

Como lo vimos en el capítulo anterior, los textos estudiados en esta tesis tuvieron dos instancias interpretativas que partieron siempre de lo enunciado en los documentos. En primer lugar se hizo una interpretación que condujo a la clasificación de los modos en que en los textos se veían y analizaban las obras audiovisuales. Inicialmente se identificó que el elemento de superficie que llamaba el interés por presentarse como un espacio en disputa, era el género documental. Además se identificó que la forma en que los textos ven y analizan una obra audiovisual marcan pautas particulares de encadenar el discurso alrededor del género documental. Conviene recordar en este punto que de allí salen dos grupos, los *unívocos genéricos*, que entienden las obras FD dentro del género documental y por tanto comprenden a cada una como una totalidad de sentido. Los otros, los *interpretativos*, entienden la plasticidad de una obra audiovisual como un conjunto de formas de imagen y narrativas cuyos permisos de clasificación híbrida posibilitan transversalizar partes de obras

y conectarlas entre sí.

Este primer momento interpretativo conllevó a generar un cambio en la mirada que se tenía de los textos y así mismo de las obras audiovisuales estudiadas. Respecto a los textos hubo un descentramiento de los entramados metodológicos y sistémicos desde los cuales se inscriben, lo cual permitió focalizar el interés en la identificación de tensiones irresolubles, que cada vez fueron más transversales entre estos. Sobre las obras audiovisuales se pudo entender que ninguna de estas corresponde con sentido fidedigno a la localización o no del género documental, es más no se encuentra en los intereses de las producciones de *Agarrando pueblo* o *La era del ñandú* el querer subvertir el orden genérico haciéndose pasar por documental. En las obras audiovisuales se busca asestar críticas a dinámicas mediáticas de la época y los medios en los que circulan.

En segunda instancia fue necesaria la deslocalización de la idea de género, para lo cual se procedió a realizar un segundo nivel de interpretación que se basó en atender los entramados epistemológicos de los autores y localizar allí problemáticas o tensiones que fueran irresolubles. Lo cual arrojó tres tipos de dicotomías que expresan dualidades en tensión, tal como lo vimos estas son expresadas en los textos como irresolubles y son constitutivas para lo que ellos denominan FD. Las tres dicotomías fueron: documental/ficción-drama, verdad/falso-mentira y factual-realidad/ficción-ilusión.

Para poder generar vínculos con exterioridades en el siguiente capítulo se desarrollará un siguiente peldaño interpretativo con estas tres dicotomías. Sin embargo, por el momento podemos decir que los textos manifiestan una permanente sospecha sobre los FD, ya sea porque mienten, porque son falsamente ficcionados o porque instrumentalizan estrategias narrativas audiovisuales, lo que nos permitió dirigirnos a una exterioridad relacionada con el vínculo de originalidad la obra ya sea con un entorno de circulación artístico, con las representaciones inscritas en la obra o con el autor.

Esto nos llevó a localizar una conexión con la visión que Da Vinci tenía sobre la producción artística, con un momento en que este autor pone sobre la escena la necesidad de pensarse el vínculo entre la obra, su artista y los representado en ésta.

En cuanto al siguiente nivel interpretativo, relacionado con las obras audiovisuales de Argentina y Colombia, nos encaminamos a identificar el carácter marginal de la obra, qué

conexiones se generaban con éste y cómo las entablaban. De allí se desplegaron unas relaciones de tensión asociada a regularidades de dominación y resistencia que devenían en apuestas estéticas y discursivas particulares. La forma en la que se efectuaban estas críticas o expresiones de resistencia audiovisual permitió localizar mecanismos de uso de formas de imagen o imágenes ya producidas y circuladas en periodos recientes o del pasado. Más allá de los estilos que conforman los géneros desde la teoría, las obras audiovisuales plantearon estrategias de relato y narrativas audiovisuales asociadas a la reutilización de imágenes antes producidas o de formas de imagen de documentales y de otros formatos audiovisuales.

3. Las voces del genealogista como actor genealógico

El tercer elemento necesario para generar una genealogía audiovisual del FD consiste en posicionar al observador o investigador en el estudio del problema. El agente observador/investigador es un actor, no pasa por éste la unicidad objetiva de lo que se está indagando, pasa el presente múltiple, complejo y errático. Es la mirada del actor investigador la que incide en la investigación, pues elementos relevantes que pasan en el presente del actor investigador pueden dialogar con otros presentes expuestos en la investigación. Por ejemplo, en la contienda política presidencial del año 2022 en Colombia, los medios de comunicación masivos hegemónicos apoyaban con la información transmitida a dos campañas de candidatos presidenciales ubicados en la derecha política; estos respaldaban en sus propuestas a sectores económicos dueños, precisamente, de los mismos medios de comunicación.

En una parte de la entrevista realizada en el noticiero de televisión del canal RCN el 6 de mayo del 2022 a uno de estos dos candidatos, Rodolfo Hernández, le muestran en una pantalla la imagen de su hija que presuntamente fue secuestrada y asesinada por el grupo guerrillero ELN (Ejército de Liberación Nacional). Le pregunta la entrevistadora sobre sus sentimientos sobre su hija desaparecida, cuya fotografía es proyectada en una gran pantalla. En este instante el encuadre de la cámara del noticiero incluía al candidato y la imagen de la hija que éste ve. La reacción del candidato fue sorpresiva, tuvo expresión en su rostro de dolor (con un detalle de encuadre en plan medio que permitía ver la cara de consternación) y voz entrecortada manifestando el sentimiento de la ausencia de su hija.

Sin embargo, cuatro días después en un noticiero semanal ficticio llamado *Fucknews*, también colombiano, hablan sobre esta entrevista realizada a Hernández. En sus emisiones dos jóvenes presentadores comentan noticias de la semana con un poco de sátira, burla y frescura juvenil, siendo paródicos con la forma de narrar las noticias de canales de televisión como RCN. En el programa que transmitieron por su canal en YouTube el 13 de mayo se refieren a la entrevista realizada a este candidato, en parte de la reflexión abren la posibilidad a que ese fragmento dramático de la entrevista sobre la pregunta de la hija desaparecida haya sido planificado previamente por su campaña, con el fin de buscar sumar votantes a su candidatura dado el vínculo emotivo de la indignación por el presunto secuestro y asesinato de su hija a manos del ELN.

Dos semanas después de la entrevista a Hernández se revela públicamente que el candidato tenía conocimiento sobre las fotos que le iba a pasar la entrevistadora de RCN en la pantalla, entre las cuales estaba la de su hija (Publímetro; 2022). Fue un espectáculo planeado con el fin de generar empatía a partir de la indignación del presunto secuestro y asesinato de la hija del candidato por parte de un grupo guerrillero. Este fenómeno lleva a pensar al autor de esta tesis en que actualmente en medios de comunicación masiva formatos como los “falsos noticieros” pueden estar más cerca de los eventos de la vida real en términos de veracidad informativa que los representados bajo el marco de noticieros soportados por indexaciones ajustadas a eventos factibles, como RCN por ejemplo. Entonces, desde el presente puede preguntarse: ¿en dónde se encuentra la fisura entre la representación de la realidad y la ficcionalidad de la misma, en el entendido que la segunda pueda ajustarse más a lo factible que la primera?

La respuesta a esta pregunta hará parte del siguiente capítulo, pero el punto abordado aquí es el lugar que ocupa el genealogista en una investigación sobre el FD o en cualquier investigación. Una relación entre el sujeto que investiga y el objeto de la investigación debería ser dinámica y abierta, de modo que en ella el canal o puente de comunicación entre estos pueda haber flujos de interés en ambas direcciones.

En otras palabras, la relación entre sujeto y objeto más que existir a priori, “sucede” en el acto de interpretación” (Bal 2005, 91). La interpretación está presente en la audio-

mirada del investigador, que direcciona sus intereses sobre algo. La perspectiva del genealogista como acto de interpretación acentúa los intereses en el presente de éste.

Interpretar desde esta posición nos convoca a focalizar la atención en el lugar desde donde se indaga, así como en la interrelación que existe entre lo que se indaga y los otros elementos en tensión con el genealogista. Se habla entonces de un concierto de fuerzas, de un conjunto sólido de tensiones en disputa, ¿qué se disputa? Lo que se encuentre en disputa corresponderá a los intereses del intérprete, pero el *cómo* de la interpretación es lo que diferencia el sentido final de lo disputado. El *cómo* de la acción de interpretar obliga a atender la intención de la interpretación, que nos conduce a un *para qué* se interpreta. La intención que se orienta con la interpretación va a dirigirse a un modo de proceder particular y a su vez a un replicar el presente.

Tal como se ha visto en la literatura analizada en esta tesis, a inicios de la década de 1990 el lugar en disputa está en el debilitamiento de la noción genérica. Sin embargo, en la actualidad la tensión genérica ya no es un espacio en disputa, pero sí pudo haber dejado un legado de reglas o dinámicas en relación al entramado entre medios que se vive en este mundo multimedial. Esto no es necesariamente una hipótesis de indagación, es una reflexión que emerge desde el presente del genealogista y que incide en el para qué de la investigación.

“Para el genealogista no hay realidad ni verdad ni hechos. Solo interpretaciones. Aún la suya. Todo está mezclado y es peligroso. La seguridad de la fe en asuntos de moral, lo bueno en sí, lo malvado, son signos de actitud metafísica” (Vásquez 2005, 7). Interpretar es un juego en el que el genealogista es un objeto, es necesario que éste se pierda en la experiencia genealógica para poder encontrar(-se) (en) un diálogo entre lo que le motiva su interés de escudriñar el pasado y lo que le increpa en el presente.

Estos intereses del presente del genealogista que se han manifestado párrafos antes buscan que no se consiga reafirmar nada; esto es, no se busca reafirmar que existe algo llamado FD como tampoco reafirmar que hay un género audiovisual con características específicas: al contrario, lo que se busca es poner en cuestión lo estatuido, como por ejemplo que un medio de comunicación masiva que informa lo hace desde principios de veracidad informativa y ajuste a una verdad que se asocia con la realidad, o que la enunciación de un actor social importante como un político es veraz respecto a su contenido, o en términos del pasado que la explicación a nuevas formas audiovisuales está en conseguir delimitar los

límites genéricos de un medio como si necesariamente tuviera que ser éste el punto de referencia de comprensión del nuevo fenómeno.

En este punto cabe ser reiterativo: el genealogista debe fluctuar entre lo que inquieta a su presente y la historia de lo que estudia. Este diálogo entre el presente y el pasado se dinamiza sobre dos senderos que se entrecruzan: la procedencia y la emergencia.

[El genealogista] ha de apoyarse en una historia efectiva. Análisis del origen en términos de procedencia y emergencia. La primera, análisis de instintos, su intensidad o debilidad, las marcas que dejan en los cuerpos. La segunda, análisis de la estructura de dominio, de la lucha de fuerzas, del teatro de los enfrentamientos (7-8)

Entre la procedencia y la emergencia el genealogista debe disputarse, cual espadachín, con los principios que buscan instituirse. El objetivo de esta confrontación es escudriñar cambios que no son ni lógicos, ni lineales, que permitan comprender lo indagado y su presente. Buscar mediante la procedencia las modificaciones en los cuerpos, acciones, comportamientos y acontecimientos para conseguir hallar lazos familiares, que a primera vista puedan ser irreconocibles, con los cuales puedan comprenderse disputas sobre la custodia de unidades discursivas sucedidas tiempo después, como por ejemplo los géneros audiovisuales. Y mediante la búsqueda de emergencias el genealogista debe ubicarse en tensiones en donde diversos actores interactúan para posicionar regularidades. A continuación se desarrolla con más detalles estas dos rutas genealógicas.

4. Procedencia: Teatro de acontecimientos

La procedencia nos habla de una búsqueda genealógica sobre la identificación del lazo familiar de una noción. La conexión no es lógica sino discursiva. Es el vínculo embrollado que tiene una noción con un grupo, conjunto, familia de pensamiento, del cual no se puede decir que la conexión es completa, pero sí determinante. ¿Y de qué modo surge la necesidad de buscar dicho vínculo? Mediante la sospecha. La unicidad robusta, clara y conspicua de una noción debe generarnos sospecha dado su carácter constructor de verdades.

En el análisis de los textos que hablan sobre el FD la unicidad genérica se posiciona como el centro robusto de discusión, de allí partimos para acrecentar la sospecha sobre la

consideración del género documental como una unidad sólida que es afectada por nuevas formas representacionales como el FD. Después nos dirigimos a indagar sobre las dicotomías irresolubles en donde se buscará hallar el medio que fragmenta su carácter oposicional, para luego vincularlo con los lazos discursivos del pasado. A partir de allí podremos ver de nuevo el periodo histórico donde surgen los textos estudiados e identificar otra mirada respecto al discurso que abarca la comprensión de los FD por parte del saber académico y crítico.

En el caso de las dos obras audiovisuales estudiadas, en términos generales, la sospecha se posiciona sobre el modo en que el encadenamiento de las imágenes posiciona un único relato en donde la perspectiva de quien mira y es visto designa a unos sujetos, pero a su vez delata relaciones con elementos marginales de la obra que son problemáticos. En *Agarrando Pueblo* serían los planos en que desde la perspectiva de la cámara ven a los documentalistas de la miseria hablando sobre cómo agarrar pueblo y cómo ello se vincula con los modos de imagen en que los documentalistas miserabilistas capturaban a su público de manera morbosa. En *La era del ñandú* sería la perspectiva en que se ven los noticieros, es decir, desde la posición del público y cómo ello reflejaba el modo en que los canales de televisión concentraban su interés en la Argentina por capturar más público mediante el amarillismo.

La sospecha nos orienta a una mirada crítica dirigida al resquebrajamiento de una verdad de la idea acerca de los dualismos irresolubles en el marco de una crisis de la noción de género, no porque no sea verdad su contenido, sino por pretender serlo indiscutiblemente frente al entorno discursivo, categorial, conceptual o de referencialidad.

Luego la sospecha nos lleva a un recorrido temporal pero no histórico lineal, que logramos transitar gracias a la dispersión del accidente. Entender que no hay que comprender causalmente las conexiones de familiaridad discursiva, nos permite tener la claridad de *audiovisualizar* el acontecimiento bajo la dispersión del accidente; pues no buscamos una verdad asociada al ser, privilegiamos la exterioridad del accidente.

En este punto nos podemos preguntar cómo podemos hilar la contingencia del accidente con la relación filial discursiva; es decir, cómo podemos identificar los cambios en la forma en que ha devenido el vínculo relacional entre la obra y el artista, de tal modo que no sea por medio de una relación lógica lineal. Aquí solo tenemos como herramienta

conectora los rastros que se dejan en los cuerpos en cuanto a cambios de época. Tal como lo enunciamos previamente, con cuerpo se está haciendo referencia a superficies de registro.

En el caso del vínculo de autenticidad que comienza a gestarse entre obra y artista en el renacimiento, solo a finales del siglo XVIII la ley se interesa y penaliza el vínculo no genuino entre obra y autor; ello se debe a un cambio creciente de mentalidad, en la forma de entender los objetos auténticos producidos por las personas y diferenciarlos de grupos de objetos que son copias de otros. El rastro que se deja ver en esta instancia es el cuerpo de los cuadros de las pinturas y obras cuyo aumento de circulación por toda Europa es mayor, estos cuerpos requieren de una validación de autenticidad y a pesar que no es una práctica generalizada la de la comprobación de autenticidad sí comienza a adquirir tal nivel de importancia que la ley debe intervenir en su reglamentación. En el siguiente capítulo se continuará con el desarrollo de estos lazos familiares.

En las obras audiovisuales el cambio sobre el cuerpo lo vemos en las estrategias de montaje que se hacen complejas pero que narrativamente permiten ser leídas por un público masivo, el cuerpo de composición de montaje de la obra se convierte en un espacio de registro de los entrelazamientos entre el uso de formas de imagen del pasado con continuidades narrativas que manifiestan un mensaje directo a su público.

Finalmente, como se ha visto, más que buscar llegar al momento primigenio del nacimiento de la idea indagada, llegaremos, probablemente, al malestar que anida en dicha idea, en donde el elemento conector es el cuerpo en tanto superficie de registro. Y este malestar habla sobre sí mismo, sobre la forma de proceder y de pensamiento que se expresa en la pertenencia a un grupo, a una familia, a una forma de pensar.

5. Emergencia: Teatro de los enfrentamientos

La emergencia hace referencia a la aparición de un concierto de fuerzas por medio de las cuales puede darse el comienzo de un algo, en un momento o formación histórica específica. Esta formación histórica es en la que se desenvuelven las fuerzas entre los actores

implicados. Ese concierto de fuerzas, este espacio (no espacial¹⁸) de tensiones se da entre actores, no entre sujetos, ya que “nadie es pues responsable de una emergencia, nadie puede vanagloriarse; ésta se produce siempre en el intersticio” (Foucault 1979, 16). Nadie puede vanagloriarse, ni las mismas obras estudiadas, pues la emergencia no corresponde a las obras sino al concierto de fuerzas de cada país en las que aparecen. Con intersticio Foucault se refiere a este espacio (no-lugar) que se abre entre actores. Dicho no-lugar es el escenario regularizado bajo un tejido de reglas que dan cuenta de una sucesión, siempre constante, de dominación sobre dominación.

¿Cómo conseguir el hallazgo de la emergencia a partir de un tejido de fuerzas? La búsqueda de la emergencia debe iniciar con la identificación del juego de fuerzas y tensiones que se presentan entre actores, implica cartografiar las geometrías de fuerzas; lo cual conlleva a identificar las regularidades, es decir las dinámicas regulares que posicionan tensiones que habilitan las condiciones de posibilidad para la emergencia.

Debemos centrarnos en las regularidades que busquen establecer controles y límites sobre las pasiones. Mediante la regularidad de las pasiones se orientan los ejercicios de dominación que se procura conformar entre actores. En las dos trayectorias de análisis, obras y textos, los sucesos son diversos y numerosos pero tanto en un grupo de sucesos como en el otro las regularidades se va haciendo cada vez más claras. En los textos la regularidad consiste en reconfigurar los límites de definición genéricos y poder introducir a los FD en esta nueva trama delimitatoria, este accionar está vinculado a regímenes de verdad cinematográfica que se despliegan gracias a la academia y la crítica; opera de este modo con el fin de incidir en la nueva matriz de límites en espacios mediáticos para la inclusión de nuevas prácticas de creación audiovisual como los FD. En el lado de las obras, la regularidad opera sobre modelos audiovisuales de masificación que usan representaciones de ciertos sujetos o fenómenos de la sociedad para conseguir fines económicos.

En el juego de fuerzas que generan las regularidades se presenta un teatro de los enfrentamientos, los modos en los que se tejen las relaciones entre los actores dan cuenta de un concierto de reglas; por lo cual las regularidades nunca estarán finalizadas, pues son la

¹⁸ A *no espacial*, hacemos referencia a un no-lugar, un espacio que da cuenta del flujo de tensiones entre actores. Ese espacio da cuenta de una distancia entre los actores, sobre los cuales recae una regularidad.

consecuencia de las tensiones que se presentan entre actores sobre este escenario de fuerzas, y a su vez, son la causa de un nuevo estado de fuerzas en otro escenario particular.

En las obras audiovisuales las condiciones que hacen posible la emergencia y aparición de las producciones consideradas como FD se presenta en la instrumentalización de una conjugación de herramientas tecnológicas (desarrollo tecnológico de las cámaras de video y sonido), estilísticas (combinación de dos formas de montaje antinarrativas y mecánicas), y estéticas (uso de formas de imagen y de imágenes del pasado), con la posibilidad de circular en espacios de comunicación masivos, para criticar o denunciar unas prácticas y representaciones de medios que tenían impacto masivo e intereses en un nivel económico principalmente. En *Agarrando pueblo* se instrumentalizaron dichas herramientas para revelar y denunciar la pornomiseria. En *La era del ñandú* se hizo lo mismo para denunciar el impacto dominante de la televisión en fenómenos de la vida social argentina.

En el caso de la categoría FD las condiciones de posibilidad para la emergencia se presentan en tensiones entre fenómenos tales como casos de castigo penal por falsificar documentales, crítica del público a información audiovisual manipulada sobre el conflicto armado y uso de grabaciones de relatos de personas para legitimar acciones militares en medio oriente, contra voces que ponían en cuestión el carácter de representación de la realidad de audiovisuales de no ficción.

En definitiva, no se busca consolidar una lógica de la continuidad de sucesos que conllevan a un establecimiento o régimen, se busca mediante el recurso de la emergencia deslegitimar el orden y unidad sólida de una noción asociado a un pasado espaciotemporal, específico, errático, que por mero accidente conforma una regularidad determinada y que alimenta en cierto modo un presente específico, décadas del 80 y 90 en el caso de textos o finales de los setenta e inicios de los ochenta en el caso de las obras.

La genealogía audiovisual requiere de la procedencia y la emergencia para tejer unos lazos de identificación de las relaciones discursivas y dinámicas de poder que cuestionan la unidad de la categoría FD frente a obras audiovisuales que en su particularidad espaciotemporal se resisten a estrategias de poder local. El proceder de universalizar objetos audiovisuales mediante categorías debe ser puesto en cuestión a través de la genealogía audiovisual, pues existe un concierto de fuerzas que inciden sobre su aparición y el querer

introducirlos en marcos referenciales universales invisibiliza las complejidades materiales que caracterizan su surgimiento.

La procedencia y la emergencia posibilitan el resquebrajamiento de la unidad definitoria, pero para poder recorrer este camino crítico se requiere no dejar de lado tres elementos importantes: la interpretación como modo de evitar la universalización de lo estudiado, la localización de momentos históricos precisos respecto a surgimientos de procedencias o emergencias evitando el causalismo histórico y la presencia en la investigación del genealogista para que dirija sus intereses a través de lo indagado.

Capítulo tercero. Procedencia genealógica de la categoría Falso documental

En este capítulo se hará un desarrollo analítico sobre la procedencia de la categoría FD expuesta en los textos de la década de 1990 en adelante y cómo este hallazgo incide sobre la comprensión discursiva de las dos obras audiovisuales estudiadas, *La era del Ñandú* y *Agarrando pueblo*.

1. Procedencia de la categoría FD expuesta en los textos

En este apartado se hará el desarrollo de la procedencia de la categoría FD que se aborda en los 12 textos de esta investigación. En el capítulo primero realizamos un primer desarrollo sobre la forma en la que se abordaron, clasificaron e interpretaron los textos. En el capítulo segundo se hizo una breve justificación sobre cómo se procedió en ello y para qué se hizo. En este apartado se profundizará en los resultados de una nueva interpretación sobre los textos estudiados y se buscará localizar la procedencia de dicho análisis.

Hasta el momento hemos hecho dos niveles e interpretación. El primero que buscaba desvirtuar el interés más recurrente que es el del género documental, lo cual condujo a segmentar los documentos en dos grupos de acuerdo al modo en que los autores analizaban y veían las obras audiovisuales. El segundo nivel de interpretación condujo al hallazgo de tres dicotomías de categorías oposicionales.

El siguiente nivel de interpretación busca identificar qué elementos emergen en medio de estas dualidades dicotómicas, dado que se presentan como tensiones oposicionales sin que al parecer tengan una conciliación o dispersión definida. En este sentido se hará el ejercicio interpretativo de cada una de las dicotomías para conseguir algún tipo de exterioridad. Para ello se abordarán de nuevo los postulados de los textos que pertenecen a cada dicotomía y se buscará que dialoguen entre sí los textos de cada grupo.

1. *Documental/ficción-drama*: de acuerdo con Krutnik, el medio en el cual se asentaría el FD sería la parodia, esta última opera como un medio en la medida en que desde allí puede suplantar un estilo audiovisual de modo tal que los elementos descritos en la obra

serían opuestos a las características constitutivas del estilo suplantado. En esa medida, la parodia opera con cierto nivel de autonomía dado que puede sobreponer dos estilos audiovisuales, uno que usa para manifestar su discurso y otro que suplanta. Según Roscoe y Hight el dilema del medio estaría en la misma dirección que lo plantea Krutnik, sin embargo se acota el espectro de la suplantación -usando la palabra de Krutnik- exclusivamente en el género documental, ya que los FD usan las convenciones del documental para explorar representaciones ficcionales mediante la parodia, la crítica o la deconstrucción de fenómenos.

En este juego de frontera los FD pueden llegar a ser confundidos con un documental, pero en el transcurso de la lectura el espectador podrá ver que la obra está suplantando convenciones del documental para relatar una historia ficcionada.

Lo anterior deja ver que una obra que suplanta los elementos descriptivos del documental puede ser una ficción sin el menor atisbo de verdad sobre lo narrado; se denota cierta autonomía del FD en su contenido narrativo sin la necesidad de pertenecer exclusivamente a una ficción o a un documental, pero a la su vez es introducido por los autores en el espectro fronterizo de la suplantación.

De acuerdo con Elena Romera, la ausencia de claridad sobre la verdad en lo representado en el documental permite que se reafirme la falta de objetividad del documental que ha sido característica desde sus comienzos y que ha generado unas zonas grises sobre la representación de referentes específicos de la realidad. En este espectro de indefinición del género documental han aparecido apuestas como el FD. El medio se hace cada vez más extensivo, pues a diferencia, y en complemento a los autores anteriores, el documental no dialoga exclusivamente con la ficción sobre el espacio limítrofe del medio entre los dos, sino que se amplía a otras formas audiovisuales que puedan colindar con el documental (como géneros informativos). A medida que aumentan los géneros colindantes con el documental, mayor será la zona gris en donde pueden haber nuevas expresiones audiovisuales limítrofes.

De acuerdo con Aprea, los FD toman elementos tanto del documental como de la ficción para construir una narrativa que se ajusta a lo convencional en el documental. De nuevo el espacio limítrofe genérico es el que marca el punto de partida para desarrollar un FD. No muy distante de Aprea se encuentra Gómez, sin embargo este último localiza el FD en un espacio específico del género documental: el FD es un subgénero del documental. Ello se debe a que además de recurrir a elementos narrativos y descriptivos típicos del documental,

el FD también se encuentra vinculado a la dinámica de la demanda de producción documental.

Ahora bien, en el centro de esta dicotomía está el intermedio genérico como foco de interés en donde se dinamiza y modula el FD. Podemos decir que su fuente de creación es el género documental, pero puede alimentarse de otras formas audiovisuales para localizarse en zonas limítrofes del documental con otros estilos, formas o géneros. Parecer ser entonces que el FD se posiciona en un lugar intermedio que tiene por particularidad un permanente tránsito entre definición e indefinición.

2. *Verdad/falso-mentira*: de acuerdo con Harrington el FD busca imitar formas de representación instituidas que se apoyan en referentes de la realidad, mediante dicha imitación se genera una tensión entre modos de representación; unos vinculados a la realidad, otros que falsean a los primeros con el fin de mentir. En la misma línea, de acuerdo con García los FD se presentan como un simulacro de la verdad que se representa en el documental con un único propósito dirigido a falsear la noción de representación de la realidad.

En este sentido la verdad vinculada a la representación de la realidad del documental entra en tensión con propuestas audiovisuales como el FD, que busca falsear dicha verdad; mediante esta falsificación se pone en cuestión –o se miente– sobre los modos de representación característicos del género documental; entonces si un FD miente falseando la verdad representacional de la realidad al mismo tiempo se enmascara en esa verdad en forma de simulacro para poder hacer creíble su versión de la realidad. El medio en este caso sería la indeterminación sobre el contenido representacional del FD, que simula la realidad y a su vez dista de ser verdad.

3. *Factual-realidad/ficción-ilusión*: de acuerdo con Nichols la modalidad reflexiva permite localizar fragmentos de obras u obras completas que buscan romper el vínculo indicativo del objeto de la realidad presente en la obra. El carácter ilusorio que implica la ruptura del vínculo entre realidad y representación busca generar manifiestamente una crítica sobre la realidad representada o sobre el medio mismo como estamento de verdad.

De acuerdo con García la indicialidad, que es el mismo vínculo indicativo con la realidad del que hablamos, liderada de manera fidedigna por el documental es quebrada por

el FD, ya que ese lazo entre lo contenido en la imagen asociada con la realidad y la realidad misma no existe, pues el resultado de la imagen proyectada es ficcional aunque la indicialidad sea cierta solo en apariencia. Del mismo modo, Juhasz entiende que la sátira se refiere a objetos indicativos de la realidad sobre los cuales existe una burla, pero que a su vez se desvirtúa una representación fiel de la realidad a la que se circunscribe el objeto indexado. La sátira en el FD exagera la crítica que va dirigida a la validez de la cualidad indicativa en el documental.

Por último, en el lugar del público están Díaz y Eitzen. Para Eitzen el público es quien puede juzgar si una obra es FD o documental, el modo de hacerlo es el momento en que aparece la pregunta sobre si lo visto corresponde efectivamente a la realidad, si esto sucede es porque probablemente la obra sea una ficción con recursos narrativos del documental. A su vez para Díaz los FD siembran la desconfianza en el público al romper el acuerdo implícito entre el público y la veracidad de lo representado en el documental. Esta ruptura de lo representado con la realidad hace que el público se cuestione sobre el mismo medio de representación y permite abrir nuevas formas de narración audiovisual.

Esta dicotomía apunta a dismantelar el vínculo de indexación entre la realidad y la representación audiovisual que se asume como *natural* o propia del género documental. Esta desconexión entre lo real y lo representado en el medio documental permite que el FD siembre desconfianza frente a la referencialidad de elementos de la realidad y abra la crítica audiovisual a nuevos modos de narrar audiovisuales. Formas diferentes de narración que distan del documental ya que su contenido no se vincula realmente con objetos factuales, pero a su vez puede parecer que existe tal conexión hasta que el público se pregunta si lo visto es verdad. En este punto cabe incluso la posibilidad de que el espectador pase por desapercibido el factor de indicialidad dado que la obra pudo haber ficcionado la realidad de manera muy creíble.

Estas tres líneas de fuga que se abren entre las tres dicotomías analizadas siembran sospecha sobre el interés que se cernió en el estudio de los FD durante este periodo histórico. Se presume que hay sorpresa al localizar los FD que vienen siendo proyectados en diversos espacios masivos desde la década de 1960, pues han llegado al punto de poner en cuestión los *claros* límites de la representación de la realidad del documental. Pero al ver estas tres dicotomías con atención nos percatamos que la sorpresa que concentra a estos textos se dirige

a entender de qué modo el FD desvirtúa la relación entre el objeto de la realidad que se graba y el modo en que esa grabación llega a ser articulada como un modo de representación fidedigno del mundo factual y por tanto verdadero, tal como se efectúa en el género documental.

En el marco de este discurso podemos decir que hay un mundo factual y verdadero que corresponde a la realidad grabada, de la cual se generan formas de representarlo. Pero emergen modos de representación audiovisual como el FD que ponen en cuestión esta conexión –casi- directa entre objeto de la realidad y el registro del mismo. La duda sobre la originalidad de lo grabado es lo que prende las alarmas en estos escritos.

Pues ya sea que haya obras audiovisuales que se localicen en el espectro de indefinición genérica por su indeterminación en los modos de narrar una realidad ficcionada, como en el caso de tener que ubicar a los FD en un subgénero difuso o un lugar de indeterminación genérica como la parodia, el interés no deja de estar en la obra y en el modo de clasificarla dentro del espectro de producción audiovisual circundante a esta. O bien sea que las representaciones de los FD busquen mentir sobre el modo de representación de la realidad y que la credibilidad del contenido representado tienda a diluirse, el interés no deja de estar centrado en la duda sobre la autenticidad de lo contenido en la obra, dado el cuestionamiento de la calidad de la verdad en el modo de narrar la realidad.

O, finalmente, sea porque la conexión documental entre el objeto filmado y la representación de la realidad haya sido quebrada por parte del FD, no deja de ponerse en cuestión la credibilidad sobre la obra misma, sobre lo que ella comunica, si se asume de entrada que esta es un reflejo de la realidad. En todas y cada una de estas tres configuraciones la indeterminación o duda sobre la autenticidad de la obra es la base de la sospecha.

¿A qué nos referimos con esta última afirmación? El camino para identificar la procedencia de la categoría FD construida en saberes académicos y críticos de cine formulados desde la década de 1990, se dirige a la identificación de la familiaridad discursiva de aquello que se relaciona con una originalidad de lo representado en la obra y sus límites en entornos producción y circulación. Con originalidad se hace referencia a aspectos genuinos de la obra, aquellos elementos que vinculan la obra con su creador, realidad representada o medio artístico inscrito. Siguiendo esta perspectiva, ¿a qué idea, concepto o

práctica del pasado se conecta la originalidad de una obra ya sea con su entorno artístico, con quien la crea o con la realidad que se puede representar en la obra?

Le recuerdo al lector que no estamos en entornos analíticos semióticos o lingüísticos, por lo tanto pido flexibilidad respecto al modo en que se pueda leer esta vaguedad de asociación terminológica, pues el camino del genealogista va, de cierto modo, a tientas.

En la búsqueda de localizar ese posible momento del pasado en que se presente ese lazo de originalidad nos hemos encontrado con el libro del autor francés Frank Arnua, *El arte de falsificar el arte*; allí nos revela con toda claridad la conexión filial de la idea de originalidad de la obra, que se remonta a la escuela de Da Vinci. El pintor italiano renacentista “en su tratado sobre la pintura declara con perspicacia que en pintura no existe ninguna copia que pueda equipararse al original, y que no existe un número ilimitado de hijos en lo que a las obras se refiere, contrariamente a lo que sucede en el caso de las obras impresas.” (Arnua 1961, 42) Con precisión Da Vinci anota: “[...] La pintura no se copia como las producciones literarias, cuyas reproducciones valen tanto como el original [...] ni se prolifica en infinitos hijos como los libros impresos. Sólo la pintura se mantiene en su nobleza, honra a su autor, es preciosa y única, y no pare hijos iguales a sí misma.” (Da Vinci, Aforismo 317)

Con clara resistencia al mecanicismo de reproducción de la imprenta que llevaba algunas décadas en funcionamiento, Da Vinci posiciona la originalidad de la pintura desde la irreproductibilidad misma. Pero a lo que apunta con más detalle y que resulta de mayor interés es a la capacidad que debe tener el artista de crear nuevas obras, ya sea mediante la contemplación o mediante la imaginación¹⁹. (Da Vinci, Aforismos 309-434) Pero quien se dedique a la pintura debe evitar la imitación o reproducción de otras obras.

En la Europa medieval no había tal idea de identidad entre obra y creador o autoría. La práctica de la pintura estaba basada en la imitación, de tal modo que el autor desaparecía de la obra al ser terminada y dirigida a su destino (Arnua 1961, 40-2), cuando su acto de

¹⁹ “No quiero excluir de estos preceptos un nuevo invento de especulación, el cual, aunque parezca pequeño y casi risible, es de gran utilidad para encaminar el ingenio hacia varias concepciones. Helo aquí: si observas algún muro lleno de sucias manchas o en el que se destacan piedras de diversas sustancias, y si te propones idear un paisaje, podrás ver allí, sobre ese muro, las imágenes de distintos países, ornados de montañas, ríos, peñascos, árboles, llanuras, grandes valles y cuellos de múltiples formas; podrás ver allí todavía numerosas figuras de batallas y de rápidas acciones, extraños aspectos de rostros y actitudes, y otras infinitas cosas que podrás integrar en formas de arte. Y te parecerá que, al contemplar sobre el muro tal mezcla de cosas imaginarias, te ocurre lo mismo que cuando oyes un sonido de campanas, y te entretienes en fantasear nombres y vocablos correspondientes a cada toque.” (Da Vinci, Aforismo 424)

reproducción terminaba y el resultado se sumaba a un número de obras iguales. Desde el siglo XV se va desarrollando un juego de tensiones creativas entre artistas para “alcanzar fama y dinero” (42), mediante la originalidad del artista que evitaba realizar copias.

Es un viraje interesante en la relación entre artista y su obra, que comienza en el siglo XV en Italia y se esparce progresivamente por Europa en los siglos posteriores. Claramente tanto el mercado de las copias así como muchos artistas continuaron con esta práctica.

En adelante se comienza a configurar una identidad entre la obra y su autor. La obra puede hablar por su creador. Entre el siglo XV y el siglo XVIII europeo falsificar una obra, implicaba la usurpación de identidad de su creador, pero no ocasionaba consecuencias legales, solo el perjuicio que sufriría el destinatario; sin embargo, era posible que el comprador pudiese quedar más que satisfecho con una copia que fuera lo suficientemente fiel a la estética del artista original.²⁰

De la mano de la originalidad del artista crecía la especialidad de los que podían distinguir si una obra correspondía al autor a quien se adjudicaba la pintura, debido al aumento de demanda de compradores que valoraban la originalidad. Si bien al comienzo las técnicas de identificación de copias o falsificaciones eran de asociación estilística, para el siglo XIX se comenzaron a usar procesos técnicos aportados desde la naciente ciencia. Precisamente en este periodo en que inicia el cientificismo moderno se genera un giro entre la autenticidad y la obra, el racionalismo científico del siglo XVIII designa qué es auténtico y qué es falso: “definió lo falso como lo no auténtico, lo no original, lo no único... [e]n síntesis, lo falso era lo artificial, ya que lo auténtico lo era por naturaleza, es decir, una esencia que los objetos tienen por sí mismos.” (Schávelzon 2009, 63)

De este modo, la relación del autor con la obra genuina deja de ser de identidad y pasa a ser de esencialidad, pues es por naturaleza el vínculo que existe entre uno y otro. Ahora el autor se encuentra implicado en la obra, por lo tanto falsificar la obra es diluir la fuerza creadora del artista, su individualidad creativa. En tal sentido, afectar una obra genuina implica incidir sobre su creador, falsificar una obra original es afectar al creador de la misma. El falsificador ya no puede pasearse tranquilamente en la calle siendo reconocido como el

²⁰ Para este caso y otros sobre formas flexibles de entender la falsificación de una obra del siglo XV al XVIII revisar los numerosos casos detallados en el libro de Frank Arnua. (Arnua 1961, 40-62).

falsificador que pintó mejores detalles en la obra que si los hubiera hecho el artista original. Y no puede hacerlo porque sencillamente es antinatural el acto de falsificar.

Si bien en el periodo de la relación de identidad entre creador y obra genuina el falsario podía mantenerse tras bambalinas modificando, alterando o copiando obras que dirigían la atención a un artista específico, y podía propiciar mejores resultados estéticos y creativos en la obra falsificada que el artista original, ahora en el vínculo de esencialidad que hay entre la obra y el artista el falsificador debe mutar pues no tiene una conexión esencial con la obra original, no hay extensión natural que conecte la creación al falsario. Así que el falsario debe ingeniárselas para establecer una nueva relación con su obra, la falsificación.

Además de la idea de anti naturalidad en el vínculo entre falsificación y falsario, para el mismo periodo histórico se incluye dentro del saber jurídico francés la penalización del acto de la falsificación. En el Código Penal francés de 1810, se amplía la cantidad de documentos que eran entendidos como susceptibles de falsificaciones respecto del código penal de 1791 (en el cual se contemplaban solo las falsificaciones de documentos escritos), y se complejiza la calidad delictiva que implica la falsificación:

la falsedad material se concibe como la fabricación o alteración, total o parcial, de la pieza de que se trate, susceptible de ser reconocida, constatada o demostrada físicamente por una operación o por un procedimiento cualquiera [...] La novedad que introdujo la doctrina francesa de la época fue haber planteado una distinción entre falsedad material e intelectual. Este distingo posibilitará una nueva forma de sistematizar las falsedades documentales, basada no tanto en el objeto material de las mismas, sino que en los comportamientos falsarios recaídos en documentos. (Mayer 2015, párr. 41).

A partir de aquí se amplió el número de objetos que podían ser considerados como falsos previa valoración por un mediador, para el caso de las obras de arte un experto en arte. Este especialista permitía identificar que hubiera una acción delictiva, para poder afirmar que había un acto de falsificación y proceder en la búsqueda del falsario y juzgarlo; pero además ya no importaba tanto el hallar la calidad de autenticidad o falsificación de una obra sino indagar sobre la responsabilidad del acto de la falsificación. Inicia así un camino de compensación penal entre individualidades, dado que el perjuicio causado por la acción de falsificar una obra original exige identificar al individuo falsario. Entonces, el foco de atención ya no recae exclusivamente sobre la obra en tanto posibilidad de ser falsa, sino sobre la acción de falsificación que implica a una persona que en este caso sería el falsario.

El objeto calificado como falsificación pierde todo valor por ser antinatural y ser la consecuencia de un acto ilegal. Respecto al falsario, el acto de falsificar delata un acto que debe ser corregido y compensado en virtud de la obra genuina y su extensión, la individualidad del artista original. Debe cesar toda validez de la obra falsa cuando sea descubierto el engaño, la obra pierde en ese momento todo valor. El acto de falsificación debe ser castigado y reprochado dado el sentido delictivo que encarna.

Tanto la falsificación y la acción de falsificar ha sido parte de la herencia que se tiene de la desvinculación del falsario a su obra. De acuerdo con el derecho colombiano contemporáneo la mutación de la obra se presenta cuando una acción cambia una obra genuina a otra cosa, como se describe a continuación:

[...] se piensa que la falsedad tiene como esencia una mutación o alteración y por tanto es ingrediente de la acción falsaria. [...] la denominación de la acción o el verbo que se utiliza debe comprenderse en su sentido natural y obvio, y este no es otro que el de adulteración como cambio que genera contraste entre dos palabras, ideas o cosas. El contraste se produce entre algo que se toma como punto de referencia y un producto resultante de la acción de alterar. Lo que existe antes de la acción falsaria es lo genuino, y lo que resulta como consecuencia de la acción de mutar es lo falso. Entre lo genuino y lo falso tiene que mediar una acción. Es preciso que una conducta –en materia penal- produzca la transformación de lo genuino a lo falso. (Arenas 2002, 138, el subrayado es propio)

Tan pronto sucede el acto de mutación de una obra genuina a otra, a partir de su alteración, la obra resultante es falsa; es decir, la obra no sobrevive a la falsificación; por consiguiente toda obra falsificada es una obra que ha perdido su potencial de ser obra. Sobre este puente de mutabilidad que conecta lo genuino y lo falso se soporta el discurso sobre los FD de finales del siglo XX e inicios del XXI, pues no cesa la indagación sobre la autenticidad de un FD respecto de su original, el documental. El documental es el sentido natural de una representación de la realidad mientras que el FD solo se parece a esta representación en tanto que es una expresión mutable del original -el documental-. El discurso sobre los FD en el periodo escritural estudiado se basa en una fuerte lógica legalista de condena a la falsificación en donde prima lo primario, la fuente, el lugar desde el que se parte (el documental) para catalogar y ver en menor medida lo que es un medio no apto para representar la realidad.

¿Pero dónde queda el falsario? El falsario debe esconderse de ser descubierto pues puede tener una pena y su obra perder todo valor. El falsario se ve obligado al acto furtivo de

escondese en la mutabilidad permanente, hasta en la misma obra, de tal modo que en sucesivas mutaciones deje de ser el autor y pase a ser parte de la obra misma. En “el siglo XIX inició una manera de falsificar que ahora nos resulta casi imposible de identificar: la obra que no tenía precedente bibliográfico, la que no se basaba en hallazgos anteriores, la que era una creación en sí misma.” (Schávelzon 2009, 69) No todos los falsarios procederán de este modo, pero será el único mediante el cual su obra sobreviva, no pierda valor y no tengan que pagar una condena penal.

Se presenta desde este momento una imbricación de esencialidad entre la obra y su artista, sea éste un artista auténtico o cierto tipo de falsario, si es un artista auténtico la individualidad del artista sobrevive al acto creativo, pero si es falsario es mutable, éste junto a su obra deben ser indistinguibles y mutables, ya que la obra puede perder todo valor y el falsario terminar condenado penalmente.

El artista genuino puede ser un sujeto público, pero el falsario debe mutar para ser público ¿A qué nos referimos con la cualidad de mutabilidad del falsario que busca ser público? Es la cualidad de ser indistinguible la falsificación de su obra en entornos públicos o instancias de validación de autenticidad, es decir el falsario debe saber camuflarse en su propia creación para no ser descubierto al inventar obras de artistas que no existen, por ejemplo. Sobre esto hay innumerables casos en el siglo XX²¹ en los que la obra falsa y el falsario como creador son indistinguibles, pues el sendero que debió tomar el falsario fue la mutabilidad permanente.

Este tipo de falsario mutable deviene potencia de develar otros falsarios del carácter marginal de la obra. Acá ya no hablamos del falsario como persona, sino de la facultad de la obra misma de ser un falsario con capacidad de denuncia alrededor de los objetos, actores o fenómenos sobre los que se trata en la obra. El falsario mutable puede devenir obra para develar a otros falsarios; es decir, es como si la mentira se convirtiera en el detonador de verdades sobre objetos o fenómenos que a primera vista parecen son veraces, pero desde una perspectiva aguda mienten.

²¹ Son famosamente reconocidas las falsificaciones de Joan Fontcuberta, en las que ha ficcionado nuevos artistas o hallazgos de artistas famosos que han circulado en galerías y encuentros de arte, como si fueran genuinos.

2. Falsarios en Agarrando pueblo

En la obra de Luis Ospina y Carlos Mayolo, *Agarrando pueblo*, los actores, que por cierto son los mismos directores, representan a un director de cine miserabilista y a su equipo técnico quienes producen un documental en donde las personas miserables de la calle son su objetivo. No se ve que estén desarrollando una idea narrativa a medida que hacen sus tomas de calle o entrevistas, lo que buscan es obtener el máximo de imágenes que estremezcan al ser vistas, por eso requieren que actores naturales (es decir, personas que no tienen experiencia actuando) se pongan ante las cámaras. Pero con exactitud estas personas no acceden a estar frente a las cámaras pues es el equipo miserabilista el encargado de agarrar a las personas sin su consentimiento.

En la obra se revelan acciones del equipo miserabilista que pueden ser semejantes a las que otros directores podrían haber hecho grabando un documental, pero que nunca se llegaron a conocer. Ospina y Mayolo deben falsearse a sí mismos, representando lo falso que puede llegar a ser una producción miserabilista. ¿Y cómo logran revelar la producción miserabilista? En *Agarrando pueblo* se configura el relato²² audiovisual bajo una diferencia cromática. De un lado el color de las imágenes que registra a los documentalistas haciendo tomas de las personas vulnerables que están en la calle, sin consultarles previamente, se encuentra a blanco y negro; del otro, las imágenes que registran las grabaciones de los cuerpos miserables son a color.

Hablando desde la producción de *Agarrando pueblo*, el equipo debió tener dos rollos de cintas de las dos cámaras Eclair de 16 mm usadas. Un rollo de cinta a color otro a blanco y negro, y de por medio un guion que les permitiera construir posteriormente un montaje acorde a la interconexión narrativa entre: ser grabados haciendo de cineastas del miserabilismo y el registro de la miseria. En blanco y negro se documentó la práctica de la pornomiseria o cine miserabilista, a color se imitó la captura visual de cuerpos vulnerables.

²² “pensamos que el relato concierne en general a la relación sujeto-objeto, y al desarrollo de esta relación [...] No obstante, hay que precisar que son el objeto y el sujeto en las condiciones del cine. Por convención, se llama objetivo a lo que ve la cámara, y subjetivo a lo que ve el personaje”. (Deleuze 1987, 198)

En el primer plano de *Agarrando pueblo* se puede notar que el color de la imagen es blanco y negro y que el director miserabilista, interpretado por Carlos Mayolo, está dirigiendo a su camarógrafo mientras graba a un mendigo en la puerta de una iglesia. De inmediato hay un entrelazamiento de imágenes y se pasa a la imagen a color que ha grabado al mendigo antes mencionado, esta última es el contenido visual que será insumo para el montaje de la historia miserabilista que se está produciendo. En este último plano aparece una mano que motiva al mendigo a mover su tarro de aluminio con monedas, como si fuera una mano que activara el interruptor de la máquina que suministrará miseria a los morbosos espectadores de la pornomiseria del tercer mundo.

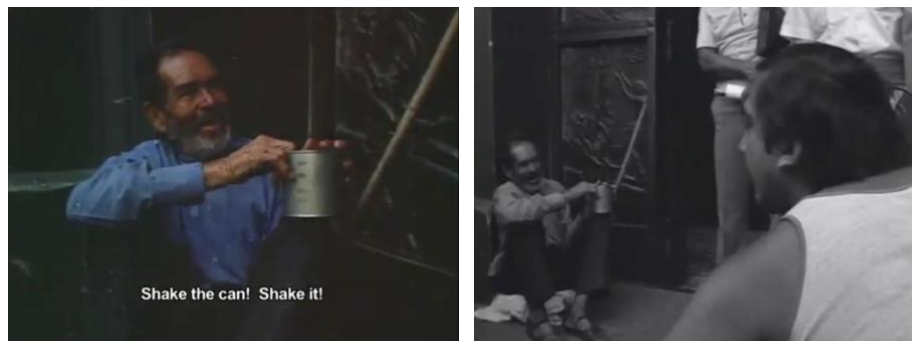


Figura 2. A color la pornomiseria, en Blanco y negro, su documentación. Fotogramas de *Agarrando pueblo*. 1976.

Muy en la síntesis de *cinéma vérité* y *direct cinema*, los documentalistas increpan a los sujetos de captura para que interactúen con la cámara -cinéma vérité- y a la vez toman distancia de ellos pues no les interesa involucrarse en conocer su modo de vida o algo más que el exotismo de la miseria -cerca al direct cinema-.

Tenemos entonces dos documentales en la misma obra, uno miserabilista que es el que los documentalistas de la pornomiseria están realizando, otro en el que es registrado y *documentado* el modo en que estos documentalistas de la pornomiseria proceden. Mediante el primero se deja ver el proceder documental que usa cuerpos vulnerables para tener reconocimiento e ingresos dentro y fuera de Colombia. Con el segundo se denuncia el modo en que el relato de la pornomiseria va en una sola dirección, del sujeto al objeto, en donde la cámara que graba a color hace de sujeto de observación y filma los cuerpos miserables que son todos estos seres sin nombre a los que no se les permite tener una voz ante las cámaras,

es decir el relato de la pornomiseria nunca llega a ser subjetivo desde la perspectiva del vulnerable. En la pornomiseria siempre debe haber una mirada objetiva que describa la miseria en su mayor esplendor.

Estos dos documentales se expresan en la secuencialidad del montaje. El documental blanco y negro es la base lógica de producción en la que un equipo de cineastas construye los insumos de imágenes para narrar una historia miserabilista. El documental a color es el relato que pone en evidencia al documentalista de la pornomiseria, dada la relación utilitarista de la cámara en la captura obsesiva de los cuerpos vulnerables de la miseria.

El material grabado en los dos tipos de cintas (blanco y negro y color) es intervenido mediante el montaje para interconectar y dejarnos ver con claridad por qué no es posible visualizar la agarrada de cuerpos vulnerables que hacen documentalistas de la pornomiseria en los documentales que reproducen esta forma. Lo que deja ver un documental miserabilista solo es lo que queda en el cuadro de la imagen, por esto nunca se reproducirá lo que tuvo que hacer el equipo de producción para obtener las imágenes que hacen parte de la obra. En *Agarrando pueblo*, el documental en blanco y negro es la referencia clara de lo que sería el fuera de cuadro²³ de una obra miserabilista si pudiéramos ver lo que sucede mientras es grabada cada imagen proyectada en un documental de pornomiseria.

Al mismo tiempo, el montaje de *Agarrando pueblo* muestra, como si fuera una evidencia documental, el modo en que opera un equipo de producción que tiene como meta vender un documental miserabilista en Europa.

El tiempo es continuo entre los dos tipos de colores, es decir en cada escena el entrelazamiento entre el documental de color y el de blanco y negro se encadenan temporalmente. En la escena de los niños desnudos recogiendo monedas en la fuente se ve que existe una continuidad en el tiempo al ver que planos de color registran lo que será el documental miserabilista y en planos insertos se ve la arrojada de monedas que hace el director para que los niños naden y juegue intencionalmente en la fuente de agua.

El documental a blanco y negro es el documental de la pornomiseria y desde esa perspectiva el registro de imágenes a color es expuesto como evidencia documental del modo de producción miserabilista. Puede notarse además, para comprobación de esta

²³ Fuera de cuadro es la “Zona que no es abarcada por la toma”. (Ortiz 2000, 95)

interpretación, que en las imágenes a color no hay registro sonoro directo, es decir del mismo lugar filmado, pues todos los sonidos escuchados están en off y son del equipo de producción miserabilista. Solo se escuchará sonido directo en la escena final cuando el narrador habla junto con los actores que representan la familia pobre. Solo en instancias controladas por el equipo de producción se autoriza el hablarle a la cámara. Por tanto, la cámara a color es el instrumento de registro de la experiencia miserabilista y la cinta a color es el material documental de la pornomiseria. Claro, hasta que el dueño de la casa en donde está el narrador se limpia el culo con esa cinta.

En este documental se busca exponer el modo en que opera una estrategia de captura de personas vulnerables, lo que permite delatar un modo de creación que falsifica lo que comercializa como genuino. El montaje resultante entre el solapamiento de estos dos tipos de imagen, se convierte en un *cuerpo de montaje*, expuesto y de denuncia a la vez. Se expone en la medida que deja ver su proceso de producción y, a través de esta exposición, denuncia.

Este cuerpo de montaje es cuerpo mutante, es decididamente uno y otro a su vez, es un falsario en una sucesión de eslabones más. Es un cuerpo de montaje que increpa y a su vez falsifica un modo de operar técnica y representacionalmente; es decir, es un documental falso pero debe ser así para poder revelar la falsificación procedimental en los modos de producción del documental de la pornomiseria. Para constatarlo construye un documento de soporte que serían los insumos para el falso documental miserabilista que se está grabando y, a su vez, se registra el modo en que el equipo de producción opera agarrando personas a su antojo.

En este orden, el carácter mutable de los falsarios permite que a través de los personajes, fenómenos o métodos maquínicos de montaje en que muta, busque ser un replicador de un eco, no de un punto de partida. Con eco me refiero a la forma de producción y representación miserabilista que miente en su modo de representar la realidad. En este sentido, la autoría, en tanto la pertenencia de un alguien a un algo, le cede el paso a la sucesión de formas mutables que buscan revelar el eco de un originario. Aunque nunca se llega a un origen. Ya no importa qué tan cerca estemos de desvelar la máscara de quien incide en relaciones de poder, pues éste como los otros en que muta son un interminable encadenamiento de actores falsos que no dejan de mutar e incidir. El lugar desde el que los falsarios agencian su afirmación increpadora es la mutación, en tanto que la mutación como

actuación es un gesto de insaciabilidad de verdad y a la vez de reflejo de la cadena de incidencias que recaen sobre sujetos, problemáticas o situaciones de la realidad.

La función del falsario en *Agarrando pueblo* está relacionada con la urgencia de cambiar o mutar para que en la continuidad del relato audiovisual puedan revelarse falsificaciones asociadas a lo narrado. Las obras audiovisuales estudiadas en esta tesis contienen ese carácter falsario del que hablamos y es el legado genealógico de la necesidad de que tanto falsificador y su obra muten para poder hacerse públicos.

3. Falsarios en La era del ñandú

En *La era del ñandú* son múltiples las formas en que se expresa la lógica del falsario. Uno de los mecanismos es la presencia de un presentador y reportero de *La noticia ya!* un programa televisivo de los años sesenta que hace el seguimiento periodístico de todo el desarrollo de la BioK2, claramente tanto el personaje como el programa son una falsificación, sin embargo debe ser tan distorsionada su representación que en este caso su personaje exagera las características de un reportero amarillista, y un canal de TV que lo alienta. Aquí se conecta el compromiso de muchos reporteros y canales de TV reales por generar audiencia y mantener o aumentar el rating a toda costa.

Precisamente la inspiración del periodista falsario fue José de Zer, un periodista real del programa *Nuevediarlo* del Canal 9 argentino que, en los ochenta, mediante el sensacionalismo abordaba temas exóticos (parasicología, extraterrestres, chupacabras...). Se trata de la representación de formatos -como el noticiero televisivo- como si fueran material de archivo pero con personajes prototípicos existentes en la época de circulación de *La Era del ñandú*. Las notoriedades de lo que se vivía en los ochenta en la TV argentina en donde se buscaba exotizar cualquier recurso informativo y generar rating a como diera lugar, comienzan a ser evidentes.

Para su época José de Zer representaba este tipo de intereses mediáticos, como el aumento de rating y el entretener a toda costa mediante cualquier recurso. *La era del ñandú* al incorporar este personaje busca revelar el uso de estrategias de la TV por tener televidentes

a como dé lugar, nos muestra que periodistas como de Zer no son más que otros falsarios más.



Figura 3. A la izquierda el periodista José de Zer en el capítulo sobre La casa del Terror, 1987. Fotograma de Programa Nuevedinario del Canal 9.

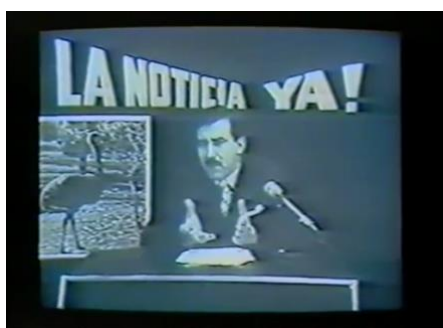


Figura 4. Periodista falsario del programa La Noticia ya!, 1987. Fotograma La era del ñandú.

Si bien la sustancia BioK2 comienza como un rumor potenciado por los medios de comunicación masiva de los años sesenta en Buenos Aires, es como *La noticia ya!* que luego adquiere el papel central como objeto de debates científicos. Después, sin que la sustancia dejara de estar mediada por la televisión y los periódicos, llega a tener tal incidencia sobre los pacientes experimentales que la consumieron y los televidentes cautivados por el sensacionalismo de los medios de comunicación, que esto genera movilizaciones y desmanes de la ciudadanía, hasta llegar incluso a su demanda en el mercado negro. La BioK2 ha cobrado vida a través de los cuerpos que la demandan con ansias y el público televidente que se ha vuelto fanático de ella; se dan movilizaciones, el tráfico ilegal de la droga aumenta y todo se hace confuso. La BioK2 en ese momento se convierte en un personaje más de la historia, la sustancia muta permanentemente a través de la TV, o mediante formas de comercializarla, o gracias al mercadeo que la usa para aumentar ventas, así como a la generación de nuevos productos de consumo basados en la BioK2.

Al final la sustancia desaparece después de haber pasado por un sinnúmero de mutaciones, pues cuando prohíben la producción de la droga, el Dr. Kurz desaparece; llega entonces una nueva moda que los medios llamarán *La era del hula hula*.

Se subvierte así la forma documental de documentar el desarrollo de una sustancia de forma veraz, pero la BioK2 se convierte en un personaje que en continuas series de mutaciones desaparece. ¿Pero por qué sucede este desenvolvimiento tan cambiante de la sustancia? Es debido a la cadena de falsarios que incluye esta obra, dado que el alimento que nutre la aparición ficticia de la BioK2 es otro falsario: la *Crotoxina*. Una droga mágica que el año de 1986 aparecía en la televisión argentina revelada por “Tres jóvenes médicos –Luis Costa, Guillermo Hernández Plata y Carlos Coni Molina– [que] el 9 de julio de 1986 anunciaron, en el programa *La noticia rebelde*, estaban utilizando un medicamento que se extraía de la víbora cascabel, descubierto por un investigador mayor del CONICET²⁴, el Doctor Juan Carlos Vidal, y que curaba el cáncer.”²⁵ (Lagos 2019, párr 46) Al día siguiente los demás medios masivos de comunicación transmitieron con sorpresa y euforia el grandioso descubrimiento. Pocos días después, el Ministerio de Salud y Acción Social (MSyAC) designó una comisión integrada por once oncólogos (Yriart 1998, 117) para indagar la validez de dicho medicamento.

Después de un mes de pesquisas, los resultados no fueron satisfactorios; además que las investigaciones sobre los estudios previos no estaban soportados, tampoco eran controladas las dosis de suministro del medicamento en los pacientes estudiados.²⁶ De inmediato, el MSyAC decidió suspender la producción y suministro de la crotoxina, lo cual

²⁴ Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina.

²⁵ La noticia no se concentra en la aparición de la crotoxina en la televisión argentina, trata sobre el frustrado encuentro en 1986 entre un torturador militar de la dictadura del Proceso de Reorganización Nacional llevado a cabo entre el 24 de marzo de 1976 al 10 de diciembre de 1983, el General Ramón Camps, hacia una mujer, Lidia Papaleo. El lugar del pseudoencuentro es el consultorio médico del Dr. Julio César Tagle, único médico de la comisión de evaluación científica sobre la crotoxina que apoyó los resultados positivos en el control que esta droga tenía contra el cáncer. Camps estaba siendo tratado por Tagle con la crotoxina y los resultados fueron positivos, Camps fue el primer paciente que daba resultados de sanación satisfactorios de cáncer. A lo que Tagle añade sobre las radiografías prueba de la efectividad: - “Eran la prueba del éxito de la medicina (crotoxina), pero también eran el éxito de un hijo de puta. Se las di a un sobrino, para que las quemara.” Todo el encuentro fue una mera coincidencia.

²⁶ Innumerables son las inconsistencias del proceso que llevaban los cuatro investigadores; una investigación base sin soportes, solo uno del equipo era oncólogo, uno del equipo no se había graduado de medicina aún, muchos pacientes no sabían que hacían parte de un experimento, entre otros (Yriart 1998).

causó revuelo, hubo concentraciones masivas en el laboratorio de investigación del Dr. Juan Carlos Vidal por parte de los pacientes experimentales y demás interesados -cuestión que retrata perfectamente *La era del ñandú* a través de la desaparición del Dr. Kurz y la conmoción social por la ausencia de la BioK2-. En definitiva, gran parte de todo lo que circundaba a la crotoxina era falso.

Pero el fake -falso- no se agota acá. El espacio de televisión en el que los tres médicos anuncian el descubrimiento y solicitan al MSyAC que continúe la autorización para su producción es *La noticia rebelde*, un noticiero falso o mejor llamado noticiero de humor,. Este fue un programa de la TV argentina que marcó un hito en el modo de acercarse al público, narraban acciones de forma alternativa a como se hacía en los demás programas añadiendo un humor aguzado para temáticas de la época. *La noticia rebelde* usaba todos los mecanismos narrativos de los noticieros y, a la vez, disonaba con temáticas del momento y críticas a cualquier otro sistema, desde el comunicativo, el político, el económico, etc. De tal modo que contar una noticia de tal importancia pública como el presunto hallazgo de una cura contra el cáncer en un noticiero ficticio²⁷ hace más absurda la validez de la sustancia y, a su vez, más reconocibles los falsarios en esa cadena que revela *La era del ñandú*, en la que la BioK2, la crotoxina, Kurz, Vidal y los estudios científicos son solo algunos más de sus muchos eslabones.



Figura 5. Titular del periodístico donde se anuncia la crotoxina. 10 de julio de 1986. Periódico Tiempo argentino.

La falsedad de la BioK2 se asocia directamente con la cuestionable veracidad de la crotoxina, en la medida en que los medios de comunicación usaron su revelador impacto

²⁷ Incluso el programa fue modificado para transmitir la noticia, así lo anota un integrante del equipo: “Los conductores habían modificado la estructura del programa a dos bloques, ‘La entrevista fue una conversación seria, desde el punto de vista de la curiosidad periodística para que la gente entendiera’, recordó Becerra. ‘Al terminar el programa, teníamos a toda la gente en la puerta de ATC’”. (Yasmín 2012, 39).

científico para generar rating; por un lado como prolongador de vida, por el otro como cura del cáncer. La forma en que el relato del noticiero marca la mirada directa sobre el público, en tanto el presentador le habla a la cámara de manera tan personal, es muestra de lo que la falsificación de la obra quiere revelar sobre los medios televisivos en tanto manipuladores de audiencias.

La obra debe mentir y exagerar su mentira para revelar descaradamente los modos de operar de la televisión. El Dr. Kurz no aparece en la escena mediática, como tampoco lo hizo el Dr. Vidal en la realidad, pero este vacío lo llena la televisión movilizand o intereses comerciales mediante el sensacionalismo y la publicidad. Los falsarios de la obra deben mutar permanentemente para mostrarnos el interés económico que hay detrás de toda la puesta mediática sensacionalista.

En este capítulo se identifican lazos discursivos entre el pasado y la última idea general abstraída de los textos relativa el vínculo de autenticidad entre obra y autor que se localiza entre los siglos XV al XVIII y será de identidad. Desde finales del siglo XVIII en adelante cambiará a una esencialidad que implicará dos caminos, uno para la obra falsificada y otro para el falsario. Para la obra implicará que al ser identificada su mutabilidad de genuina a falsa, pierda todo su valor y sea indeterminado el vínculo esencial del lugar en donde surge. La fuente de esta noción es jurídica y será la procedencia discursiva de la categoría FD que los autores de finales del siglo XX crearían.

De lado del falsario, para que no pierda su creación ni tampoco termine preso deberá realizar un acto de mutabilidad permanente, a tal punto que terminará mutando en su propia obra. El acto de mutabilidad del falsario devendrá en un potencial de denuncia del carácter marginal de la obra misma. En *Agarrando pueblo* el falsario se expresa en el cuerpo del montaje de la obra que a la vez que expone la estrategia de cómo opera la pornomiseria, la denuncia. *La era del ñandú* congrega todo un grupo de falsarios que en sus múltiples mutaciones revelan el nivel de falsedades que pueden movilizar los medios televisivos argentinos de los ochentas con fines económicos.

Capítulo cuarto. Emergencia genealógica alrededor de obras audiovisuales en Argentina y Colombia

En el presente capítulo se desarrollará el estudio de las condiciones de posibilidad para la emergencia de prácticas audiovisuales híbridas de resistencia en Argentina y Colombia. Como expresiones de estas prácticas están dos obras insignes de la época y que en esta investigación son protagonistas, *La Era del ñandú* y *Agarrando pueblo*. En un primer momento se describirá el recorrido histórico mediante el cual se empieza a disponer los elementos que harán parte de las condiciones de posibilidad de emergencia de las prácticas de resistencia. Después en cada una de las obras estudiadas se abordará las dinámicas de emergencia de las prácticas de resistencia que ellas encarnan en espacios y momentos históricos específicos.

Al final del capítulo se abordará el diálogo entre la emergencia de tensiones para la aparición de la categoría FD de los noventas con el presente del genealogista. Con ello buscamos dejar abierto el proceso genealógico de las emergencias ya que bajo dinámicas móviles las regularidades se van transformando continuamente hasta nuestros días.

1. Elementos de las condiciones de posibilidad para la emergencia de resistencias audiovisuales en obras híbridas

La emergencia de las prácticas de resistencia de *La Era del ñandú* y de *Agarrando pueblo* se vinculan a un mismo lazo. Aunque en el contexto de cada una de ellas se desarrollan complejidades de emergencia particulares, deben sus estrategias audiovisuales de resistencia a un mismo resorte. Este impulso lo provee la conjugación entre el montaje antinarrativo del arte moderno y el montaje mecánico realista ilusorio de Hollywood en la década de 1960.

Todo comienza en los albores del siglo XX, por aquella época no toda obra de la industria cinematográfica permitía que el autor se pudiera apropiarse de la producción y arrojarle de suyo la autoría, esto debido a que el proceso de producción tecnificado que requería una obra de cine y la competencia generada por las nacientes y multiplicadas productoras de cine masivo impedían tal apropiación individual de una obra por parte de un

autor. Particularmente en Hollywood era imposible; pero en la otra orilla, según el libro *Cultura visual digital* de Andrew Darley, “en las primeras décadas del siglo XX, el verdadero espacio para la autonomía creativa y la originalidad, el espacio para el artista o la autoría, se hallaba más bien en las formas y prácticas del arte moderno. Sólo en tal ámbito existía esa libertad tradicional que permitía el tipo de expresión individual que conducía a la creación del *verdadero arte*.” (Darley 2002, 213)

En el naciente arte moderno la autenticidad de la obra está relacionada a la capacidad libre de creación, lo cual implicó una diferencia entre lo que ocasionaba estar como creador en la industria del cine o estar en la autonomía creativa del arte contemporáneo. Este vínculo entre técnica y libertad de autoría marcó una distancia en los aportes técnicos de producción y montaje que harían directores y directoras en los procesos de creación de la industria cinematográfica, tales como: Alice Guy, Lev Kuleshov, David Griffith, Sergei Eisenstein, entre otros. Un aporte significativo fue el efecto Kuleshov, llamado así a causa del nombre de su autor, este consiste en el encadenamiento de planos en los que se busca asociar un gesto a una sensación después de vincularla con una imagen específica. Este efecto permitió generar una continuidad narrativa fluida incidiendo sobre la emocionalidad del público y la percepción de movimientos complejos entre personajes con pocos recursos visuales. Resultados que buscaban la eficiencia del mensaje transmitido en la narración cinematográfica.²⁸

En la otra orilla, la del arte moderno, se encuentra Dziga Vertov y su famosa obra de 1929, *El hombre de cámara*. En la Figura 5 vemos fotogramas de la obra, el autor crea un bello juego de encadenamiento entre planos de cuatro objetos que se modulan y articulan mutuamente. Si leemos las imágenes de izquierda a derecha y de arriba abajo, vemos en la primera fila que la cámara, o mejor la lente, busca enfocar algo; luego una mujer limpia su rostro, pero tapa sus ojos al mismo tiempo, al final la ventana está cerrada. En esta fila, excepto la lente, nada más parece estar en disposición de tener claridad visual. Y así, sucesivamente se surte un intercambio permanente de claroscuro-distorsión y claridad hasta

²⁸ Sobre este tema puede buscarse la inmensa literatura alrededor de los aportes de Griffith y Eisenstein a las formas de narrar en cine de la industria de Estados Unidos y el de la URSS, respectivamente.

enfocar las flores -en la tercera fila-, aunque, cabe anotar que la mujer está en un cuarto y las flores en otro lugar. El encadenamiento de las imágenes hace que dialoguen continuamente.

Es una secuencia que conecta con lirismo mecánico la capacidad visual de la mujer con la de la cámara. A esto se hace referencia con la libertad creativa del artista moderno, a la capacidad de explorar plásticamente con los elementos de la composición del medio sin necesidad de establecer un orden prefigurado que narre una historia lineal y con un único sentido. Por ello el montaje puede presentarse de forma desordenada, a primera vista.



Figura 6. Imágenes de una misma escena que simulan el efecto Kuleshov. *El hombre de la cámara*. 1929.

Para el primer cuarto de siglo XX, “dentro de las prácticas artísticas modernas, el montaje se relaciona mucho más con la combinación, con la recombinación o con la yuxtaposición de elementos diversos o disyuntivos dentro de una obra para producir imágenes e ideas nuevas, sorprendentes, perturbadoras o chocantes.” (Darley 2002, 206) Por ejemplo, *El hombre de la cámara* solapa planos secuenciales con planos que parecen caleidoscopios en una secuencia discontinua, pues se puede entender una historia que se

cuenta visualmente pero en dinámica amplia de encadenamiento de planos, cuya exacerbación estará en las apuestas artísticas del surrealismo.

Sin embargo, acá se presenta una gran diferencia en el modo de representar objetos en la obra; pues si bien Vertov desarrolla una continuidad antinarrativa en la historia de la obra, las formas de representar la ciudad nos dejan ver la perspectiva de los modos de vida entre cosas y personas o entre cosas y cosas, describiendo una ciudad que se dinamiza de forma orgánica, en donde cada parte toma forma en relación con lo que la rodea, hasta la propia cámara cinematográfica que aparece en la obra. La cámara ve y es vista, pero no es solo observada como objeto dentro de un conjunto de cosas, sino que el modo en que funciona la cámara es visto como si lo hiciera autónomamente, en diálogo con otros modos de ver como los de la mujer observada.

En cambio, en las vanguardias como el dadaísmo, surrealismo o cubismo los objetos de la representación se deforman, ya no son vistos con claridad pues se busca generar múltiples interpretaciones a una misma escena o plano. En el *Perro Andaluz*, obra de 1929 dirigida por Luis Buñuel, los objetos de la representación pierden claridad pues los encadenamientos de planos entre sí se diluyen respecto a una posible continuidad; es claro que al igual que en *El hombre de la cámara* la obra mantiene una secuencia antinarrativa, pero son múltiples las formas en las que podemos llegar a conectar los objetos de interés en esta obra. En la primera escena de la obra de Buñuel, se pasa del corte de un ojo abierto a una luna mediante una elipsis de movimiento en que la nube transita a través de la luna, este tipo de encadenamiento de imágenes está más cerca de la representación simbólica de una idea²⁹ que a la de un objeto o tema. Es importante marcar esta diferencia entre formas de representación del arte moderno porque precisamente en la conjunción con el montaje mecánico realista ilusorio de Hollywood el modo de representación puramente simbólica no tendrá cabida.

Respecto a la industria cinematográfica, en Estados Unidos la industria de Hollywood de la década de 1920 “siempre estuvo mucho más próxima a una concepción del montaje relacionada con la industria mecanizada, ya que su forma de ensamblar fragmentos de

²⁹ Esta forma antinarrativa simbólica cercana al surrealismo tendrá ecos posteriores como el audiovisual colombiano *Las ventanas de salcedo* de Luis Ernesto Arocha de 1966 o el audiovisual del movimiento *Underground* argentino *Canciones napolitanas* 1971 de Narcisa Hirsch.

películas (planos) en un todo se había cristalizado rápidamente en un sistema rígido e invariable que pronto recibiría el nombre de *montaje de continuidad*, sistema destinado a la producción de películas narrativas miméticas e ilusorias” (206-7). Allí podemos incluir todo el despliegue de producción de comedias de la década del 30, que fueron un aliento importante para el fortalecimiento de la industria del cine como entretenimiento.

El cine de la industria norteamericana logra llegar a la masa de consumidores gracias a las formas en que la continuidad narrativa reflejaba formas de ver el mundo real, pero con un causalismo tendiente a crear mundos ilusorios. Por ejemplo, el uso del final feliz como forma de cierre de las obras para dejar al espectador en un estado de ensoñación sobre una situación ficticia que bien podía suceder en la vida real, así como las relaciones amorosas entre personajes que podrían estar alejados por diferencias en el mundo real, pero que podían tener una resolución en el mundo ilusorio. Innumerables estrategias de captura de público se tecnificaron mediante el modo de montaje que propiciaba este encantamiento de ver un mundo posible en una continuidad mecánica ilusoria, lo cual a su vez permitía producir de manera eficiente muchas obras en corto tiempo y generando considerables ganancias.

Pese a ser tan diversas estas dos formas de montaje, la de Hollywood y la del arte moderno, el cine no llega a tener una diversificación tal que se comiencen a presentar indistinciones de estilos y formas de cine. Me refiero con ello a que pese a que las formas de representar y de crear una obra entre la industria y el arte moderno son muy distintas, hubo una continuidad en producciones que se agolpaban hacia alguna de estas dos orillas manteniendo la diferencia de montaje por algunas décadas sin presentarse una diversificación de formas cinematográficas. Para que se presentara una explosión en formas audiovisuales primero fue necesaria la reutilización del uso del término *autor autónomo*, para que después desplegara la apertura a un proceso de exacerbación maquínica explotada por el montaje y así se pudiera generar un aumento en el despliegue cinematográfico.

Entonces en la década posterior a la II Guerra Mundial, después de que en el mercado literario se vieran resultados positivos por parte de la recepción en la concepción artística de autoría, el mercado cinematográfico de Hollywood tomó de su lado esta noción para promocionar películas de otro modo en el *gran público*. “El empeño de reconocer el valor de los productos de la industria cinematográfica, se atribuyó el título de *autor o artista a*

(algunos) directores de cine de Hollywood (con el que, naturalmente, ciertas películas adquirieron a su vez la categoría de *arte* en el sentido tradicional).” (214) Idea que luego será introducida por la crítica en el público a través de diversas revistas como, por ejemplo: *Cahiers du cinéma* -en París- u *Ojo al cine* -en Cali-.

Aunque el paso de esta noción de autor por los medios masivos fue efímero, permitió a nuevos directores explorar producciones con narrativas desde perspectivas propias, sin necesidad de responder a algún impacto productivo industrial.

Estas dos formas de montajes, mecánico realista ilusorio y antinarrativo, después de estar distantes conceptual y procedimentalmente, se vinieron a encontrar en las producciones de los medios masivos de comunicación en los años sesenta, gracias a las libertades creativas que tuvieron autores por parte de la industria del cine y la naciente televisión. Pero con dos variaciones importantes: el arte moderno había retomado los modelos representacionales de sujetos sociales (es decir, se había distanciado del simbolismo de surrealismo), y las innovaciones tecnológicas permitieron el uso de instrumentos portátiles de registro visual y sonoro, en espacios que antes eran imposibles como los exteriores³⁰, con la cámara al hombro.

Una de las películas más insignes de estas mezclas de montaje, sin ser destacadas en su propia época por el gran público, fue *David Holzman's Diary* (1967), que solo circuló en medios alternativos como museos y festivales. Ésta detalla la autobiografía visual de David, explorando recorridos de calle por Nueva York -con una cámara portátil de 16 mm, Eclair NPR fabricada en Francia en 1967, y una grabadora de sonido Nagra III-, en su casa y con sus amigos. Explora un diálogo íntimo con su ojo-cámara y cómo reaccionan otras personas ante la intromisión de intimidad de este aparato. Detrás de la producción de la película hay un libreto que siguieron de manera exploratoria los realizadores, sin embargo *David Holzman's Diary* se encuentra cercano a formas documentales contemporáneas como *direct cinema* y *cinema vérité*.³¹ Dichas formas se empezaron a desarrollar a finales de la década

³⁰ A exteriores se hace referencia a las “tomas que se efectúan al natural y al aire libre, en lugares distintos del estudio, con luz del día o luz artificial.” (Ortiz 200, 86)

³¹ *David Holzman's Diary* sintetiza muy bien los dos movimientos documentales de esta época, en la medida en que la innovación tecnológica y los modos de establecer los relatos cinematográficos se encuentran fusionados majestuosamente en clave de una autobiografía ficcionada. Erik Barnow concluye de la siguiente manera las diferencias entre estas dos tendencias documentales: “El documentalista del cine directo llevaba su cámara entre una situación de tensión y aguardaba a que se produjera una crisis; el *cinéma vérité* de Jean Rouch

del cincuenta, en Estados Unidos y Francia respectivamente; y tienen películas destacadas, como *Primary* de Robert Drew de 1960, sobre las primarias presidenciales del mismo año, en las que J. F. Kennedy fue presidente de Estados Unidos; también *Crónica de un verano* de Jean Rouch de 1961.



Figura 7. Cámara y grabadora de sonido usadas en esta película. Fotogramas de David Holzman's Diary. 1967.

Sin el despliegue tecnológico generado después de la II Guerra Mundial, no habría sucedido esta exploración audiovisual, ni las realizadas por Jean Rouch. Este documentalista francés apostaba por transformar el registro audiovisual y la técnica del montaje desde el bajo presupuesto, pero deslocalizada de los sistemas de producción cinematográfico imperantes en los años cincuenta.

Rouch apostaba por una exploración cercana a la etnográfica, dirigida hacia personas o comunidades. Tanto el *direct cinema* como el *cinéma vérité* reflejaron el impacto que la transformación tecnológica ocasionó en la facilidad de generar nuevas formas de narrar audiovisualmente. Aparecieron entonces modelos de registro más cercanos al espectador, más vivenciales, de más ligera identificación por parte del público y no necesariamente vinculados a una narrativa ilusionista como la de Hollywood. Procesos que se dieron, ya sea mediante el cruce entre sistemas como el antropológico/etnográfico y el cinematográfico,

trataba de precipitar esa crisis. El artista del cine directo aspiraba a ser invisible; el artista del *cinéma vérité* de Rouch era a menudo participante declarado de la acción. El artista del cine directo era un circunstante que no intervenía en la acción; el artista del *cinéma vérité* hacía la parte de un provocador de la acción. El cine directo encontraba su verdad en sucesos accesibles a la cámara. El *cinéma vérité* respondía a una paradoja: la paradoja de que circunstancias artificiales pueden hacer salir a la superficie verdades ocultas". (Weinrichter 2005, 43)

para el caso del cinema verité, o las intersecciones entre la ficción y la etnografía en el caso de David Holzman's Diary.

De modo un tanto peculiar, la gran oposición entre el ingenuo realismo de la cultura visual de masas y la tradición antinarrativa de montaje del arte moderno, que ha prevalecido durante gran parte de este siglo, está comenzando a desaparecer, produciendo en su lugar formas híbridas que muestran elementos tanto de una intertextualidad acrecentada como de una cualidad de real o ilusionismo intensificado. (Darley 2002, 209)

Estas formas híbridas fueron muy características después de la década del sesenta en los medios de comunicación masivos occidentales, hasta nuestros días. A este tipo de interrelación Andrew Darley lo llama *intertextualidad*:

En la década de los sesenta se asistió al verdadero comienzo de una cultura *de la imagen completamente nueva*, surgió entonces un interés desconocido por imágenes y formas de imagen ya existentes, y comenzó el ascenso de la referencia intertextual a una posición más importante de la que había tenido hasta entonces dentro de muchas prácticas visuales culturales. No resulta casual que en el mismo período se inaugurase una cierta reconciliación entre la cultura de masas y el arte moderno (Darley 2002, 208).

Para evitar el asocio que puede tener la palabra intertextualidad con la teoría de la transtextualidad de Gerald Genette, usaré el mismo significado que Darley pero con la denominación de *encabalgamiento de formas* que éste también usa. El encabalgamiento de formas mediante el uso de imágenes del pasado por parte de nuevas producciones fue una práctica muy recurrente para los años sesenta, debido al cruce entre la retoma del arte moderno de una clara representación de objetos -ya no recurrente a las construcciones secuenciales abstractas como el surrealismo, dadaísmo o cubismos-, y la cultura de masas a través de sus medios de comunicación.

2. Emergencia en Argentina

Veamos a continuación una obra de televisión que permita ejemplificar la conjunción entre los dos tipos de montaje y a su vez nos dirija a la emergencia de formas de resistencia audiovisuales en Argentina. En 1969 aparece *Monty Python's Flying Circus*, una parodia noticiosa inglesa cuya narrativa es discontinua, es decir el noticiero está compuesto por

sketchs³² en cada uno de ellos se hacen entrevistas o se reportan noticias, ambas falsas, y los presentadores y reporteros del noticiero comienzan abordando al inicio de cada sketch un enfoque específico del tema que se tratará en el sketch, pero el sentido va cambiando cada vez más hasta llegar al absurdo sin que se cierre el sketch -es decir, no pasamos de un espacio a otro de manera inexplicable- y sin que se pierda la dinámica de un noticiero informativo. Los cambios entre sketches no son continuos ni en temas abordados ni en elipsis secuenciales de planos. Los planos se encadenan discontinuamente, es decir, parece que no tienen sentido entre sí pero claramente se encadenan mediante formas de composición surrealista como el *collage*, claro está sin perder de lado el tema del sketch.

En su primer capítulo intitulado *¿Dónde está Canadá?* vemos que se pasa de un sketch a otro de manera discontinua; por ejemplo, después de entrevistar a un músico sobre su obra, el entrevistador le pregunta insistentemente sobre su apodo “Dos cobertizos”, y a pesar que el músico busca hablar sobre su obra, el entrevistador insiste humillantemente en el apodo. De inmediato se acaba el sketch de entrevista y pasa a una carrera de artistas que pintan mientras montan bicicleta, entre los artistas se encuentra Pablo Picasso -obviamente no es el pintor Pablo Picasso-, el cual gana la carrera. *Monty Python’s Flying Circus* al ser un noticiero ficticio busca entretener y generar risa en el público, y lo logra mediante una narrativa audiovisual absurda pero sin dejar de lado que está basado en la estructura de un noticiero informativo.

Como vemos, el montaje que cruza el mecanismo realista ilusorio y la antinarrativa cobra forma en un programa de televisión inglesa que mediante el encabalgamiento de formas de imágenes del arte visual y formas de noticieros construye un programa de entretenimiento. Precisamente en Argentina una producción de entretenimiento que se basó en este noticiero paródico (*Monty Python’s Flying Circus*) fue *Semanario insólito*, un programa de TV que se comenzó a producir en el año 1982 en uno de los momentos complejos de la dictadura militar del Proceso de Reorganización Nacional, en el preludeo a la Guerra de las Malvinas. Un productor del Canal 7 argentino, en donde se transmitiría *Semanario insólito*, le pide a dos

³² Sketch es una escena, usada inicialmente en el cine de comedia norteamericano del cine clásico, y tienen un esquema de narrativa con posibilidad de repetirse en sí misma o en otro sketch semejante.

publicistas que preparen la versión Argentina de *Real People*³³, sin embargo los creadores se alinearon por una idea que tenían en mente: "La idea era hacer un magazine, o noticiero, pero con humor, con un criterio publicitario" y prefirieron basarse en *Monty Python's Flying Circus*. (Clarín 2002, párr. 6)

Así que los creadores se ponen manos a la obra y comienzan a producir la parodia noticiosa y una semana después del inicio de la Guerra de las Malvinas, 10 de abril de 1982, fue inaugurado en el Canal 7 el programa *Semanario insólito*. Una semana después "Fuimos a hablar con el productor para decirle que no lo podíamos sacar al aire (el segundo capítulo), y alguien, no recuerdo quien, nos dijo que al contrario, que en un momento así lo que hacía falta era un programa humorístico" (párr. 5), dice uno de los integrantes.

El noticiero paródico está integrado por tres presentadores y una presentadora. Entre los cuatro hacen las entrevistas en calle o en estudio a invitados o a transeúntes y desarrollan los demás sketch que componen el noticiero paródico. *Semanario insólito* al igual que *Monty Python's Flying Circus* busca evitar a toda costa la continuidad en el sentido del tema que se aborda en cada sketch, aunque sin la presencia del arte moderno surrealista que tiene el noticiero paródico inglés mediante la fragmentación de la imagen, pues *Semanario insólito* procura ser lo más ajustado a los canales televisivos argentinos de ese momento en que la narrativa visual busca ser lo más cercana a la realidad con el fin de conseguir la identificación del público con lo que ve.

A pesar de mantener una aparente continuidad narrativa, el programa buscó despojar de todo sentido las formas en las que se encabalgaba. El programa está compuesto de las siguientes partes: entrevistas sin hilo conductor (*la entrevista*), crítica literaria a afirmaciones de revistas o periódicos para denotar la pobreza escritural (*pasando revista*), reportajes sobre los nombres de las calles, encuestas al transeúnte sobre cosas que no existen y estos respondiendo con suma naturalidad invenciones (*encuestas*), chistes tontos repetidos sin cesar hasta el absurdo (*programas cómicos*). Una constante que tuvo *Semanario insólito* es

³³ Real People es uno de los primeros reality show estadounidense, data de 1979, el cual hacía reportajes sobre personas de la vida real en su propio entorno de vida, llegando a la burla o al exotismo pues las personas escogidas eran particulares: un malabarista de motos con gordura, un instructor de gimnasio sumamente extrovertido, un atleta profesional sin una pierna, entre muchos otros. Parte del capítulo sobre este último personaje lo puede ver acá: <https://youtu.be/CAmiEqF0KNA>

el evidente tratamiento en cada sketch de un marcado interés por criticar continuamente todo orden instituido, en un contexto en que la dictadura abarcaba todos los espacios de vida.

Por ejemplo, en uno de los capítulos finales de la primera temporada de 1982, se presenta un diálogo muy interesante entre los presentadores del noticiero en un segmento del programa. El diálogo entre los presentadores se describe a continuación:

La presentadora está en el estudio de grabación del noticiero, termina el diálogo con otro periodista que estaba en un conjunto residencial entrevistando a unas señoras del lugar y entra a dialogar con Castello, que está en la calle cerca al Congreso de la República.

- La presentadora: Y de allí nos vamos a aquí. ¡Adelante Castello!
- Castello (Frente al Congreso que está cerrado por supuesto): Gracias, estudios centrales. Anticipándonos a las primicias, *Semanario Insólito* quiere adelantar que a mi espalda (zoom out) está el Congreso. Tengamos paciencia, falta poco...
- Castello (En estudio responde. El presentador ya no está en la calle sino en estudio): Pero ¿qué dice este Castello? (hablándose a sí mismo) ¿Cómo no va a faltar poco si es en enero? ¡Qué barbaridad!
 Otro presentador que está en estudio también y sentado a su lado le muestra un papel, Castello lo observa y luego responde:
- ¡Claro! ¡En enero del 84! Adelante corte comercial, por favor.
 Cierra el bloque (*Semanario Insólito* 1982a, 14:18)

La referencia del presentador, que más explícita no puede ser, es a que debido a la dictadura el Congreso estaba cerrado pues no había democracia, si abrían el Congreso significaría que ya no habría dictadura, entonces la expresión inicial de *¿Cómo no va a faltar poco si es en enero?* se refiere a que en enero de 1983 ya no habrá dictadura y el Congreso volverá a funcionar de nuevo. Sin embargo, el gesto de su compañero de compartirle el papel con la novedad hace referencia a que tal vez dure un año más la dictadura y acabe en 1984, lo que incita a desvirtuar la caída de la dictadura y además deja ver el deseo de predecir su inevitable derrumbamiento. Cabe aclarar que en ningún momento la dictadura anunció su caída anticipadamente.

Este tipo de comentarios no podían hacerse de manera explícita en la televisión ni en espacios masivos como los periodísticos o el cine, por lo tanto *Semanario insólito* se convirtió rápidamente en un espacio en que mediante la comedia podía hablarse sobre dos aspectos. De un lado, temas políticos fuertemente controlados y vetados por la dictadura, del otro, la manera en que los demás medios de comunicación no se pronunciaban ni figurativamente sobre la situación del país.

Más que el interés premeditado de cruzar géneros audiovisuales, lo que buscaba este programa era filtrarse entre diversas verdades (la objetividad noticiosa y el humor explícito) mediante un medio que tenía la fuerza de la masividad, la TV. Medio en el que no podían decir verdades de ese momento social por la barrera de la censura, pero lo hacían de tal modo que no les costara la vida al siguiente día de enunciarlas en el programa.

Semanario insólito se convierte así en una estrategia contra régimen de manifestar soterradamente complejidades sociales y culturales ocasionadas por el régimen dictatorial de aquellos momentos, sin tener que recurrir a formas narrativas o relatos audiovisuales explícitos, para así tener mayor libertad de expresar posiciones.³⁴ Mediante la libertad creativa que permite el cruce entre los dos modos de montaje acá explorados, *Semanario insólito* se consolida como una voz en el desierto que la dictadura incrementaba con sus estrategias de control mediático. Sin embargo, este noticiero paródico no buscaba ir directamente contra el régimen pues los actores del programa permanentemente manifestaban el miedo a alguna represalia por un mensaje contra-régimen transmitido en el programa, hacia quienes dirigían su voz crítica era hacia el amansamiento de los medios de comunicación sobre los horrores de la dictadura.

Las regularidades que se presentan en este momento histórico respecto a la emergencia del encabalgamiento de formas de imagen en la argentina expresadas en *Semanario insólito* están relacionadas con el régimen de control visual que la dictadura había instituido hasta el momento. Mediante un aparato institucional de control, la dictadura vigilaba permanentemente todos los contenidos audiovisuales que circularan por todos los canales de televisión privados y públicos. Adicionalmente, se suministraba propaganda de la dictadura traducida en breves piezas publicitarias³⁵ que reivindicaban roles sociales conservadores y que eran de obligatoria circulación por todos los canales.³⁶ La dictadura había incidido en los modos de producción audiovisual, en todos los espacios televisivos

³⁴ Sin embargo, el programa no estuvo a salvo hasta último momento, pues faltando unas semanas antes de volver la democracia, la cual sucedió el 10 de diciembre de 1983, el programa fue suspendido y los integrantes tuvieron que ocultarse por temor a ser violentados por los militares. Años después volverían varios de sus integrantes en el programa *La noticia rebelde*.

³⁵ En este otro video se puede escuchar la detallada sistematicidad en la programación de propaganda que enviaba la dictadura a los medios televisivos: <https://youtu.be/9AI-vluRKA0>

³⁶ Revísese con detalle la publicidad televisiva de la dictadura, en esta propaganda se puede ver la representación del cuerpo dócil funcional que refleja los valores de familia: <https://youtu.be/9AI-vluRKA0>.

mediante sus operaciones de control, de tal modo que los formatos televisivos o eran acartonados y se mantenían muy fieles a los lineamientos de la dictadura o eran sumamente ligeros con el fin de entretener sin generar el mínimo de polémica.

En ese contexto aparece *Semanario insólito* como una apuesta indefinida y que se disfrazaba de otros estilos visuales (como noticieros y comedias) y voces (la de presentador de noticias o la del comediante), para generar risas alrededor de temas que resultaban ser veto en ese periodo. De este modo, la regularidad del control presenta una fisura en la que se expresa la resistencia audiovisual de *Semanario insólito*, generando a su vez una primera expresión de libertad comunicativa en la argentina de la última dictadura. Cabe anotar de nuevo que esta libertad siempre fue calculada a través de las herramientas de la comedia pues de lo contrario podría haberles costado la vida, es decir que fue una práctica de resistencia diametral y opuesta ante una dominación audiovisual avasallante de la dictadura.

Semanario insólito acaba su transmisión en diciembre de 1983 y cuatro años después aparece el documental *La era del ñandú* en un canal de televisión. En los siguientes párrafos observaremos que la regularidad a la que se resistía *Semanario insólito* en parte continua, pero con otros actores en tensión. El documental inicia resaltando el interés humano desde antaño de prolongar la vida pero resalta que en el marco de las transformaciones tecnológicas de la modernidad puede ser creíble cualquier formulación enmarcada en discursos de verdad científica. Por ello tendemos a creer cualquier cosa que se nos ofrece. Así se describe la tensión entre credulidad mediática y saberes científicos en contextos de modernidad.

A lo largo de todo el medimetraje están presentes tres personajes claves (un endocrinólogo, un sociólogo y una periodista), que son detallados mediante el modelo de entrevista a especialista, es decir entrevistados en espacios cerrados validando la habitabilidad en una infraestructura vinculada a una institucionalidad. Entonces, a pesar de advertirnos de entrada los riesgos de la credulidad a ciegas en un saber científico, nos valida la veracidad de los personajes entrevistándolos en espacios de institucionalidad para que creamos sin ningún riesgo en la información que éstos nos suministrarán. Estos personajes van y vuelven entre el material de archivo de calle y de televisión.

De otro lado tenemos los registros de archivo de televisión de los sesenta en el que solo aparece el presentador y periodista del noticiero denominado *La noticia ya!*, un

presentador siempre agitado que le habla a la cámara como si supiera que los espectadores de televisión estuvieran sentados en sus sofás de la sala muy atentos a lo que él les dice. Es un periodista que no marca una distancia personal sobre la información, todos sus comentarios son afirmaciones directas sobre su percepción alrededor de lo que acontece con la BioK2. Este personaje toma lo que inicialmente era el rumor de los resultados de la BioK2 para convertirlo en su programa en un tema de interés colectivo que le permita tener un mayor número de televidentes.

Por último está el material de archivo, dividido en movilizaciones sociales que van acompañando la descripción del narrador en off sobre la situación social que se vivió en aquel momento a causa de la BioK2, y entrevistas ficticias a transeúntes o personajes que soportan la historia ficticia de *La era del ñandú*.

Las tres voces especialistas (el endocrinólogo, el sociólogo y la periodista), representan la veracidad discursiva que dialoga con cada uno de los tres fenómenos que se describen en la historia. Los tres fenómenos son: el impacto científico de la BioK2, la televisión como movilizador discursivo y las dinámicas sociales ocasionadas por la BioK2.

El endocrinólogo permanentemente desestima los resultados de las investigaciones científicas de la BioK2 en cuanto a la prolongación de la vida en un 85% y posiciona de manera permanente que el avance científico requiere de un exigente proceso de rigurosidad investigativa, así que una droga milagrosa aparecida de la nada puede ser algo muy sospechoso. El sociólogo posiciona constantemente lo peligroso que es creer en todo tipo de discurso que se moviliza con la idea de modernizar el país a través del avance tecnológico, un discurso que valga la pena resaltar fue operado por la reciente dictadura militar para buscar el apoyo social a sus acciones institucionales. Lo más peligroso de estos discursos que no están abiertos críticamente al debate público, añade el sociólogo, es que se dinamizan sobre plataformas de verdad como la científica, y que si empiezan como rumor y no atienden la crítica pueden ser catapultados por los medios masivos de comunicación como verdad indiscutible.

Finalmente aparece la periodista que cuestiona el nivel de credulidad que pudo ocasionar en el público el asentir de manera ciega a lo que transmitían los medios de comunicación, en este caso la televisión respecto de la BioK2, usando un tema científico para convertirlo en intereses económicos. Y es que sin el papel que juegan los medios de

comunicación en la historia no sería creíble un ápice de la obra. La obra resiste a los discursos de manipulación mediática que se efectúan por parte de los medios de comunicación masivos de la época, mediante un encabalgamiento de formas de imagen para ficcionar un fenómeno en el que lo que puede ser inicialmente un rumor al pasar por la grilla mediática puede convertirse en un fenómeno de impacto social descomunal.

La regularidad a la que se resiste esta obra es al nivel de credibilidad que ha adquirido la televisión en la que cualquier discurso que busca basarse en aspectos veraces y pasa por ahí queda absorbido e instrumentalizado para potenciar los intereses de entretenimiento del medio. También dialoga con la regularidad de que en la Argentina de aquella época se busca creer en todo fenómeno que tenga tintes de modernización, una búsqueda potenciada en la década de los ochentas para el periodo de la postdictadura en la que la apertura a una sociedad liberalizada exigía de un avance económico sin las restricciones de un Estado con control absoluto de todo como el dictatorial.

La emergencia de prácticas de resistencia audiovisuales híbridas en la Argentina de los años ochenta tiene su singularidad en el modo en que la práctica de amansamiento de los medios televisivos, que realizó sistemáticamente la dictadura, generó que se heredara en la postdictadura el accionar de una televisión abocada al entretenimiento a toda costa con fines económicos, evitando una visión crítica sobre fenómenos y temas.

3. Emergencia de Colombia

Por su parte la emergencia que se da en Colombia de formas de resistencia híbridas respecto a dominaciones dista de la de Argentina por dos factores, de un lado porque la primera producción audiovisual con las características de resistencia ante regularidades de dominación que es *Agarrando pueblo* no usó el encabalgamiento de formas de imagen del pasado, como *Semanario insólito* sí lo hizo con *Monty Python's Flying Circus*. El otro factor es que no hubo un precedente de *Agarrando pueblo* que explorara estas prácticas de resistencia, como en Argentina fue *Semanario insólito*.

El contexto histórico desde el cual emergen las tensiones en Colombia se da a través de los incentivos económicos a la producción audiovisual que desde 1972 se promovió

mediante el Decreto 315 emitido por el consejo directivo de la Superintendencia Nacional de Precios (SNP), entidad encargada de aplicar la política del gobierno en materia de precios. Con este decreto se autorizó el aumento de un valor adicional o sobreprecio a la tarifa de boletería, solo si los teatros de cine exhibidores proyectaban largometrajes y cortometrajes colombianos.

Quienes se podían beneficiar de estos incentivos eran productoras cinematográficas que tuvieran cortometrajes terminados y prestos a ser circulados. La dinámica del estímulo consistía en que los cortometrajes postulados por las productoras para ser beneficiados debían pasar una evaluación de selección y de ser aprobados eran exhibidos previamente a cada función de películas internacionales. El estímulo era un porcentaje al monto del sobreprecio de boletería -valor de sobreprecio establecido previamente por el Estado- por cada entrada pagada para ver la película internacional en donde se exhibiría también el cortometraje seleccionado. Este es el periodo del cine colombiano denominado *cine del sobreprecio* y comprenderán los años entre 1972 a 1980,³⁷ aproximadamente. Primero fue remitido un 50% del sobreprecio de boletería para la productora de la obra, dos años después bajó al 40%, en todo caso se pensó que era el escenario ideal para estimular la producción nacional, ya que había un malestar en el sector por esta deuda cultural.

Dos años después de creada la normativa del sobreprecio, mediante la resolución 73 de 1974 emitida por la SNP, se conforma una *Junta Asesora de Calidad* encargada de aprobar, clasificar y desaprobar cortometrajes que quisieran ser cobijados por la normativa del sobreprecio. Esta junta reunía a cinco delegados institucionales y a dos expertos externos. Debían tener en cuenta dos factores; el técnico (dirección, actuación, guion, cámara, sonido, montaje, fotografía y argumento), y el de “Divulgación de los valores nacionales: geográficos, artísticos, literarios y folclóricos.” (Álvarez 1982, 72)

Este último elemento sumado al “monopolio que crearon los exhibidores que lo usufructuaban y terminaron ellos mismos produciendo los cortometrajes del sobreprecio”

³⁷ Algunos autores como la investigadora Ana Higueta estima que el periodo del sobreprecio va hasta 1978 porque se pierde el rastro sobre la asignación de este estímulo, sin embargo la resolución 1835 del 14 de mayo de 1980 emitida por el Ministerio de Comunicaciones, realiza unos ajustes a normas anteriores para cambiar algunos detalles en la asignación de ganancias por el sobreprecio en boletería. Es decir que hasta 1980 continúa la puesta en juego normativa de este estímulo a la producción audiovisual, dejando de lado el tiempo posterior en el que siguieron recibiendo beneficios cortometrajes colombianos bajo este procedimiento. (Higueta 2013) La última frase no se entiende.

(González 2012, 39), ocasionó que este periodo del cine colombiano se caracterizara por ser un desastre; “bajas inversiones, falta de técnicos profesionales y de equipos, técnicos sin experiencia, escasa capacidad de los laboratorios y la aparición de *comerciantes del cine*” (Higuíta 2013, 110) -personas que grababan imágenes, creaban un pastiche visual, adicionaban sonido y negociaban con los exhibidores un porcentaje mínimo por la proyección de cortos de baja calidad-.

Estos elementos generaron una sobreproducción sobre todo de cortometrajes documentales de tal nivel de sobrevaloración por la Junta Asesora de Calidad que son pocos los conservados como patrimonio fílmico del país. Se pasó de una producción anual de 17 cortometrajes en 1972 a 79 para 1974. En total, de 1972 a 1980 se produjeron 422 cortometrajes documentales. Una sobreproducción de cine de baja calidad técnica y estética caracterizó este compendio de obras. El caldo de cultivo para la mediocridad en producción audiovisual está dado: dinámicas productivas en las que los exhibidores, es decir las salas de proyección, se articulaban con las productoras de cortometrajes para negociar ilegalmente la cantidad de obras y los porcentajes de ganancia no-oficiales que pactaban entre ellas, sumado a las exigencias temáticas de la *Junta Asesora de Calidad* de ser cortometrajes que debían abordar temáticas asociadas a los valores nacionales y restringiendo temáticas críticas de la época que hubieran exigido apuestas plásticas y narrativas vanguardistas, generó la concentración de obras en pocos directores que crearon su productora para generar fines económicos con estos precarios estímulos³⁸. De los 422 cortos documentales beneficiados por la ley del sobreprecio el 46% se concentró en tan solo 10 directores. Este mercado no prosperó ni en redistribución de beneficios a nuevos directores, así como tampoco en propuestas estéticas nuevas.

El inconformismo sobre esta ley fue aumentando en diversos sectores del cine de Colombia, como los directores de Cali Mayolo y Ospina, que en 1975 comenzaron la escritura de un guion para un cortometraje de cine que pudiera revelar la falsedad en este naciente sector de productores en serie de cortometrajes documentales. Cuando terminaron

³⁸ Podríamos añadir a este caldo el argumento del investigador Felipe Gómez sobre que el dispar en la producción de cine miserabilista o de pornomiseria aumentó por la “demanda de *documentales sociales* generada por la audiencia y la crítica de los países del *Primer mundo* luego de mayo de 1968.” (Gómez 2008, 119)

su obra *Agarrando pueblo* y la pusieron en circulación causó revuelo entre la recepción. Adicionaron a la presentación en festivales la lectura de un breve documento que describía en qué consistía lo que ellos denunciaban. Específicamente para el Festival internacional de cine francés de Lille de 1977, habiendo preparado su escrito leyeron públicamente el documento *¿Qué es la porno-miseria?*³⁹. El documento describe que el cine independiente colombiano que hacía uso de la miseria para denunciar, transformar o para interpretar la realidad, fue deformado por el cine del sobreprecio para convertir la miseria en mercancía y venderla preferiblemente en países que la demandaran.

En este documento Mayolo y Ospina anotan que la representación que hacía el cine independiente sobre la miseria es copiada por la pornomiseria y transformada en una “válvula de escape del sistema mismo que la generó”⁴⁰; es decir, la desigualdad que provocó la miseria de muchas personas se esfuma de la representación que hace la pornomiseria de esta, ya que no toca los puntos neurálgicos de la desigualdad. El sistema político de desigualdad social y económica queda en la sombra, se hace silencioso.

Por medio de representaciones descriptivas de cuerpos vulnerables y abyectos, desde puntos de vista distantes, privilegiados, se construyó todo un proceso maquínico de montaje sensiblero, con musicalización lastimera y un narrador en off que relata la dramática cotidianidad de un país más del tercer mundo. El consumidor de este tipo de cine recibe un bálsamo para humectar su mala conciencia. La premisa de la pornomiseria hacia el público que la demanda es: *te damos pornomiseria, lava tu mala conciencia, conmuévete y tranquilízate.*

La regularidad de la que acá se habla tiene que ver con una estructura de financiación económica de la producción audiovisual que se configuró en el marco de la ley del sobreprecio, singularizándose en unas dinámicas creativas perversas en donde la concentración de formas de hacer documentales a bajo costo y con el máximo de ganancia se dirigió a la consolidación de formas de representación de la miseria en que el único interés de su captura -audiovisual- es el de generar usufructo. Es una regularidad que opera desde actores de la producción y circulación serial de obras documentales y se consolida representacionalmente como una forma de ver y oír a personas vulnerables desprovistas de

³⁹ Anexo 1

⁴⁰ Del documento de Mayolo y Ospina *¿Qué es la porno-miseria? 1977*. Anexo 1

toda voz. Es decir, no hay una interacción con las personas vulnerables para escuchar su voz y buscar que su representación documental permita mostrar en cierto modo las causas de la desigualdad que representan, el narrador en off describe al público de la sala de exhibición lo que esa persona es.

Bajo esta regularidad emerge la propuesta crítica de *Agarrando pueblo*, posicionando su mirada sobre la pornomiseria como una apuesta de resistencia al mercado audiovisual de la miseria imperante en Colombia en aquellos momentos.

La apuesta representacional de *Agarrando pueblo* se concentra en representar el modo en que la pornomiseria construye la representación de la miseria. Esta apuesta representacional es expuesta en un juego de espejos, donde el que se ve expuesto y descarnado es el equipo de producción que instrumentaliza los cuerpos de miseria para hacerlos suyos, al engullirlos sin masticarlos.

El afán inicial que muestra el equipo de producción por devorar la miseria a su paso refleja las ansias de registrarlo todo en metros de celuloide, para poder con el material de miseria registrado, que es su materia prima, generar un montaje descriptivo, lastimero y sin crítica social alguna con una voz en off que lo describirá todo de manera tranquila y clara.

Toda la obra *Agarrando pueblo* es actuada, no hay ni un recurso a imágenes del pasado, el único encabalgamiento de formas de imagen es la del cine miserabilista; a continuación describimos los usos que hace de este cine: planos cerrados a personas capturadas sin consultarles ni interactuar, filmar sin grabar sonidos de exteriores, descripciones de personajes de la miseria sin contexto especial alguno y descripción de acciones que dejan ver una situación de desigualdad con el fin de remover emocionalmente a quien observaría el documental.

Sin embargo, en *Agarrando pueblo* se narra el modo de proceder de la pornomiseria y a su vez se registra la miseria al estilo de la pornomiseria, entonces podríamos decir que lo que hay en la obra no es solo un encabalgamiento de formas de imagen sino un encabalgamiento de la forma de producir la pornomiseria, pues nos deja ver los modos en que los protagonistas capturan la miseria, formas en las que piensa y opera el equipo de producción, con el único interés en mente de hacer tomas únicas lastimeras.

Este encabalgamiento de la forma de producir la pornomiseria contiene varias aristas o elementos. En primer lugar las capturas de personas vulnerables que no saben cómo reaccionar al sentir la captura de la cámara y si se percatan se les brinda estímulos como monedas, este elemento de producción que podemos llamar de *sorpresa/estímulo y captura*, garantiza que puedan continuar grabando desde un lugar seguro acentuado por la distancia. Distancia espacial que se da como consecuencia de la no interacción con el objeto pues pueden salir de ese sitio de grabación en cualquier instante. Ello se puede ver expresado en dos elementos: la profundidad de campo y el travelling. Para el primer caso está la escena de la fuente donde se captura a los niños bañándose mantiene distancia del objetivo pero a la vez se gana profundidad de campo que ayuda a describir el entorno de la acción, en el segundo caso se hace evidente en las tomas de calle realizadas desde dentro del carro mientras éste está en movimiento.

Otro tipo de forma de producción de pornomiseria que encabalga *Agarrando pueblo* es el *silenciamiento de la voz de la miseria*, esta debe ser silenciada, pueden capturarse sonidos de ambiente, pero no la voz del objeto de miseria. En este sentido puede notarse que no hay grabación de sonido directo en las escenas iniciales. Para poder subsanar esta ausencia la forma de producción de la miseria incorpora la voz en off del narrador de la historia, ejemplificado en el personaje que al final de la obra describe cómo vive la falsa familia pobre.

Una forma más de producción de la pornomiseria en la que se encabalga la obra es la *falsificación del testimonio*, en la que se usa actores para representar a personas vulnerables. En la escena final podemos ver el modo en que son representados los pobres que pueden tener una voz. Es preferible invertir en actores que falsifiquen una persona vulnerable y diga y haga lo que la producción espera que suceda a interactuar con la miseria y llegar a parajes insospechados por el mismo relato que se va construyendo entre quién es grabado y el que graba.

La última forma de encabalgamiento de forma de producción de la pornomiseria identificada es la *el dinero de financiación visible y no visible*. En *Agarrando pueblo* el proceder descarnado por parte del equipo de producción deja escuchar lo que las obras del sobreprecio no dejaron, la remuneración comercial financiada por europeos, que para el caso de la pornomiseria quedó totalmente en la sombra, solo se escuchó en unas breves palabras normativas (nos referimos a la ley) que hablaban de los beneficios de la ley del sobreprecio.

Este elemento de la financiación queda en la sombra, no se ve; en *Agarrando pueblo* no se deja ver a los financiadores, se sabe que es una televisora alemana pero fuera del lenguaje no hay forma de identificar el dinero que financia el documental; en el caso del cine del sobreprecio es solo en la norma en la que se localiza de dónde proviene la financiación para los cortos documentales.

El motor que mueve el modelo de producción de la pornomiseria no se ve, ni en *Agarrando pueblo* con la productora alemana ni tampoco con la ley en el cine del sobreprecio. Son voces y palabras las que direccionan la financiación que produce el modelo de representación de la miseria, es decir la financiación en el caso del cine de la pornomiseria solo está en el lenguaje.

En cambio, paradójicamente en el cine independiente y de pornomiseria sí se puede ver el acto de intercambio económico entre el documentalista y los sujetos de la miseria que son grabados, mediante el dar monedas a éstos. Parece que el acto de la limosna acerca al sujeto de la miseria y así puede ser grabado, es el acto transaccional de intercambio económico de monedas por capturada de la cámara, en donde la persona vulnerable se va solo con esta “dádiva” y el documentalista se queda con el dinero y el reconocimiento de haber narrado la miseria en países pobres.

Hay ejemplos destacados al respecto como en el de cine independiente *Tire die* de Fernando Birri, de 1960, en el que la miseria es expuesta para describir la desigualdad social, pero, específicamente, en una extensa escena en la que de manera morbosa se deja ver el espectáculo de los pasajeros de un tren arrojándoles monedas a los niños que corren en tierra tras el vagón. Acto reproducido por Mayolo y Ospina en la escena de *Agarrando pueblo* en la que arrojan monedas a los niños para que nadando en una fuente se lancen tras ellas a recogerlas; años después esta tendrá un eco en *El acordeón de papel*⁴¹ de Carlos Bernal, en 1991, en la escena en el centro de reciclaje en el momento en que el que maneja el lugar le

⁴¹ En este cortometraje, sin crítica alguna describe la compleja vida de una familia recicladora en Bogotá. Acompañando todo el recorrido de la ruta de reciclaje que realiza la familia, no cesa de manifestarnos la miserable vida en la calle (hambre, consumo drogas, frío, alfabetización, desprotección de niños, delincuencia), sin el mínimo atisbo de referenciar a otros sujetos económicos y políticos que inciden sobre esta situación de desigualdad. La financiación de este corto fue hecha por dos organizaciones europeas (una de Francia otra de Suiza), que bien puede denotar un cambio de la dinámica de demanda europea de pornomiseria, al pasar de ser consumida en festivales a ser financiada por ONG. Enlace del corto: <https://www.cinecorto.co/acordeon-de-papel/>

da a un niño un puñado de monedas que no cuenta por algunos objetos recogidos en la calle. Innumerables obras del sobreprecio entran en este marco: *Desde los seis años*,⁴², *Buenaventura*,⁴³ *Civilización y supervivencia*,⁴⁴ *Cuando la sal pierde su sabor*,⁴⁵ *Buscando tréboles*,⁴⁶ *Desnutrición*,⁴⁷ *Blanco y negro*⁴⁸, *Gamín*⁴⁹ y un interminable etcétera.



Figura 8. De izquierda a derecha: las dos imágenes arriba muestran el momento en que un pasajero le intenta dar una moneda en la mano a un niño. Fotograma Tire die. 1960. El administrador del centro de reciclaje le da a un niño monedas como si lanzara dados. Fotograma de Acordeón de papel. 1991. El falso director pornomiseria da monedas a niños para que naden en la fuente. Fotograma de Agarrando pueblo. 1976.

Estas dos formas de resistencia a las regularidades generadas en Argentina y en Colombia en espacios televisivos y documentales, respectivamente, cuenta el potencial estético de producciones audiovisuales que conjugaron dos formas de montaje mediante el encabalgamiento de formas de imagen e imágenes, respecto a dinámicas de dominación que se efectuaron en estos dos países. La una como práctica de resistencia a la instrumentalización de la estética del cine independiente que hace la pornomiseria con el fin de comercializar con

⁴² Isadora Jaramillo de Norden, 1979. Descripción del trabajo infantil en niños desde los seis años. Esta directora sería la fundadora de la Cinemateca Distrital de Bogotá.

⁴³ Gustavo Nieto Roa, 1976. Relata la vida de la pobreza en Buenaventura.

⁴⁴ Jesús Mesa García, 1980. Descripción lastimera de comunidades indígenas.

⁴⁵ Manuel franco, 1972. Descripción de la vida de personas contagiadas por enfermedades *venéreas en Bogotá*.

⁴⁶ Víctor Gaviria, 1980. Describe a niños ciegos a los que se le dificulta hacer labores cotidianas.

⁴⁷ Antonio Montaña, 1977. Descripción de las afectaciones nutricionales en comunidades indígenas.

⁴⁸ Luis Alfredo Sanchez, 1970. Describe los tugurios de Bogotá y Cali.

⁴⁹ El cortometraje *Gamín*, dirigido por Ciro Durán en 1976, recibe palabras de halagos del crítico de cine caleño de la época, Alfonso Monsalve: “Quizás los que echan de menos sus críticos es que no se hubiera aprovechado la ocasión para impactar con ciertos recursos: dramatizar las noches de frío de chiquillos durmiendo en las aceras, sacudirnos con alguna escena de delincuencia infantil e intervención policial, regodearse un poco con el terrible espectáculo de estos niños buscando comida en los tachos de basura[...]” (Monsalva 1977, 27). Pero, para el año siguiente Ciro Durán se aventura a producir el largometraje *Gamín*, en el que las ovaciones de Monsalve son sentencia: se describen a los niños robando, siendo detenidos por la policía, mendigando un pan de forma lastimera, recuperando comida de la basura. Un largometraje, fiel representante del emergente género de la pornomiseria.

la miseria y así circular formas de representación de seres vulnerables sin ninguna crítica que dé cuenta sobre la causa de la desigualdad que provocó esta miseria. La otra expresa la resistencia a formas de control audiovisual de la dictadura en los medios comunicación masiva, especialmente los televisivos; y cómo parte de esa regularidad continúa en la postdictadura mediante la búsqueda de la televisión por concentrar el interés del público en el entretenimiento, lo que no permitiría el despliegue de otras formas de ver y narrar el mundo pues su fin comercial de captura de audiencias prevalecía.

4. Emergencia de definiciones le hablan al presente del genealogista

Desde que el encabalgamiento de formas de imágenes se incorporó a prácticas de producción audiovisuales desde los años sesenta en adelante, la cantidad de producciones híbridas en estilos, formas y narrativas comenzaron a aumentar en volumen. Estas prácticas llegaron a tener impactos mediáticos por evidentes manipulaciones del público. En los años ochenta aumenta esta producción de manera desbordada sobre todo en espacios mediáticos de circulación de representaciones de la realidad como noticieros, periódicos y documentales. Un ejemplo es el caso de la falsificación de los diarios de Hitler vendidos por un falsario a un periodista de la revista alemana Stern en 1983. La revista Stern publicó el hallazgo y los vendió, con el fin de generar un impacto comercial importante. Cuando se descubrió la falsedad de los manuscritos rodaron cabezas de la revista y tanto el falsario como el periodista que consiguió la falsificación fueron sentenciados a cuatro años y medio de cárcel.

A medida que finalizaba la década de los ochenta aumentaba la portabilidad de las cámaras de video con el fin de hacer grabaciones de manera rápida y ágil, de tal intensidad que en los medios noticiosos circulaban más videos sobre noticias que editoriales o reportajes investigativos de periodistas aclamados. Esta práctica llega a tal nivel de incidencia que es vista con desconfianza por el mismo director de *Le mond diplomatique* en 1993, el cual anota que estamos en la época de la sospecha del periodista dado que el aumento de las noticias audiovisuales buscaba comunicar en lugar de la informar. Pero acá atendemos una variable importante que nos permite entender la dirección a la que apunta este desbordante

encabalgamiento de formas en la actualidad, que consiste en el cambio de importancia que irán tomando los cruces entre géneros hacia los cruces entre medio.

Para la década de los 90 comienzan a aparecer textos de académicos que reflexionan sobre estos fenómenos de hibridación de formas de imagen y estilos narrativos audiovisuales, pero su interés se centra especialmente en el género cinematográfico, quizás por considerar tener menor importancia a la televisión, pero resaltando con gran determinación que la gran problemática que se viene presentando en la indeterminación de tantas formas de cine, a las que hay que catalogar de nuevo, es que el carácter delimitatorio genérico que parecía ser tan sólido estaba siendo puesto en cuestión por formas de producción alternas o aventuradas.

Claro, a esto podemos sumarle que el avance tecnológico no solo estaba presente en la portabilidad de los equipos de grabación, cada vez más ligeros y con una mejor calidad de lo filmado, sino además a la emergente exploración de la tecnología digital mediante procesador electrónico. Este tema no se aborda en esta investigación pero lo enuncio para tener un panorama más completo de lo que se vivía en la época, allí los límites de las posibilidades de creación entre géneros se estaban borrando por la aparición de nuevos modos de producir, tanto en niveles de la gran industria con gran presupuesto como de manera experimental con herramientas de bajo costo.

La acotación de Ramonet, el director de *Le mond diplomatique* no está centrada en el franqueamiento de los límites genéricos que ciertas creaciones o contenidos pueden hacer, sino en los borrosos límites que se estaban poniendo al descubierto entre medios. La intermedialidad como forma de dar saltos entre medios movilizand o narrativas e interés de un lado a otro provocó un colapso de la noción unívoca de narrativa medial.

A comienzos de los años 90 comienzan a darse fenómenos que delatan la grieta entre medios y que ponen en discusión pública estas nuevas formas de proceder mediáticamente, como por ejemplo la entrevista que hace el *Comité de Derechos Humanos* del Congreso de los Estados Unidos a la niña kuwaití Nayirah en 1990, con el fin de indagar sobre la situación de violaciones a los derechos humanos por parte del ejército de Irak en su invasión a Kuwait. La niña anotó que los soldados iraníes mataron muchos bebés que estaban en incubadoras. Este testimonio fue la justificación más fuerte que promovió el entonces presidente Bush para que la sociedad norteamericana y el Congreso apoyaran la presencia de USA en Kuwait para sacar a Irak y así dar inicio a la Guerra del Golfo Pérsico.

En la noche del mismo día en que la niña relató la historia de los bebés el video grabado de su relato se transmitió en TV nacional llegando a tener alrededor de 50 millones de televidentes. Dos años más tarde se revela que la niña era hija de un diplomático de Kuwait y todo fue preparado por un equipo norteamericano de relaciones públicas para hacer lo más verosímil el relato de la menor y garantizar el uso de la fuerza en la liberación de Kuwait de la invasión de Irak.⁵⁰

Paralelamente los estudios académicos versaban sobre los borrosos límites genéricos y conformaban un arsenal de nuevas clasificaciones genéricas y subgenéricas que en lo consecutivo de los años 90 abrirá el camino para que el mercado, ahora institucionalizado, de las producciones fronterizas empezara a tener espacios definidos. Entonces aparecieron espacios de circulación exclusivos para producciones audiovisuales *fakes* o híbridas; por ejemplo, el Festival de Rotterdam en 1997 dedicó la selección a obras *Fake* o el enfoque del Festival Transcinema de Perú, cuya última edición fue en el 2019, siempre recibía obras exclusivamente fronterizas entre géneros.

Estos espacios evidencian las diluidas delimitaciones entre géneros oposicionales y reflejan dinámicas creativas audiovisuales basadas en formas de imagen (tales como procesos de montaje, formas audiovisuales genéricas o estilos audiovisuales) o imágenes del pasado (como imágenes de archivo, otras películas, registros fotográficos u otros registros visuales). Pero a la vez confirman la capacidad de incidencia que tiene el saber académico y crítico audiovisual sobre espacios de producción y circulación. Por tal motivo, no se tuvo en cuenta en esta investigación referentes audiovisuales posteriores a 1991, la década de los noventa fue prolífica en literatura sobre falsificaciones audiovisuales, lo cual generó que producciones posteriores buscaran ajustarse a los modelos que los teóricos aportaban.

Por tanto, desde la perspectiva de esta investigación, aquellas producciones de los noventa hasta la actualidad que buscaron ajustarse a la clasificación subgenérica de FD debe

⁵⁰El caso de la CNN en la presencia de la Guerra del Golfo instrumentalizó la guerra para catapultarse globalmente, reproduciendo en vivo, por TV, el paso a paso de la confrontación armada. A lo que el entonces director del Le Mond Diplomatique, miraría con gran desconfianza dado que, de manera premonitoria, anunciaría los peligros del predominio de lo audiovisual sobre la posición periodística investigativa. Este fenómeno en particular sembró gran desconfianza, e ingenua fidelidad a la vez, en la masificación de información audiovisual y noticiosa en vivo (El País 1993). El caso de la CNN fue brillantemente parodiado por el programa satírico de la TV argentina *Peor es nada* en 1991, ver capítulo en: <https://youtu.be/XtC8h4hJMo8>

llamárseles: *falsos documentales*, pues se circunscriben en denominaciones categoriales con fronteras definidas, aunque en sus análisis enuncien que es una categoría con fronteras indefinidas. Un breve ejemplo comparativo es la denominación de *documental apócrifo*⁵¹ que usó Carlos Sorín en 1987 para llamar a su obra *-La era del ñandú-*, y cómo en el artículo del crítico de cine mexicano Hugo Lizcano en 1998 llama a la cinta de Marcovich, *Una historia con principio y fin*: (“[...] la cinta de Marcovich es un falso documental que nos cuenta un trozo de vida de Juliette [...]”). (Lizcano 1998, párr. 3)

El uso de la categoría falso documental por parte de un crítico o director(a) sobre una obra audiovisual define un interés de circunscripción de la obra en espacios de recepción y circulación específicos, lo cual permite conjeturar que desde la preproducción misma de la obra el estilo FD ya estaba inscrito en el diseño del guion y de la producción del audiovisual. Esto de entrada deja de lado posibles mecanismos de resistencia ante regularidades específicas, así como también queda por fuera la capacidad transgresora de estas obras en espacios mediáticos. En esa vía serían obras que se enmarcan en un diseño estilístico para introducirse comercialmente en espacios de circulación concretos.

Sin embargo, el panorama de los falsarios sorpresivos y sin catalogación académica no ha muerto, desde la década del 2000 en adelante las apuestas de hibridación críticas y que operan en estrategias de resistencia ya no son transgenéricas sino transmediales. El cruce entre diversos medios y la popularización del uso de la cámara de celular para la generación de audiovisuales, han venido generando la emergencia de otros modos de narrar visual y audiovisualmente, otras formas de representar cuerpos, nuevas estrategias de subvertir mecanismos de control en ciertos medios y de generar exposiciones de complejidades específicas políticas, sociales, económicas y culturales.

En Colombia existen apuestas que mediante el encabalgamiento de formas de imagen y formas de medios logran denunciar, a través de falsarios, formas representacionales y prácticas de sistemas como el político o económico. En este espectro tenemos *La Teleletal*⁵² o *FuckNews*⁵³. El primero, además de circular en TV tiene un propio canal en la plataforma

⁵¹ Esta denominación tiene más relación de falsedad con la autoría que con la representación referida en la obra.

⁵² En el siguiente programa de La teletal se ven apartados que parecen vaticinar desde años atrás la crisis política y económica que atraviesa el país. Seguir enlace: <https://youtu.be/18EjrbhjKk>

⁵³ En este capítulo noticioso, los presentadores que no saben presentar noticias al estilo televisivo verosímil pero a pesar de ello narran a su modo noticias acontecidas en la semana, se les puede ver en la calle

YouTube, el segundo solo circula en YouTube. Los dos parodian modelos narrativos de TV, el primero, los programas tipo magazine, el segundo, un programa de noticias.

Adicionalmente se vienen presentando apuestas de falsarios en la red social Facebook que satirizan el conflicto armado del país, a la vez parodian nuevas formas de relato audiovisual que han ido surgiendo en las mismas redes sociales⁵⁴. Dada la ganancia en la creación de piezas audiovisuales con celulares por parte de creadores experimentales, se han abierto nuevos espacios de interrelación entre medios de comunicación que, a pesar de su consumo evanescente, pues un contenido audiovisual en una red social es efímero dado el diseño de visualización del programa como el volumen de información que circula diariamente, dejan huella sobre formas híbridas de imagen y representación que ponen en cuestión problemas sociales de su entorno.

Estas nuevas formas de hibridación de estilos mediante el encabalgamiento de imágenes, formas de imagen y formas de medios dejan el camino abierto para la generación de estrategias de resistencia y crítica a regularidades que se forman en medios o entre medios. Sobre estas nuevas exploraciones audiovisuales habla al presente esta genealogía audiovisual y deja abiertas múltiples posibilidades de reflexión del cambiante y dinámico presente de la comunicación mediática, pues no se deja arrastrar por el cuerpo conceptual genérico que arrastra la literatura estudiada en la década de los 90, es decir no se concentra exclusivamente en el estudio del género como centro de su reflexión analítica, sino que analiza las posibles continuidades del devenir de las prácticas audiovisuales indeterminadas o inclasificadas desde un pasado específico hacia otras formas de resistencia audiovisual en el presente del genealogista.

haciendo reportería de un álgido día de movilización vivido en el 2021. Seguir el enlace: <https://youtu.be/-R7B24KxzRo>

⁵⁴ Estas dos piezas audiovisuales las localicé en la plataforma Facebook, a pesar de ser ejercicios que no sobresaldrán masivamente en otros medios, son la muestra del uso de falsarios y representaciones de cuerpos mediante la comedia que puede hacer una persona con su celular. Exponen prácticas de violencia que se viven a diario en el país y los tipos de cuerpos que las padecen. Perfil Tommy Shelby, subido a Facebook el 5 de enero de 2021: https://drive.google.com/file/d/1K8pK_xx5Ym3ZqiSHG-OwsuywGZ48fqz/view?usp=sharing Perfil Los rogelios, subido a Facebook el 6 de enero de 2021: https://drive.google.com/file/d/1o1QrJYRcM_Zk2mRNwTYziJVS0ijL9flu/view?usp=sharing

Conclusiones

En esta tesis se pudo generar el análisis de la categoría falso documental y de obras audiovisuales asociadas a esta desde la perspectiva de la genealogía audiovisual. Los textos estudiados fueron producidos por críticos y académicos del cine desde inicios de la década de 1990 hasta el año 2012, de un volumen elevado de escritos de esa época se seleccionaron 12 textos como material de archivo. Las obras audiovisuales estudiadas están concentradas principalmente en *Agarrando pueblo* y *La era del ñandú*, la primera un cortometraje producido en Colombia, la segunda un mediodocumental producido en Argentina, sin embargo hubo material audiovisual adicional que fue tratado con detalle.

La propuesta metodológica implementada en la investigación permitió al material estudiado ser orgánico, pues la genealogía audiovisual tiene su centro en el intersticio que es ese no-espacio de indefinición entre palabras y cosas, aspecto coincidente con el carácter liminal que caracteriza a los FD. Sin embargo, la genealogía audiovisual requiere de la procedencia y la emergencia para tejer lazos de localización histórica de las relaciones discursivas y dinámicas de poder de la categoría FD. El propósito fue cuestionar la unidad de esa categoría en dos vías, en la identificación de otra relación discursiva que hablara no desde la linealidad histórica del género documental y en relación a las condiciones de posibilidad de emergencia de lógicas en las que se inscribieran obras audiovisuales de Argentina y Colombia.

La procedencia y la emergencia abrieron el camino al derrumbamiento de la unidad categorial del FD, pero para poder recorrer este camino crítico se tuvieron en cuenta los siguientes elementos: interpretaciones, historia no lineal y perspectiva del genealogista. La interpretación de las obras y los textos como modo de evitar la universalización de lo estudiado teniendo siempre presentes cualquier atisbo de unidad, las interpretaciones posibilitaron múltiples miradas e interconexiones entre elementos de las obras como aspectos estéticos y estilísticos con concepciones discursivas asociadas al lenguaje.

La localización de momentos históricos precisos respecto al surgimiento de procedencia permitieron llegar al hallazgo de una primera forma de vínculo de autenticidad de la obra con el artista en el siglo XV, el cual fue de identidad; luego en el siglo XVIII

cambió a ser de esencialidad; en cuanto a la emergencia permitió localizar la aparición y reaparición, es decir la discontinuidad, de un elemento importante para la posibilidad de creación de obras híbridas como lo fue la combinación en formas de montaje del cine industrial y el arte contemporáneo. La presencia del genealogista en la investigación para que dirija sus intereses de lo investigado no ha cesado hasta este punto de la escritura, pues siempre se ha marcado la pauta sobre lo que se considera que puede resonar en el presente, como la posible transformación del discurso de disolución de géneros a la disolución de fronteras entre medios.

Para poder desarrollar la procedencia genealógica audiovisual fue necesario desarrollar tres niveles de interpretación de los textos, con el fin de conseguir la exterioridad del lenguaje y así poder hallar las relaciones discursivas familiares de la categoría FD. El primer nivel se hizo a partir de la forma en que los textos veían las obras, es decir el modo en que eran descritas, de allí resulta una primera clasificación, los unívocos genéricos y los interpretativos. También se infiere en este nivel que la transversalidad predominante entre los textos era el género. Como era importante no reproducir discusiones que generaran el empantanamiento en el lenguaje, fue necesario salir de la relevancia genérica y realizar una segunda interpretación.

El segundo nivel de interpretación partió de la forma en que los textos comprendían epistemológicamente los textos para identificar problemáticas comunes, es decir a partir de las formas en que los textos entendían dentro de su matriz de análisis a los FD se buscaron tensiones irresolubles alrededor de la categoría FD. Como resultado se obtuvieron tres tensiones dicotómicas, las cuales son: documental/ficción-drama, verdad/falso-mentira y fact-realidad/ficción-ilusión. La primera referida a los modos de producción cinematográfico, evidencia un marcado legado con los estudios sobre el documental atados a los cambios históricos desde su aparición. El segundo se encuentra vinculado a la *representación* como punto de referencia sobre la veracidad de lo representado en clave de los elementos de validación intra-, inter- o extratextual, está íntimamente ligado a los estudios literarios o artísticos basados en el lenguaje. El tercero está íntimamente conectado con los estudios sobre la recepción visual o audiovisual, en la que la referencialidad o indexación son instrumento para validar si lo que se percibe corresponde a la realidad.

El tercer nivel de interpretación buscó abrir las dualidades y dejar expuesto el sentido que mantenía unido el debate dicotómico, para ello se hizo una interpretación buscando localizar lo contenido en medio de las dicotomías. Ello arrojó que el principio que congrega todos los textos está basado en el cuestionamiento o sospecha de vínculo de la obra con una autenticidad, ya sea expresada a la indeterminación de localización en espacios genéricos, o por la imposibilidad de conciliar la representación ficticia de la realidad con la representación de la realidad aunque sean similares, o porque la indexación de la realidad en la obra se rompe con los FD y su lugar de opinión sobre la realidad queda invalidado.

Entonces se buscó alguna idea del pasado relacionada a una tensión generada por la autenticidad de un vínculo entre obra y autor. Se identificó que el lazo discursivo familiar se encontraba en Da Vinci desde el momento en que se pone en relevancia que una pintura debe ser única y auténtica, una pintada debe ser irrepitiblemente por su creador u otro. Ese primer hallazgo familiar de la idea de autenticidad de la obra tiene la característica de que la obra tiene un vínculo de identidad con el artista, pero luego en el siglo XVIII el vínculo cambia al de esencialidad. Quien padece considerablemente este viraje es el falsario pues su obra es considerada como antinatural y dado que la ley castiga el acto de falsificar por tanto se invalida esta obra, la mutación de obra original a falsa que pierda todo su valor. Así, el falsario se percató que para no perder su obra y no terminar en la cárcel, él debe mutar en tal nivel de mutabilidad que se confunda con su obra misma.

De acá se desprenden dos vínculos discursivos. Uno está asociado al carácter de invalidación de la obra por no tener un vínculo natural con su fuente, lo cual denota una herencia de la mirada legalista que se relaciona con la mirada de imposibilidad de vincular el FD a un género, un modo de representar la realidad o una conexión con lo real. Esta mirada es la del discurso que envuelve a los textos de finales del siglo XX estudiados. El otro vínculo discursivo es la mutabilidad del falsario, cuyo acto de mutabilidad devendrá en un potencial de denuncia del carácter marginal de la obra en la que está inscrito. En *Agarrando pueblo* el falsario se expresa en el cuerpo del montaje de la obra que expone y denuncia la estrategia de cómo opera la pornomiseria. En *La era del ñandú* se congrega todo un grupo de falsarios que en sus múltiples mutaciones revelan el nivel de falsedades que pueden movilizar los medios televisivos argentinos de los ochentas por obtener fines económicos.

Respecto a la emergencia se identificó un primer momento de aparición de dos tipos de forma de montaje, la antinarrativa del arte moderno y la mecánica realista ilusoria de la industria de Hollywood. A inicios del siglo XX estuvieron desvinculadas la una de la otra, hasta que después de la II Guerra Mundial la reutilización del concepto de *autor autónomo* del arte contemporáneo en los mercados de producción industriales del cine comienza a dar resultados, así directores con mayor autonomía creativa pueden explorar el entrelazamiento entre formas de imagen e imágenes del pasado mediante el cruce entre estos dos tipos de montaje.

Este panorama abre paso para que en la década de 1960 empezaran a aparecer formas audiovisuales del cine y la TV que se conjugaron con las dos formas de montaje con mayor exacerbación, una de ellas es *Monty Python's Flying Circus* de 1969 producida en Inglaterra, es un noticiero paródico de TV que busca entretener mediante encadenamientos de imágenes absurdos pero en estructuras de sketches de noticias continuos. En 1982 en Argentina un equipo de creadores de un canal de TV se inspira en *Monty Python's Flying Circus* para producir su propio noticiero paródico y aparece *Semanario Insólito*, que busca resistirse a la regularidad de control audiovisual instituida por la dictadura militar del momento. Cuatro años después aparece *La era del ñandú* en TV como una obra que encabalga formas de imagen como la de noticieros y del documental para resistirse a la regularidad que conformaban los medios televisivos del momento, caracterizada por formas de entretenimiento, legado de la dictadura, que desvirtuaban cualquier posibilidad reflexiva o de crítica.

En el caso de Colombia, la obra *Agarrando pueblo* apareció como un acto de resistencia a la regularidad que se había instituido en el cine de la pornomiseria, el cual se basaba principalmente en obtener intereses económicos a partir de la captura abusiva de la miseria y su comercialización. La obra explora formas de delatar la mercantilización de la miseria mediante el encabalgamiento de formas de producción de la pornomiseria.

Así queda demostrado mediante la procedencia y emergencia que la definición de un FD va en una trayectoria muy distinta a lo que sucedía en alrededor de cada obra audiovisual híbrida después de los años 70 del siglo XX. Esta dualidad interpretativa se verá manifiesta en las siguientes décadas.

Alrededor del año 1990 se presentan fenómenos mediáticos que plantean el inicio del resquebrajamiento de la credulidad generalizada de formas de representación de la realidad: famosas falsificaciones de documentales vendidos a revistas y canales de TV, uso de entrevistas grabadas para convencer a la ciudadanía de entrar en una guerra, seguimiento detallado de la guerra gracias a los ligeros instrumentos de grabación y transmisión de información, entre otros. En tanto que críticos y teóricos del cine de aquella época, defensores de las divisiones genéricas, planteaban con preocupación el derrumbamiento de los límites entre géneros y para ello planteaban nuevos derroteros teóricos que permitieran definir nuevos tipos producciones audiovisuales que cada vez más se asociaban con mezclas entre géneros.

Paralelamente a este anuncio escatológico de los críticos y teóricos de la imagen, formas de producción audiovisual híbridas que conjugaban encabalgamientos de formas de imagen e imágenes del pasado junto a desarrollos tecnológicos que permitieron la aparición de nuevas formas de producir a bajo costo (en la actualidad esto tienen que ver con poder hacer montaje de un computador portátil en el mismo celular con una alta calidad técnica), posibilitaron la aparición de calidades de producción que podían circular en medios televisivos, cinematográficos o de internet. Estos factores abrieron la posibilidad, cada vez más generalizada, a la aparición de cruces, no entre géneros, sino entre medios en donde las apuestas de resistencia audiovisual híbrida frente a regularidades singulares se encuentran activas.

En la actualidad los medios institucionalizados de la verdad, como noticieros y documentales, se encuentran en crisis representacionales de la realidad pues son aplastados por apuestas intermediales que a partir de la mentira pueden denunciar con el mismo nivel de certeza los acontecimientos que tratan estos medios masivos de la verdad. Las exploraciones intermediales en la actualidad se producen por personas sin formación oficial audiovisual, mediante sus celulares, y pueden llegar a tener gran impacto de circulación en diversos medios de internet.

La exploración genealógica audiovisual acá desarrollada permite complejizar la comprensión de la aparición de procesos creativos audiovisuales, pues no hay reductibilidad a una obra o a un cuerpo discursivo que la defina. Este tipo de comprensiones complejas de

obras despliegan nuevas miradas sobre los límites de la noción canónica de la representación de la realidad, pues por todo lo que hemos explorado en esta tesis podemos decir que estos modos de representación enmarcados en prácticas de resistencia asestan duros golpes simbólicos a los modos en que representaciones de la realidad son normativizados, haciéndose de su validez mediática para generar intereses económicos. Estos modos de representación considerados ficcionales, cuando se presentan como prácticas de resistencia ante regularidades, representan realidades de manera crítica y reflexiva.

Lista de referencias

- Abirached, Robert. 2011. La crisis del personaje en el teatro moderno. Traducido por Borja Ortiz de Gondra. Madrid: Asociación de directores de escena de España.
- Álvarez, Carlos. 1982. El cortometraje del sobreprecio: (Datos 1970-1980). Bogotá: Cinemateca Distrital.
- Apra, Gustavo. 2011. Del documento a la ficción: La comunicación y sus fraudes. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Arenas Salazar, Jorge. 2002. Delito de falsedad. Bogotá: Ediciones Doctrina y Ley.
- Arna, Frank. 1961. El arte de falsificar el arte: tres mil años de fraudes en el comercio de antigüedades. Traducido por Juan Godo Costa. Barcelona: Noguer.
- Bal, Mieke. 2005. "Esencialismo Visual". Comunicación y Medios 16 (Universidad de Chile): 59-98.
- Block de Behar, Lisa. 1990. Dos medios entre dos medios: Sobre la representación de las dualidades. Argentina: Siglo XXI.
- Clarín. 2002. "Clima de época: a 20 años de semanario insolito". 6 de octubre. https://www.clarin.com/espectaculos/padres-muchas-criaturas_0_BkFNx6meAKI.html
- Cundief, Rusty. 1993. Fear of a Black Hat. Estados Unidos: ITC Entertainment Group. DVD.
- Darley, Andrew. 2002. Cultura visual digital: Espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación. Traducido por Enrique Perez y Francisco López. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, Gilles. 1987. La imagen tiempo: Estudios sobre cine 2. Traducción Irene Agoff. Barcelona: Editorial Paidós.
- El País. 1993. "Ignacion Ramonet alerta sobre la censura democrática de los medios". 18 de septiembre. https://elpais.com/diario/1993/09/19/sociedad/748389606_850215.html.
- El Pueblo Informa. 1978. "Acerca de la película 'Agarrando pueblo'". 11 de junio.
- Foucault, Michel. 1968. Las palabras y las cosas. Traducido por Elsa Cecilia Frost. Argentina: Siglo XXI.

- . 1969. “Nietzsche, Freud, Marx”. Traducido por Carlos Rincón. *Revista Eco* 113 (5) (Bogotá).
- . 1979. *Microfísica del poder*. Traducido por Julia Varela y Fernando Álvarez-Úria. Madrid: La Piqueta.
- Fucknews. 2022. “RCN es una porquería”. 13 de mayo. <https://youtu.be/4CZDJdFn9II?t=118>.
- García Martínez, Alberto Nahum. 2005. “Realidad y representación en el cine de Martín Patino: Montaje, falsificación, metaficción y ensayo”. Tesis doctoral. Universidad de Navarra, Pamplona.
- Ghose, Indira. 2013. “Timber, or Discoveries”. *The Paradoxes of Early Modern Laughter*. London: Verlag.
- Gómez Gutiérrez, Felipe. 2008. Radiografía de una momia: la verdad y la mentira en *Un tigre de papel* de Luis Ospina. Paper 25, 111-127. Department of Modern Languages, Carnegie Mellon University. <https://kithub.cmu.edu/>.
- González Martínez, Katia. 2012. *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta*. Bogotá: Ministerio de cultura.
- Grafton, Anthony. 1990. *Falsarios y críticos: creatividad e impostura en la tradición occidental*. Barcelona: Crítica.
- Grierson, John. *Postulados del documental*. Universidad de Buenos Aires. <http://www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/archivos/Te2tex.html>.
- Harrington, Richard. 1994. “Fear of Black Hat”. *Washington Post*. 17 de junio.
- Higuita, Ana. 2013. “El cine documental en Colombia durante la era del sobreprecio, 1972-1978”. *Revista Historia y Sociedad* 25 (Medellín): 107-135.
- Juhasz, Alexandra y Jesse Lerner. 2006. “Introduction: Phony definitions and troubling taxonomies of the fake documentary”. En *F is for Phony: Fake documentary and truth’s undoing*, editado por Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, 1-35. Estados Unidos: University of Minnesota.
- Kael, Pauline. 2001. *Ciudadano Kane: La historia detrás de la película*. Traducido por Juan Manuel Pombo. Bogotá: Norma.
- Konigsberg, Ira. 2004. *Diccionario técnico de cine*. Traducido por Enrique Herrando Pérez y Francisco López Martín.

- Krutnik, Frank y Steve Neale. 1990. *Popular Film and Television Comedy*. London: Routledge. Akal.
- Lagos, Julio. 2019. “El día que la crotoxina reunió al general Camps y a Lidia Papaleo, salvajemente torturada por el ex jefe de la policía de la dictadura”. Infobae. 1 de enero. <https://www.infobae.com/sociedad/2019/01/01/el-dia-que-la-crotoxina-reunio-al-general-camps-y-a-lidia-papaleo-salvajemente-torturada-por-el-ex-jefe-de-la-policia-de-la-dictadura/>.
- Lebow, Alisa. 2006. “Faking What? Making a mockery of documentary”. En *F is for Phony: Fake documentary and truth’s undoing*, editado por Alexandra Juhasz y Jesse Lerner, 1-35. Estados Unidos: University of Minnesota.
- Lizcano, Hugo. 1998. “Marcovich: Una historia con principio y fin”. Periódico Reforma (Sección: Gente). 7 de marzo. <https://www.proquest.com/docview/311580751?accountid=15412&forcedol=true>.
- Marion, Frances. 1937. *How to write and sell film stories*. Estados Unidos: John Miles. https://archive.org/stream/in.ernet.dli.2015.199876/2015.199876.How-To-Write-And-Sell-Film-Stories_djvu.txt.
- Mayer Lux, Laura y Jaime Vera Vega. 2015. “Historia del objeto material del delito de falsedad documental punible”. *Revista de estudios histórico-jurídicos* 37 (Valparaíso) https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-54552015000100012.
- Mayolo, Carlos, y Luis Ospina. 1978. *¿Qué es la porno-miseria?*. Texto escrito con motivo de la premier en el cine Actio République en París. Anexo 1.
- Monsalve, Alfonso. 1977. “Paneo al festival de cine de Colcultura 1977”. *Cinematoca Distrital* 1 (1), 22-30. Bogotá: Cinematoca Distrital.
- Nichols, Bill. 1997. *La representación de la realidad: Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Traducido por Josexo Cerdán y Eduardo Iriarte. Buenos Aires: Paidós.
- Nietzsche, Friedrich. 1993. *Genealogía de la moral*. Traducido por Andrés Sánchez Pascual. Madrid: Alianza.
- Ortiz, Luz Marilyn. 2000. *Léxico colombiano de cine, televisión y video*. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo.

- Plantinga, Carl. 1998. "Gender, Power and a Cucumber. Satirizing Masculinity in This is Sapinal Tap". En: Documenting the Documentary. Close Readings of Documentary Film and Video, editado por Barry Keith Grant y Jeannette Sloniowski, 318-332. Detroit: Wayne University Press.
- RCN. 2022. "La mató el ELN: Rodolfo Hernández recuerda a su hija". 5 de mayo. <https://www.noticiasrcn.com/elecciones/rodolfo-hernandez-recuerda-a-su-hija-secuestrada-418275>.
- Romera, Elena. 1998. Falsas verdades y medias mentiras: Una aproximación al falso documental. España: Revista Zemos. <http://publicaciones.zemos98.org/falsas-verdades-y-medias-mentiras>.
- Roscoe, Jane. Craig Hight. 2001. Faking it: Mock-documentary and the subversion of factuality. Manchester: Manchester University Press.
- 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, editado por Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano, 12-30. Barcelona: Glenat.
- Sanchez, Nahuel. 2012. "Un documental no documental: Transgresión de lo real, construcción de nuevas historias: 'La Era del Ñandu material apócrifo'". Ponencia en III Congreso internacional de la Asociación argentina de estudios de cine y audiovisual.
- Schávelzon, Daniel. 2009. Arte y falsificación en América latina. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económico de Argentina.
- Vásquez, Carlos. 2005. Método de Dramatización: A cerca del tratado primero de la genealogía de la moral. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Weinrichter, Antonio. 2005. Desvíos de lo real: El cine de no ficción. Madrid: T&B Editores.
- Yasmín, Agustina. 2012. "La era del ñandú: ¿Cómo es posible tal 'manipulación'?". Tesis de licenciatura, Universidad de San Andrés, Argentina. <https://repositorioslatinoamericanos.uchile.cl/handle/2250/2950611>.
- Yriart, Martín y R. Braginski. 1998. La resurrección del Caso Crotoxina (1989-1996): ciencia, política y medios de comunicación. Redes, 5 (11) (Universidad Nacional de Quilmes), 113-139. <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/1064>.

Filmografía

- Allen, Woody. 1983. *Zelig*. Estados Unidos: Warner Bros. 35 mm.
- Arocha, Luis Ernesto. 1966. *Las ventanas de salcedo*. Colombia: Luis ernesto Arocha. 16 mm. <https://www.cinecorto.co/las-ventanas-de-salcedo/>
- . 1971. *Azilef*. Colombia: Luis ernesto Arocha. 16 mm. <https://www.cinecorto.co/azilef/>
- Bernal, Carlos. 1991. *El acordeón de papel*. Colombia, Suiza y Francia: Enda América Latina, Ceve de Main, Foundation de France y Foundation pour les progenes de L'homme. <https://www.cinecorto.co/acordeon-de-papel/>
- Birri, Fernando. 1960. *Tire die*. Argentina: Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. 35 mm.
- Block, Mitchell. 1972. *No lies*. Estados Unidos: Direct Cinema Limited. 16 mm.
- Chapman, Graham. 1969. *Monty Python's Flying Circus*. Inglaterra: BBC, Python (Monty) Pictures. TV.
- Cuissot, Pascal y, Marc Azéma. 2015. *Quand Homo Sapiens faisait son cinéma*. Francia: Art France TV. <https://youtu.be/ZtMbTfIosqM>
- Deodato, Ruggero. 1980. *Holocausto Caníbal*. Italia: F.D. Cinematografica. 35 mm.
- Dictadura argentina. 1977. *Ganamos la paz*. Buenos Aires: Proceso de Reorganización Nacional. Betamax. <https://youtu.be/cFwzF2GxJSA>
- Duran, Ciro. 1977. *Gamín*. Francia y Colombia: Institut National de l'Audiovisuel, Institut National de l'Audiovisuel, Uno Limitada. 35 mm.
- Guinzburg, Jorge. 1991. *Peor es nada*. Argentina: Artear. TV. <https://youtu.be/XtC8h4hJMo8>
- Herzog, Werner. 2010. *Cave of Forgotten Dreams*. Francia: Werner Herzog Filmproduktion. DVD.
- Hirsch, Narcisa. 1971. *Canciones napolitanas.*, fragmentos de videos de Narcisa Hirsh. <https://youtu.be/fJdZC8WMwoo?t=105>
- . 2005. *El Aleph*. Video de Youtube. <https://youtu.be/vwtu0zPfkUY>

- Kalatozov, Mikhail. 1962. *Soy Cuba*. Cuba y URSS: Mosfilm e ICAIC. 35 mm.
- La noticia rebelde. 1986. *La noticia rebelde*. Video de Youtube, Archivo Prisma, Argentina.
<https://youtu.be/jtB0Giy1X5E>
- Mayolo, Carlos, y Luis Ospina. 1977. *Agarrando Pueblo*. Cali: Satuple. 16 mm.
<https://vimeo.com/334342760>.
- Marker, Chris. 1962. *La Jetté*. Francia: Argos Films. 35 mm.
- McBride, Jim. 1967. *David Holzman's Diary*. Estados Unidos: Lorber Films. 35 mm.
<https://youtu.be/1xXzhqqdprw>
- Moreno, Pedro. 1924. *Aurora o las violetas*. Colombia. 35 mm.
<https://www.cinecorto.co/aura-o-las-violetas/>.
- Pereira dos Santo, Nelson. 1971. *Cómo estaba de rico mi francés*. Brasil: L.C. Produções. 35 mm.
- Publímetro. 2022. “Revelan detrás de cámaras de RCN que demuestran que Rodolfo Hernández sabía de la foto de su hija”. 18 de mayo.
<https://www.publimetro.co/noticias/2022/05/18/revelan-detras-de-camaras-de-rcn-que-demuestran-que-rodolfo-hernandez-sabia-de-la-foto-de-su-hija/>.
- Semanario Insólito. 1982a. “60 años: Semanarios Insólito”. Video de Youtube, archivo argentino del canal de la Televisión Pública argentina. <https://youtu.be/a6H9Ech--Yc?t=858>.
- . 1982b. “AV-1881 Semanario insólito”. Video de Youtube, archivo argentino del canal de la Televisión Pública argentina. <https://youtu.be/aPL3b2RxQtg>
- Sorín, Carlos. 1987. *La era del ñandú*. Buenos Aires: OTC. Betamax.
https://youtu.be/QLofU_e7nYw.
- Vertov, Dziga. 1929. *El hombre de cámara*. URSS: VUFKU. 35 mm. <https://youtu.be/9hG-HA9LMB0>
- Welles, Orson. 1973. *F for Fake*. Francia: Janus Film y SACI. 35 mm.

Anexos

Anexo 1: Texto escrito por Luis Ospina y Carlos Mayolo con motivo de la premier en el cine Actio République en París. 1978.

QUE ES LA PORNO-MISERIA?

El cine independiente colombiano tuvo dos orígenes. Uno que trataba de interpretar o analizar la realidad y otro que descubría dentro de esa realidad elementos antropológicos y culturales para transformarla. A principios de los años 70, con la ley de apoyo al cine, apareció cierto tipo de documental que copiaba superficialmente los logros y los métodos de este cine independiente hasta deformarlos. Así, la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto, en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contrapartida de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó. Este afán de lucro no permitía un método que descubriera nuevas premisas para el análisis de la pobreza sino que, al contrario, creó esquemas demagógicos hasta convertirse en un género que podríamos llamar cine miserabilista o porno-miseria.

Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoveerse y tranquilizarse. AGARRANDO FUEBLO la hicimos como una especie de antídoto o baño maiacovskiano para abrirle los ojos a la gente sobre la explotación que hay detrás del cine miserabilista que convierte al ser humano en objeto, en instrumento de un discurso ajeno a su propia condición.

Luis Ospina y
Carlos Mayolo

Realisateurs de
"Les Vampires de la Misère"