

Universidad Andina Simón Bolívar

Sede Ecuador

Área de Comunicación

Maestría de Investigación en Comunicación

Mención en Visualidad y Diversidades

Construcción de imaginarios de verdad en el espectador en el falso documental

Jonathan Eladio Chocair Cevallos

Tutor: Gonzalo Javier Ordoñez Revelo

Quito, 2025



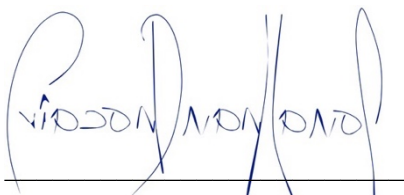
Cláusula de cesión de derecho de publicación

Yo, Jonathan Eladio Chocair Cevallos, autor del trabajo intitulado “Construcción de imaginarios de verdad en el espectador en el falso documental”, 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 Magíster en Comunicación mención en Visualidad y Diversidades 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 24 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/a 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.

30 de octubre de 2025

Firma:

A handwritten signature in blue ink, appearing to read 'Jonathan Eladio Chocair Cevallos', written over a horizontal line.

Resumen

La investigación “Construcción de imaginarios de verdad en el espectador en el falso documental” sostiene que, dado el hibridismo de este género entre ficción y no ficción, puede afectar la verosimilitud percibida por el espectador mediante elementos semióticos y contextuales, poniendo en duda lo que parece real. Esto ha hecho que florezcan los falsos documentales, sobre todo en contextos contemporáneos de sobreabundancia comunicativa. El problema consiste en la erosión de la percepción visual de lo real, en donde elementos como el dispositivo de visualización, así como el entorno, van modulando imaginarios que fomentan el escepticismo o una percepción inicial de verdad. A través de un ejercicio experimental que utiliza como herramientas de análisis los conceptos de lo obvio y lo obtuso de Barthes, se contempla descubrir qué elementos visuales de un falso documental destruyen las ilusiones de verdad.

Para esta investigación, que es un caso de estudio, se utilizó un diseño metodológico cualitativo exploratorio secuencial y fue realizado en la ciudad de Quito, en el Centro Médico Familia (CEMEFA) con participantes seleccionados por conveniencia, integrando datos cualitativos como reacciones físicas y emocionales. El análisis mostró que los patrones de percepción eran distintos: una credulidad más alta vinculada a las personas mayores y a los dispositivos convencionales como la televisión; y un escepticismo superior relacionado con gente más joven y profesional, así como con visualizaciones en aparatos móviles. Los hallazgos confirman una percepción de verdad dinámica contextual. Se enriquece el análisis visual al detallarse fotogramas de los falsos documentales que contienen los elementos obtusos identificados por los participantes y que les provocaron la ruptura en sus imaginarios de verdad.

Palabras clave: verosimilitud, falso documental, imaginarios de verdad, percepción del espectador, análisis semiótico, alfabetización mediática, contexto digital

A mis padres, que siempre me han dado su apoyo.

Agradecimientos

Agradezco al Centro Médico Familia (CEMEFA) de Quito, por prestar sus instalaciones y, en general, por su apoyo al experimento central de esta tesis. No hubiera sido posible hacer el estudio de 100 personas en un ambiente real y diverso sin la ayuda de su equipo administrativo y del personal médico que permitió el acceso a los consultorios y salas de espera.

De igual manera, a las personas que participaron en el experimento, que a pesar de sus esperas médicas se tomaron el tiempo y compartieron honestamente sus reacciones emocionales. Su contribución anónima ha servido para enriquecer hallazgos sobre imaginarios de verdad y credulidad del espectador, aprendizajes que guiarían mi futuro en el cine documental y el guion.

Tabla de contenidos

Figuras y tablas.....	13
Introducción.....	15
Capítulo primero: Fundamentos conceptuales sobre la verosimilitud en el falso documental.....	17
1. Lo obtuso y lo obvio.....	17
1.1 Definición de lo obtuso.....	17
1.2 Definición de lo obvio	19
1.3 Aplicación conceptual e implicaciones.....	21
2. Construcción de verosimilitud.....	22
2.1 Definición de verosimilitud	23
2.2 Estrategias narrativas y visuales	24
2.3 Construcción de imaginarios de verdad.....	26
3. Percepción del espectador	28
3.1 Percepción de la imagen	28
3.2 Influencias sociales y motivaciones.....	30
3.3 Rol del espectador y percepción digital.....	31
4. Falso documental.....	32
4.1 Evolución histórica	32
4.2 Definición de falso documental	34
Capítulo segundo: Diseño metodológico y aplicación experimental	37
1. Justificación de los falsos documentales	38
2. Justificación de la locación.....	39
3. Justificación de la población.....	41
4. Piloto del caso de estudio	42
5. Contextos del estudio.....	43
6. Participantes.....	46
7. Materiales	48
8. Procedimientos	50
9. Visionado.....	51
10. Postvisionado.....	52
11. Cronograma	52

12. Análisis de datos	53
13. Demostración del impacto del lugar	56
14. Consideraciones éticas	56
15. Limitaciones metodológicas	57
Capítulo tercero: Resultados sobre la verosimilitud percibida por el espectador.....	59
1. Participantes y contextos	59
2. Presentación de los fragmentos y análisis previo	63
2.1 Holocausto caníbal.....	63
2.2 ¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?	75
2.3 R2-D2: Beneath the Dome.....	78
3. Hallazgos esperados	82
4. Hallazgo emergente	85
5. Reflexiones	88
Conclusiones.....	91
Obras citadas.....	97
Anexos	103
Anexo 1: Tabla demográfica.....	103
Anexo 2: Formulario de Consentimiento Informado.....	106
Anexo 3: Cronograma de visionamientos y distribución por contextos	114
Anexo 4: Reacciones representativa de HC en Contexto 1 (ID1 – ID8)	117
Anexo 5: Reacción representativa de MZ en Contexto 1 (ID9 - ID17).....	118
Anexo 6: Reacción representativa de R2 en Contexto 1 (ID18 – ID25)	119
Anexo 7: Reacción representativa de HC en Contexto 2 (ID26 – ID34)	120
Anexo 8: Reacción representativa de MZ en Contexto 2 (ID35 - ID42).....	121
Anexo 9: Reacción representativa de R2 en Contexto 2 (ID43 - ID50)	122
Anexo 10: Reacción representativa de HC en Contexto 3 (ID51 - ID58)	123
Anexo 11: Reacción representativa de MZ en Contexto 3 (ID59 - ID66).....	124
Anexo 12: Reacción representativa de R2 en Contexto 3 (ID67 - ID75)	125
Anexo 13: Reacción representativa de HC en Contexto 4 (ID76 - ID83)	126
Anexo 14: Reacción representativa de MZ en Contexto 4 (ID84 - ID91).....	127
Anexo 15: Reacción representativa de R2 en Contexto 4 (ID92 - ID99)	128

Figuras y tablas

Figura 1. Consultorio dental usado como Contexto 1	44
Figura 2. Consultorio ginecológico usado como Contexto 2	44
Figura 3. Sala de espera pequeña utilizada como Contexto 3	45
Figura 4. Sala de espera grande utilizada como Contexto 4.....	45
Figura 5. Secuencia A: Presentación inicial de los caníbales en la película	64
Figura 6. Secuencia B: Reporteros y el guía en la selva con dos cámaras visibles	66
Figura 7. Secuencia C: Nativos huyendo hacia una choza ante el fuego	67
Figura 8. Secuencia D: Mark ayudando a una niña a escapar del incendio	68
Figura 9. Secuencia E: Mark incendiando la primera choza	68
Figura 10. Secuencia F: Diferencias en las reacciones de hombres y mujeres	70
Figura 11. Secuencia G: Nativos esperando indicaciones en medio del incendio	71
Figura 12. Secuencia H: Aparición de un cuerpo calcinado.....	72
Figura 13. Secuencia I: Reporteros descubriendo un cuerpo en descomposición.....	73
Figura 14. Secuencia J: Asesinato de Mark por los nativos	74
Figura 15. Secuencia K: Luis Ángel recordando el origen de los chocolates	76
Figura 16. Secuencia L: Altozano comentando el desprestigio a Mozart	77
Figura 17. Secuencia M: Hermanos de R2-D2 discutiendo la relación con su padre	78
Figura 18. Secuencia N: Primera novia humana de R2-D2.....	79
Figura 19. Secuencia O: Problemas de R2-D2 con alcohol y drogas.....	80
Figura 20. Secuencia P: Afiches de obras rechazadas y participadas por R2-D2	80
Figura 21. Secuencia Q: Caída profesional de R2-D2 debido al alcohol	81
Figura 22. Tendencia de aparición de lo obtuso en HC.....	87
Figura 23. Tendencia de aparición de lo obtuso en MZ	87
Figura 24. Tendencia de aparición de lo obtuso en R2	88
Figura 25. Participantes 1 al 14	108
Figura 26. Participantes 15 al 33	109
Figura 27. Participantes 34 al 52	110
Figura 28. Participantes 53 al 71	111
Figura 29. Participantes 72 al 90	112
Figura 30. Participantes 91 al 99	113

Tabla 1. Características de los contextos experimentados	45
Tabla 2. Distribución demográfica por contexto	46
Tabla 3. Resumen de distribución demográfica de participantes	47
Tabla 4. Duración de los fragmentos editados	48
Tabla 5. Ficha técnica de <i>Holocausto caníbal</i>	48
Tabla 6. Ficha técnica de <i>¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?</i>	49
Tabla 7. Ficha técnica de <i>R2-D2: Beneath the Dome</i>	49
Tabla 8. Cronograma de visualización	53
Tabla 9. Enfoques de análisis de datos	55
Tabla 10. Expresiones y reacciones ejemplares para HC (Cualitativa).....	60
Tabla 11. Expresiones y reacciones ejemplares para MZ (Cualitativa)	61
Tabla 12. Expresiones y reacciones ejemplares para R2 (Cualitativa).....	62
Tabla 13. Resumen de expresiones y reacciones cualitativas por fragmento.....	62
Tabla 14. Tendencias de escepticismo por contexto (Integración cualitativa).....	83

Introducción

La pregunta de investigación es: ¿Cómo influyen los elementos obtusos en falsos documentales en la verosimilitud percibida por el espectador y en la formación de imaginarios de verdad, considerando el rol modulador del contexto?

Frente a realidades contemporáneas, caracterizadas por una sobreoferta de contenidos audiovisuales y la popularidad de aplicaciones digitales que fomentan la creación audiovisual, resulta necesario preguntarse en qué medida los factores contextuales, el dispositivo de visualización y el contexto cultural, conforman o inciden sobre la valoración de verosimilitud en el espectador. Estas variables en cuestión podrían producir imaginarios de verdad que impactan en la credibilidad de los medios y en las condiciones de posibilidad de un consumo crítico de imágenes.

La justificación radica en que el espectador no se debe considerar pasivo, sino más bien activo, como se explora en la sección dedicada al rol del espectador en entornos digitales contemporáneos. Se considera necesario que el análisis se lleve a cabo para el contexto de los falsos documentales, los cuales no solo generan entretenimiento, sino que también contribuyen a construir imaginarios de verdad. Desde los primeros tiempos del cine, las manipulaciones han existido.

Muchos documentales tradicionales han sido manipulados por el mismo Flaherty en su propio beneficio, como se detalla en la sección sobre la evolución histórica del falso documental. Desde la propagación masiva de un contenido viral en una red social, se vuelve un tema de mucho debate la manipulación en los medios de comunicación. Recursos como el auge de falsos documentales contemporáneos y la simulación hiperrealista en contenidos digitales comprueban que estos formatos difunden desinformación cotidiana.

Esta propuesta de modelo interdisciplinario que conjuga semiótica y el análisis empírico a través del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) propone un diálogo sobre la idea de verdad en el presente digital; también invita a la reflexión ética en torno a la producción y el consumo de imágenes, que haga posible conjugar la innovación creativa con la responsabilidad social.

Se plantea que los elementos obtusos en falsos documentales rompen la verosimilitud, modulados por la interacción habitual en espacios digitales como plataformas de video corto; y que de este modo se promueve el escepticismo y la

conciencia de cámara. Por otro lado, las visualizaciones en entornos tradicionales como un televisor en una *sala oscura* persisten en una percepción inicial de verdad. Estas observaciones se evaluarán empíricamente y se basan en un marco semiótico sobre lo obvio y lo obtuso que modula imaginarios de verdad, como se desarrolla en el marco teórico, considerando cómo el contexto y el dispositivo afectan la detección de estos elementos.

El objetivo que se plantea es analizar la construcción de imaginarios de verdad en el espectador a partir de un análisis semiótico a la vez que empírico de elementos obtusos en falsos documentales, atendiendo a la manera en que el contexto y el dispositivo modulan la percepción de verosimilitud.

Para lograrlo se definen los siguientes objetivos específicos:

- Contextualizar el falso documental como género híbrido y su evolución histórica, fundamentando la percepción subjetiva y la construcción de imaginarios de verdad (en el marco teórico).
- Describir el diseño metodológico cualitativo, participantes y procedimientos del experimento en CEMEFA (en el capítulo de metodología).
- Presentar y analizar resultados empíricos, identificando patrones de percepción de verosimilitud moduladas por el contexto (en el capítulo de resultados).
- Derivar implicaciones teóricas y prácticas, con recomendaciones a futuras investigaciones (en las conclusiones).

La tesis se compone de tres capítulos principales: el capítulo primero, que establece el marco teórico; el capítulo segundo, la metodología; y el capítulo tercero, que detalla los resultados empíricos. Algunas tablas, datos y resultados más detallados se encuentran en anexos.

Finalmente, es importante señalar que el investigador tiene una formación en cine, lo cual ha determinado su sensibilidad particular para con los componentes narrativos y visuales del falso documental. Este trasfondo, a pesar de no ser inicialmente académico-investigativo, ha posibilitado un abordaje interdisciplinario; sin embargo, también ha supuesto un esfuerzo deliberado para adaptar herramientas semióticas y metodologías cualitativas empíricas a un objeto de estudio eminentemente audiovisual.

Capítulo primero

Fundamentos conceptuales sobre la verosimilitud en el falso documental

Los metafísicos de Tlön no buscan la
verdad ni siquiera la verosimilitud:
buscan el asombro. Juzgan que la
metafísica es una rama de la literatura
fantástica.
(Borges 1985, 152)

1. Lo obtuso y lo obvio

En el ámbito audiovisual, la diferencia entre lo obvio y lo obtuso permite examinar de qué manera ciertos elementos visuales rompen la ilusión de realidad en narrativas híbridas. Lo obvio proporciona una claridad inmediata que mantiene la credulidad, mientras que lo obtuso presenta elementos vagos que sacan al espectador de la inmersión sin revelar completamente el carácter ficticio. Esta categoría, que se utiliza en los falsos documentales, permite examinar rupturas perceptivas que cuestionan la verosimilitud desde la visualidad.

1.1 Definición de lo obtuso

Según el enfoque de esta tesis, lo obtuso no equivale a lo falso, un engaño deliberado, sino a un error sutil en la verosimilitud que fractura la ilusión sin destruirla del todo, como un significante ambiguo que erosiona la credulidad sin revelar la ficción completa. Lo obtuso aparece como un nivel semiótico evasivo que trae detalles connotativos difíciles de atrapar, es decir, que cuesta expresar y poner en palabras claras. Esto crea ambigüedad y desafíos que rompen el significado, cuestionan la autenticidad con elementos que no son claros y debilitan las ideas de verdad compartidas por la sociedad. Esta capa interrumpe la forma en que se entiende lo que se presenta. La interrupción trae rupturas en la interpretación que paran la credulidad al principio y obligan a lecturas atrapadas entre lo que se ve y lo que no se dice. En narrativas mixtas, aparece como una pausa suave que altera creencias sobre lo real, muestra grietas en ideas compartidas sobre la verdad y lleva las interpretaciones personales hacia dudas útiles, donde lo que no se expresa genera conflictos profundos. Como dice Barthes (1995, 62), “lo obtuso es discontinuo, indiferente a la historia y al sentido obvio (como significación

de la historia); esta disociación tiene un efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente (lo «real» como naturaleza, la instancia realista)”.

Esta cualidad connotativa surge de forma intermitente en los lenguajes críticos formales por un efecto confuso, genera efectos confusos que cuestionan lo real y desafían las ideas compartidas de la sociedad. Lo obtuso afecta la continuidad narrativa, alterando el orden natural de las cosas que erosionan la credulidad de los observadores y los sitúa ante interpretaciones parciales marcadas por tensiones escondidas. “El sentido obtuso es un significante sin significado; por ello resulta tan difícil nombrarlo: mi lectura se queda suspendida entre la imagen y su descripción, entre la definición y la aproximación” (62), lo que introduce una ambigüedad que pone en jaque la categorización denotativa y evoca las interrupciones que desmantelan la ilusión de transparencia. Fundamentalmente, en la teoría semiótica plantea dudas sobre lo real; parece conseguirlo con los audiovisuales híbridos, como el falso documental, que amplifican impactos que desestabilizan lo real hasta convertir los detalles en desencadenantes de la duda sobre lo que se percibe.

Barthes (1995, 53) lo entiende como algo que abre de manera infinita el campo del sentido, interrumpiendo narraciones con connotaciones que producen ambigüedad, así como el cuestionamiento de la autenticidad que, a través de interrupciones en la interpretación, se expande más allá de lo evidente. Como significante que no tiene significado estable, lo obtuso mantiene la interpretación en suspenso entre la imagen y su expresión en palabras, generando ambigüedad que pone en duda la autenticidad al resistir significados claros y generando interrupciones que rompen ideas compartidas sobre la verdad. Dicha ambigüedad desafía los significados convencionales y permite interpretaciones que rompen la credulidad con elementos secundarios que terminan siendo interrogantes. En marcos teóricos de representaciones híbridas, actúa como agente semiótico. Las ausencias referenciales ayudan a pensar sobre la frontera entre lo factual y lo construido. Cambia el modo de aceptar cosas hacia dimensiones emocionales inexploradas.

Lo obtuso muestra detalles que amplían campos de sentido infinitos. No se limitan a relatos lineales, sino que cuentan cosas repletas de connotación. Estas traen una ambigüedad que desafía lo auténtico. Lo hace al generar interrupciones en la interpretación que van más allá de lo literal. Este obstáculo de la comprensión desafía imaginarios colectivos de lo verdadero. Esta apertura simbólica se aleja de estructuras rígidas y desafía las interpretaciones que debilitan la creencia en lo presentado. “El sentido obtuso conlleva cierta emoción; dentro del disfraz, esta emoción nunca llega a ser

pegajosa; es una emoción-valor, de una valoración” (58), que introduce perturbadoras connotaciones y una ambigüedad que cuestiona la autenticidad, al evocar disrupciones transformadoras de la percepción que se producen en procesos evaluativos críticos. Es fundamental en los análisis semióticos, resalta las conexiones con los afectos, cambiando imaginarios en entornos mixtos donde llama a revisar lo que parece obvio, convirtiendo lo secundario en elementos de duda en la percepción.

Al final, lo que se entiende por obtuso es que hay emociones evaluativas que no son pegajosas, porque traen significados que generan inestabilidad, ambigüedad y cuestionan la autenticidad, por medio de rupturas que alteran las percepciones dentro de un contexto crítico, que desintegran los imaginarios de verdad. Esta afectividad se refleja en elementos secundarios que rompen las continuidades ilusorias, abriendo paso a interpretaciones que desafían las ideas de credibilidad. En perspectivas teóricas híbridas, enriquece diálogos semióticos y sirve para preparar el terreno para una posible aplicación que desglosa las variaciones contextuales e implicaciones en credulidad. Además, las evaluaciones integrales permiten conocer reacciones interpretativas que iluminan dinámicas perceptivas en los falsos documentales.

1.2 Definición de lo obvio

Barthes (1995, 49–51) indica que lo obvio se establece como un primer nivel semiótico que cabría llamar simple en la interpretación audiovisual y corresponde a lo que se lee como el significado superficial derivado de elementos informativos como decorados, vestimentas, relaciones anecdóticas entre personajes, etc., que funcionan como ancla denotativa que no hace más que avalar imaginarios de verdad a través de la claridad instantánea y la credulidad de primer orden. Esta capa incluye ideas culturales compartidas, facilitando una interpretación sencilla sin necesidad de un análisis profundo. Dentro de las narrativas híbridas, lo obvio, como base perceptiva, contribuye a la aceptación subjetiva, aunque su naturalidad oculta construcciones intencionales; así, prepara interrogantes sobre dimensiones más escurridizas. Así, se configura una dimensión que ancla la interpretación sobre lo evidente y promueve un flujo coherente en el relato.

En cine, lo obvio se muestra a través de niveles de significado que hacen referencia a un ritual o temas del mundo narrativo, lo que produce anclajes que van consolidando imaginarios de verdad a partir de denotaciones explícitas que concuerdan con convenciones históricas o culturales. Barthes estratifica este simbolismo y destaca que es

posible gracias a que ciertos componentes, como rituales imperiales, dan a esta inmediatez simbólica que permite que el espectador asimile la imagen como un reflejo directo de lo real, sin necesidad de un análisis complicado. No obstante, esta superficie impone restricciones en la interpretación que mantienen una credibilidad inicial, pero que puede romperse cuando los contextos híbridos muestran sus límites, conectando con formas de narración que refuerzan la sensación de realidad. De esta manera, se destaca la función del obvio como un puente hacia una percepción más estable.

La dimensión obvia incluye símbolos organizados que, por su claridad, sostienen la creencia a través de elementos directos (como vestimenta, escenarios, entre otros), que funcionan como guías perceptivas a través de las cuales se orienta la lectura hacia unas cohesiones que se ofrecen como evidentes en el entorno audiovisual. Estos anclajes evocan ideologías realistas sin ambigüedades, modulando la aceptación subjetiva mediante significaciones colectivas. El nivel al que se refiere Barthes va más allá y alude además a simbolismos múltiples, en específico, a una serie de cambios y reemplazos que tienen significados psicológicos y sociales, que fortalecen las ideas compartidas sobre lo que parece verdadero y animan a analizar conflictos más profundos. De este modo, lo obvio actúa como base para percepciones simples, aunque su carácter simbólico puede generar interrupciones en narrativas complejas.

Lo obvio tiene un significado claro y directo que no necesita explicaciones complicadas. Lo evidente muestra varias capas de información y símbolos que generan credibilidad a través de sus significados directos. Esta transparencia construye bases para imaginarios referenciales que contraen la mirada a significados que ya están en el medio cultural. Así, fomenta reflexiones semióticas sobre cómo establece ideas de credibilidad en imágenes híbridas y, por tanto, prepara el camino para análisis más profundos; al resumir ese nivel como el de la significación en tanto que tal, delimita las percepciones iniciales y hace resaltar que su función será la actuación de un vehículo hacia connotaciones perturbadoras.

Finalmente, los significantes obvios son aquellos que se encargan de construir significados denotativos superficiales que sostienen imaginarios de verdad, mediante conexiones sugerentes con lo natural, aunque ocultando procesos profundos de significado. Las narrativas híbridas hacen que se alineen las percepciones de lo narrado con las expectativas que provoca, modulando las aceptaciones iniciales. Este enfoque teórico resalta la inmediatez simbólica a través del anclaje de plausibilidades, mientras prepara el examen de connotaciones perturbadoras como lo obtuso, cuestionando las

bases aparentes y enriqueciendo las reflexiones semióticas en torno a las reacciones emocionales que surgen de tales tensiones.

1.3 Aplicación conceptual e implicaciones

El análisis de los fotogramas y las secuencias de falsos documentales, haciendo uso de conceptos semióticos, permite examinar cómo el espectador los percibe gradualmente. Los elementos superficiales crean referencias rápidas que ayudan a aceptar la autenticidad del contenido desde el principio; no obstante, los detalles ambiguos generan interrupciones que ponen en duda la coherencia simbólica. Esta perspectiva desvela cómo la imagen audiovisual representa analógicamente lo real, aprovechando la percepción de objetividad para crear ilusiones de verosimilitud. No obstante, su carácter construido invita a un examen detenido de las tensiones que se crean entre lo manifiesto y lo evasivo. Barthes (1995, 13) define la imagen fotográfica como “un mensaje sin código”, lo que justifica cómo los falsos documentales logran verosimilitud al explotar esta aparente objetividad. De esta forma, se va más a fondo en entender teóricamente cómo esas dinámicas quiebran imaginarios colectivos, y convierten la observación en un proceso crítico ante narrativas híbridas que ponen en duda límites perceptivos.

Las diferencias en el contexto serán importantes para analizar cómo los entornos culturales limitan un uso autoral de innovaciones interpretativas, pero favorecen convenciones colectivas que sostienen apariencias creíbles. Estas diferencias también dificultarán exploraciones demasiado disruptivas, aunque obstaculizarán las posibilidades de exploraciones demasiado disruptivas que se presenten en los contenidos audiovisuales que se producen. En un contexto donde lo verosímil domina el imaginario social, y cosas experimentales como el análisis científico o narrativas alternativas quedan reprimidas, surge un escepticismo hacia todo lo que va en contra de lo establecido, y eso impacta la credulidad en los falsos documentales. La teoría muestra que factores externos afectan la interpretación de símbolos, generando nuevas valoraciones que debilitan las creencias compartidas y destacan fragilidades en la formación de ideas sobre la verdad. Como explica Burgelin (1973, 167), “lo «verosímil» reina en este consciente colectivo y ocupa en él el lugar de las «tendencias reprimidas», expresión de las cuales son la investigación científica, las literaturas experimentales, etc.”.

Desde un punto de vista teórico, las consecuencias de este enfoque van hacia reconstruir los orígenes discursivos de los textos audiovisuales. Aunque estos textos parezcan espontáneos, revelan intenciones claras. Esas intencionalidades interrogan

acerca de los momentos, los lugares y los autores que intervienen en la producción de significados. Al utilizar una perspectiva analítica en relatos híbridos, se presentan estructuras que manipulan la credulidad, fomentando un diálogo interdisciplinario sobre cómo estos elementos modulan imaginarios de verdad en sociedades saturadas de representaciones. Para García-Noblejas (1982, 24), “el discurso se presenta como algo aleatorio, objeto de estudio desde un punto de vista preferentemente filológico” que sirve para reconstruir las características clave del tiempo, lugar y autor en el origen de un texto específico. Esto invita a reflexionar sobre cómo las percepciones del espectador se mantienen y la importancia de estudiar los orígenes para evitar la pérdida de confianza en contextos contemporáneos.

Según Camporesi (2001, 213), la aplicación de técnicas digitales al cine de imagen real hace posible la ampliación de las posibilidades expresivas del medio. Cabe recordar que el escaneado permite a la imagen analógica tener la flexibilidad del dibujo. Al mismo tiempo, la utilización de imágenes dibujadas o manipuladas es tan antigua como el propio cine. En la práctica, esta aplicación propone incluir en las obras audiovisuales manipulaciones digitales históricas que amplían las posibilidades expresivas a partir de técnicas de fusión entre lo ficticio y lo realista. Estos avances técnicos, con base en prácticas de larga trayectoria, enriquecen el análisis semiótico, ya que muestran cómo los nuevos desarrollos refuerzan ilusiones. Del mismo modo, esto fomenta una reflexión ética ante narrativas que combinan tradición y actualidad. Con ello, se aporta a marcos teóricos que indagan vulnerabilidades perceptivas, extendiendo implicaciones hacia escenarios donde la credulidad choca con construcciones mediadas.

Según Aguirre Barrera (2016, 57), “la crítica está de acuerdo en que estos tratamientos apuntan a un desdibujamiento de los límites entre lo real y lo ficticio, lo verdadero y lo falso, lo auténtico y la copia o falsificación y, en última instancia, a una relativización total de estas categorías”. Esta idea conceptual fortalece el estudio detallado de las reacciones semióticas en falsos documentales, mostrando confusiones entre lo real y lo ficticio que cuestionan las ideas sobre la realidad y que tienen implicaciones que van de lo abstracto a lo social.

2. Construcción de verosimilitud

La verosimilitud, más allá de ser un mero truco para validar lo ficticio, se basa en convenciones culturales y lógicas de la narración que guían la aceptación de un relato híbrido, como lo es el falso documental, por estar a medio camino entre la ficción y la

realidad del documental. Esta construcción expone tensiones entre la apariencia de realidad y sus mecanismos de manipulación en los falsos documentales, lo que invita a analizar estrategias visuales y narrativas que tanto sostienen como vulneran imaginarios colectivos de verdad.

2.1 Definición de verosimilitud

La verosimilitud es un aspecto esencial en los relatos audiovisuales, ya que aporta apariencia de realidad a aquellas cosas que no son verdaderas y ayuda a que el espectador acepte la historia. Este principio viene de tradiciones literarias antiguas y va más allá de lo probable, funcionando como una norma cultural que guía la credibilidad de la historia, manifestándose en distintos tipos que delimitan su ámbito de aplicación. En general, se trata de cosas que pueden existir en algún lugar del mundo, aunque su existencia no sea posible en el lugar específico donde se encuentra el héroe. La verosimilitud interna se refiere a la lógica con la que se entrelazan los elementos de la ficción, que no depende de que la ficción tenga una referencia externa, aunque su vulnerabilidad ante la inconsistencia pueda debilitar la plausibilidad inherente. Como dice Kristeva (1973, 63), este concepto que data de la antigüedad griega surge al mismo tiempo que la literatura y el pensamiento sobre ella, la acompaña a lo largo de la historia literaria, lo que destaca su relevancia en géneros híbridos como el falso documental.

Por otro lado, la verosimilitud externa se funda en la adecuación al mundo real, apelando a experiencias comunes y saberes compartidos que están en la mente del lector y del espectador. A través de comparaciones indirectas, se confirma la credibilidad de lo que se muestra. Según Aumont et al. (2008, 141), “lo verosímil constituye una forma de censura, puesto que restringe, en nombre de la decencia, el número de posibilidades narrativas o de situaciones diegéticas imaginables”. Se trata de una limitación cultural desde el momento en el que hay una imposición de adecuación a normas sociales. De ahí que actúe como una restricción que reduce las opciones creativas. En los híbridos, como los falsos documentales, estas restricciones muestran fallos, como un exceso de artificios, que arruinan la ilusión porque se notan las diferencias con lo que se puede verificar y ponen en duda lo sólido de los imaginarios perceptivos.

En contraste, la verosimilitud genérica se refiere a convenciones de un determinado formato o medio. En este caso, el espectador construye la credibilidad a través de códigos reconocibles a los que se atiene en ese contexto estilístico. Por otro lado, en los contextos audiovisuales contemporáneos, estos códigos pueden cambiar con

los avances en la tecnología, ajustándose a nuevas expectativas del público y extendiendo lo que parece posible. Las normas implícitas moldean la percepción subjetiva en relatos que imitan lo real, como en el caso de los falsos documentales. De acuerdo con Genette (1973, 60), “lo verosímil es una categoría que tiende a someter un texto literario a la prueba de la verdad”, apelando para ello a elementos no literarios, por lo que es innegable su dependencia de factores externos.

Igualmente, son muy importantes las distinciones entre verosimilitud, veracidad y verificabilidad, pues la primera pone la credibilidad aparente sobre la estricta coincidencia con hechos empíricos, operando como restricción cultural sin requerimiento de evidencia externa. La veracidad, en cambio, debe entenderse como una exigencia de que el contenido audiovisual se alinee con la realidad. Por su parte, la verificabilidad requiere pruebas concretas, generando tensiones entre apariencia y autenticidad. Según Todorov (1973, 176), “la revelación, es decir la verdad, es incompatible con la verosimilitud”, de lo que se desprende que existe una contradicción inherente que ha sido superada por el falso documental. En ellos, tales contrastes muestran deficiencias o manipulaciones que rompen la confianza al poner lo falso contra lo que se puede probar, llevando al límite la idea de lo que se puede juzgar como real.

Esto último abre la puerta al examen de estrategias tanto narrativas como visuales, como la voz en off o el montaje discursivo, para potenciar o dismantelar la ilusión perceptiva. Al respecto, Niney (2005, 109) observa que al “interactuar ficción y documental de manera turbia que verdad e ilusión están unidas a creer, que podemos reproducir la verdad con falsedades”.

2.2 Estrategias narrativas y visuales

Los falsos documentales usan estrategias narrativas como voz en off y narradores no fiables para dotar de autoridad a aquello que se está contando y a la vez dotar de cierta ambigüedad a lo que está siendo expuesto. De este modo, apelan a la construcción de una objetividad que pretende ocultar su juego entre lo verdadero y lo engañoso. Si bien este juego socava la credibilidad, no la elimina por completo. Según Bordwell (1996, 7), “la perspectiva, en sus diversas formas, es el concepto principal y más elaborado de la tradición mimética de la narración”. Es decir, en ello se fundamenta la conexión entre lo ficticio con expectativas realistas.

La reestructuración de fragmentos a través del montaje narrativo es fundamental para construir una apariencia de lo real, pues permite crear ideas que alteran por

manipulación. En el falso documental, esta aproximación amplifica la ilusión a partir de ocultar intervenciones para incidir sobre la aceptación del espectador, a partir de una tensión entre lo aparente y lo reconstruido. Por ello se ha sostenido que “el montaje no crea una continuidad espacio-temporal, sino de orden discursivo o temático, adoptando la forma de un montaje de proposiciones; aún más, a menudo este montaje es un remontaje que se emplea para manipular la intención o el sentido del metraje al arrancarlo de su contexto original” (Weinrichter 2005, 44). Al incorporar imágenes icónicas y registros de archivo, se afianza la percepción de verosimilitud, al aludir a una historicidad supuestamente auténtica.

Según Stam et al. (1999, 214), la impresión de realidad en el cine se genera a partir de la analogía perspectiva de la imagen fotográfica, la persistencia de la visión y el fenómeno de movimiento aparente, que son mecanismos que mezclan lo ficticio con lo real. El falso documental juega con recursos como la cámara en mano y el hiperrealismo para apelar a la verosimilitud de la imagen, de tal forma que imita la inmediatez que es propia del documental. En esta estrategia, se recurre a movimientos irregulares que dan la idea de algo espontáneo y con detalles bien completos que enriquecen la imagen y refuerzan el realismo sensorial. Estos métodos usan fenómenos visuales para hacer impresiones de realidad. La falla en el uso de estos recursos produce *glitches* que pueden romper esa ilusión y evidenciar la artificialidad de aquello que se mira.

La utilización de archivo y de signos que culturalmente son más fáciles de decodificar afianza la apariencia de lo real, mediante la incorporación de materiales preexistentes. Esos materiales forman parte de un proceso de recontextualización de aquello que se mira, que evita que se noten suturas que podrían revelar las falsificaciones de fondo. En los falsos documentales, no solo el equilibrio entre imitación y engaño puede afianzar la ilusión mediante una reproducción aparente fiel, sino que también se puede poner el acento en la interpretación. Esto implica que, a partir del equilibrio que hay entre aquello que es nuevo y aquello que ya es conocido para el espectador, se puede salvaguardar el engaño. Tal es la importancia de lo expuesto, que se sugiere cuestionar lo probable en otros ámbitos, donde la integración de documentos falsos o alterados influye en los imaginarios de verdad. Según Bettetini (1996, 68), “simular significa imitar, representar, reproducir; pero significa también fingir, engañar, mentir”. Esto indica que existe una dualidad inherente en el ejercicio de simulación y puesta en escena que implica todo trabajo audiovisual; pero con mayor énfasis en el falso documental.

Por último, los trucos e iluminación son apoyos sutiles que juegan con las sombras y efectos para parecer naturales. Importan tanto estos recursos en la simulación de lo real, que una incorrecta aplicación de la herramienta *zoom*, por ejemplo, podría restar naturalidad e interrumpir el flujo visual. Estas técnicas priorizan la apariencia sobre la autenticidad y son útiles para la creación de ilusiones que alteran la percepción. Las anomalías de luz o transiciones forzadas confunden al espectador y debilitan su credulidad. En palabras de Thompson (2008, 99), “un *zoom* tiene un efecto muy poco natural. No existe cambio de perspectiva”. Además, las distancias medias y lejanas se acercan al espectador a la misma velocidad que los objetos cercanos. Así se rompe la continuidad visual, ya que este movimiento no lo haría el ojo humano. Esta dinámica abre el camino para examinar los imaginarios contruidos a raíz de estas estrategias, donde su verosimilitud queda condicionada por su capacidad de sostener o desmantelar las percepciones subjetivas en análisis posteriores.

2.3 Construcción de imaginarios de verdad

El falso documental construye imaginarios de verdad en los que el espectador podría tomar aquellas representaciones como extensiones de lo real. Sin embargo, estas se fundamentan en ficciones que reconfiguran percepciones colectivas. Estos imaginarios se constituyen a partir de conceptos sociales que no solo representan, sino que generan realidades particulares; lo ficticio, en este contexto, da forma a identidades y vínculos culturales. Los falsos documentales pretenden operar a partir de una dinámica que incorpora elementos manipulados en estructuras simbólicas que parecen creíbles. Esto requiere además de una disposición subjetiva a aceptar lo que se presenta como verdadero. Castoriadis (2007, 145) sostiene que “el imaginario social es la creación continua de significaciones que instituyen la sociedad”, lo que muestra su rol en la modulación de la credulidad.

Además, la ilusión que contiene la imagen cinematográfica permite estos imaginarios gracias a entrelazar lo irreal con una apariencia de tangibilidad, disolviendo de esta manera los límites perceptivos. Esta ilusión no es solo una falsedad, sino la construcción de una realidad alternativa que se internaliza a partir de códigos que enmascaran su artificio, fomentando una aceptación que va más allá de lo superficial. En el contexto del falso documental, tales mecanismos alimentan imaginarios mediante la explotación de la ambigüedad. Por ello se ha mencionado que “el cine no es la realidad porque así se diga. Si su irrealidad es ilusión, es evidente que esta ilusión es al menos su

realidad” (Morin 2001, 16). Así, las connotaciones latentes ponen en jaque las denotaciones evidentes, y esto da forma a negociaciones interpretativas que desestabilizan lo creíble.

Los imaginarios también surgen de dinámicas globales, que existen más allá de las fronteras locales. Estos se alimentan de ideas colectivas con representaciones que transforman lo cotidiano en contextos globales. En el mundo moderno, los imaginarios no son fijos, sino que surgen de mundos plurales hechos por actores dispersos que incorporan simulaciones para crear visiones compartidas. “Los mundos imaginados, es decir, los múltiples mundos que son producto de la imaginación históricamente situada de personas y grupos dispersos por todo el globo” (Appadurai 2001, 33), destacando su influencia en percepciones culturales. Los falsos documentales intervienen en el flujo de las representaciones creando escenarios simbólicos que aparecen como verídicos, pero no dejan de ser interrumpidos por la presencia de diferencias culturales que refuerzan su naturaleza híbrida.

Según Stanislavski (2009, 349), “no nos interesan las impresiones fuertes pero pasajeras; no nos satisfacen simplemente las sensaciones visuales y auditivas; nosotros valoramos sobre todo las impresiones emocionales, que se graban para siempre en el espíritu del espectador”. Este autor se centra en el equilibrio entre la simulación y la autenticidad. La credulidad asociada se ve influida por efectos emocionales duraderos que integran tales imaginarios en la mente del espectador, y de este modo, van en sentido opuesto a la fugacidad y anclan ficciones en estructuras afectivas estables. Tales impactos no solo reproducen, sino que forjan conexiones que transforman lo inventado en un elemento constitutivo de la verdad percibida, susceptible a disrupciones que, a su vez, refuerzan y debilitan su cohesión. En el falso documental, la dimensión emocional podría ajustar la credibilidad al provocar respuestas que integran lo representado en construcciones colectivas.

Al final, la forma de imaginarios requiere un examen semiótico que desvele no solo lo más evidente y disruptivo, sino que, por el lado de lo ambiguo, desestabilice lo manifiesto y descubra debilidades en la creencia. Barthes (1973, 100) explica que en la ilusión referencial, lo real, suprimido como denotación, vuelve a aparecer como connotación, ya que los detalles que parecen una denotación directa de lo real son en realidad una significación que no se hace explícita de lo real. Este examen confirma que cuando hay una perturbación, generan incertidumbres y luego se desarticulan las normas. Todo esto hace posible analizar lo superficial y lo elusivo, como herramientas para

desmontar percepciones en el falso documental. Este enfoque abre el camino a métodos semióticos que profundizarían en las rupturas interpretativas y sus efectos sobre la credulidad.

3. Percepción del espectador

La percepción no ubica al espectador como un receptor pasivo, sino que lo posiciona como un intérprete cuyas respuestas emergen de emociones, entornos y exposición a ambientes digitales, como se observa en los hallazgos del experimento realizado. En el falso documental, esa perspectiva activa transforma la verosimilitud en un espacio incierto: el espectador puede dejarse llevar por la emoción o tomar una postura crítica. Factores como ideologías y plataformas digitales que intervienen en la experiencia audiovisual afectan esa oscilación, alterando los límites de lo creíble, según los patrones identificados en el estudio.

3.1 Percepción de la imagen

Ardèvol y Muntañola (2004, 23) establecen que “la fotografía es mucho más que una imagen, entendida como una copia o reproducción del mundo real; es un espacio de negociación de poder y de identidades, un espacio de reflexión teórica y metodológica, un medio de comunicación intercultural”. Ello implica que las imágenes no solo permiten ver lo que hay en el mundo, sino que también llevan consigo un proceso de codificación, de implicación en la vida social. Es decir, la imagen no es una mera representación de la realidad, sino que provoca en el espectador emociones profundas y sensaciones que permiten una construcción de imaginarios de verdad, que son ilusiones de realidad moduladas por el contexto digital. Esta perspectiva enfatiza el hecho de que la interpretación del espectador no es pasiva, sino que enfrenta la imagen a partir de las herramientas que tenga para decodificarla. La consecuencia de esto es que, conforme a cada contexto cultural en el que es decodificada, la imagen se convierte en un medio para reflexionar identidades, en donde las emociones surgen de la interrelación entre lo que se ve y lo que se internaliza. Esto permite observar cómo la subjetividad hace de las señales experiencias verosímiles.

Como reliquias del pasado, las imágenes pretenden ser testimonio fiel y directo de los acontecimientos que evocan emociones ligadas a experiencias colectivas. Por tanto, aspiran a construir imaginarios de verdad que vienen de contextos culturales saturados de iconos. La credulidad que resulta de esta aparente precisión histórica se debe a diferentes

circunstancias, como la sobreexposición a lo visual que hemos tenido en estos medios modernos, lo que afecta nuestra percepción. Esto promueve una interpretación subjetiva de la imagen según Berger (2010, 16), quien menciona que cuando una imagen es más rica y precisa que la literatura, da testimonio del mundo de otras épocas. La forma en que interpretamos estas imágenes va desde la emoción hasta la duda crítica. La ilusión no es solo lo literario, sino que tiene cierta riqueza perceptiva que va más allá, y se ve en dinámicas culturales que traen respuestas afectivas profundas.

En esta dinámica, la percepción subjetiva de señales audiovisuales se ve afectada por “la ambigüedad documental con que se muestra lo fotográfico, es decir, en la conciencia extendida de que una foto supone un testimonio de lo real, y que, por tanto, contiene un valor de verdad. En ese prejuicio se encuentra el germen del falseamiento perfecto que la fotografía pondría en juego” (Del Río García 2000, 2). Se estudia esta interpretación a partir de los prejuicios visuales que modulan y donde la credulidad se explota en entornos icónicos densos, transformando la imagen en un germen de duda subjetiva. A partir de ella, la construcción emocional resalta que las realidades ilusorias emergen a partir de procesos interpretativos que están teñidos por varios contextos culturales. Es más, el hecho de que tomemos la ilusión bajo el significado de la cosa real que representa, el prejuicio de su valor veraz habilita un engaño perfecto.

Como señala Breschand (2007, 11), a pesar de que se cree que la imagen es una representación fiel de lo que se ha registrado, lo cierto es que, a partir de elementos externos como las restricciones técnicas y las decisiones representativas, la imagen carece de toda objetividad, y por ello, la interpretación de las señales audiovisuales provoca emociones porque se construyen imaginarios de verdad. La saturación icónica en sociedades modernas intensifica esta subjetividad, donde factores como la sobreabundancia visual alteran la credulidad, convirtiendo la percepción en un acto interpretativo cargado de afecto. Por lo tanto, esta ilusión se moldea por dinámicas culturales que despiertan respuestas emocionales, mostrando de este modo la porosidad de lo visto.

Los elementos de la credulidad que tiene lo visual, agregados a la densidad de la iconografía, transforman señales en experiencias afectivas. La línea que separa la ilusión de la realidad viene de la subjetividad cultural. Esto ya lo señala Burke (2005, 17), quien considera que “las imágenes son una forma importante de documento histórico y reflejan un testimonio ocular”. Esta modulación perceptiva del falso documental, de su universo narrativo no solo fílmico, revela la necesidad de analizar mecanismos como la

verosimilitud, que sostiene o quiebra la credulidad, y que nos permite dar paso al análisis semiótico.

3.2 Influencias sociales y motivaciones

El espectador cumple un rol activo al cuestionar los discursos de los medios, surgiendo emociones como la ansiedad o la desconfianza en la intersección entre acontecimientos globales y las representaciones híbridas en el falso documental. Así, las motivaciones colectivas fomentan una crítica a las narrativas hegemónicas, lo que hace que lo que habitualmente conocemos como “creer” se convierta en una resistencia interpretativa. Según León (2022, 162), en la videoesfera actual, “el cine documental ocupa un papel estratégico dentro de la construcción de memorias protésicas”; lo que indica que, en mundos saturados de información, los falsos documentales podrían incidir sobre la credulidad del espectador.

El poder de los medios incide en la posibilidad de incidir sobre las emociones a través de ideologías que legitiman las desigualdades; afectar la interpretación subjetiva a partir de discursos que encauzan creencias en favor de las élites y generan imaginarios de verdad distorsionados. El análisis crítico del discurso, según Van Dijk (1999, 26), se centra en cómo se abusa del poder para manejar creencias y acciones en favor de grupos dominantes.

Los espectadores incorporan sus emociones, como la empatía o el rechazo, de forma activa para criticar representaciones que reproducen desigualdades sociales. Bourdieu (1997, 7) advierte que la televisión amenaza esferas culturales como la ciencia y la democracia, lo que justifica un análisis sobre cómo impactan los falsos documentales en la idea de verdad, además de que se articula en torno a la cuestión sobre la credulidad. Esta dinámica evidencia que las influencias sociales hacen de la credulidad un espacio disputado, enriqueciendo la interpretación subjetiva a través de motivaciones colectivas de resistencia, influido por cuestiones como la globalización informativa.

En esta interacción se hace presente el espectador como un agente activo. La saturación de discursos provoca un escepticismo emocional y convierte el percibir en un acto de duda. Así, las influencias sociales ayudan a deconstruir imaginarios dominantes, y ponen énfasis en cómo motivaciones culturales cambian la credulidad de los espectadores. Eagleton (2006, 154) explica que lo estético vincula a los individuos con una ley universal no formulable que se presenta en la obra. Es más, esto destaca cómo la

estética crea percepciones de verdad universales, y los falsos documentales lo usan para fomentar credulidad.

Factores culturales en esta era de desinformación generan respuestas afectivas que desafían hegemonías y llevan a introducir la duda como emoción que acentúa la percepción subjetiva. Por ello se ha sugerido que “los medios de masas crean una ilusión trascendental” (Luhmann 2007, 6). De este modo, se refuerza la idea de verosimilitud, que es a su vez una ilusión. Una ilusión que aprovechan los falsos documentales para apelar a la credulidad de la gente. Esta interacción pone de relieve la importancia de poner en el centro de la mirada el sentido de la verosimilitud, influida por espacios digitales y generacionales, para comprender mejor la modulación perceptiva.

3.3 Rol del espectador y percepción digital

El espectador contemporáneo se sitúa como un receptor activo cuya interpretación de los contenidos audiovisuales depende de diferencias generacionales, donde los más jóvenes, inmersos en ecosistemas digitales, desarrollan un escepticismo que pone en crisis la credulidad y desarma imaginarios de verdad consolidados. En el caso de TikTok, que es parte del experimento, Martínez (2021, 9) sostiene que esta red social no solo se utiliza para bailar o cantar, sino que también tiene un lado educativo en el que existen usuarios "especialistas" que comparten a miles de personas contenidos valiosos. En plataformas como TikTok, la dificultad para discernir la verosimilitud se intensifica porque mezcla entretenimiento efímero con aspectos educativos, lo que requiere una continua decodificación que interroga la autenticidad de lo expuesto. De este modo, la credulidad varía según contextos de exposición que priorizan la interactividad sobre la pasividad.

La consecuencia de este razonamiento sería que, en el mundo digital, el espectador podría comenzar a adquirir un papel más activo al transitar diferencias generacionales, que incrementan el escepticismo. Esto se debe a que las plataformas ponen a prueba permanentemente la credulidad del consumidor, al facilitar y democratizar la creación de narrativas, pero también se fomenta un cinismo por la abundancia de falsificaciones a las que se puede acceder. Como observa Sibilia (2008, 33), “la red mundial de computadoras se ha convertido en un gran laboratorio, un terreno propicio para experimentar y diseñar nuevas subjetividades”. A partir de allí pueden fabricarse nuevas formas de ser que van desde lo excéntrico a lo degradante, lo que influye en percepciones de verosimilitud en espacios digitales.

Fecé (2001, 60) ilustra con “ejemplos como los de *The Connection*¹ o *The Vanessa Show*² vendrían a confirmar que tanto la información como el entretenimiento televisivo ha entrado definitivamente en la era de la sospecha”, contribuyendo a que los espectadores desconfíen de los medios audiovisuales y afectando la credulidad. Con este tipo de dinámicas, se estimula al receptor no solo como observador, sino que interviene también en la validación de contenidos.

4. Falso documental

El falso documental se mueve entre la simulación y la autenticidad, apropiándose de códigos documentales para crear una apariencia verosímil y cuestionar concepciones establecidas de verdad en el medio audiovisual. Su trayectoria, que va desde intervenciones pioneras hasta manipulaciones digitales modernas, se caracteriza por su capacidad inmersiva, que aprovecha los códigos documentales para generar una ilusión persuasiva ante el espectador. Esto requiere una definición precisa para seguir su impacto en percepciones colmadas de desinformación.

4.1 Evolución histórica

Como señala Breschand (2007, 19), Flaherty, pionero del cine documental, no solo buscaba sociedades remotas o exploraba tierras inhóspitas para capturar su esencia vital, sino que revivía tradiciones muertas o componía lo que le convenía a su propia visión. Por lo mismo, se encuentra el caso de la supuesta neutralidad del medio con la capacidad de alterar percepciones. La trayectoria del falso documental se inicia con las intervenciones tempranas en el cine documental convencional, que buscaba representar la realidad de forma imparcial y objetiva, pero que ya iba incorporando elementos subjetivos que prefiguraban posteriores fusiones entre lo real y lo ficticio. Esta primera práctica mostraba cómo el cine, desde sus orígenes, no se limitaba a registrar, sino que elaboraba relatos creíbles que jugaban con la ilusión de verosimilitud del espectador. Así, se cuestionó antes de tiempo la noción de una mediación objetiva, que sentó las bases para narrativas que pondrían en entredicho la confianza en lo que los medios declaran.

A lo largo del siglo XX, algunos como Orson Welles extendieron estas tácticas a casos que a propósito borran los límites entre la realidad y la ficción, usando los

¹ *The Connection*. 1961. Dirigida por Shirley Clarke. Estados Unidos: Connection Company, Shirley Clarke Productions. Cine.

² *The Vanessa Show*. 1999. Presentada por Vanessa Feltz. Reino Unido: BBC. Televisión.

progresos de la transmisión masiva para impulsar ilusiones colectivas. En esta época comenzaron a desarrollarse presentaciones que desdibujaban el engaño sin revelarlo del todo. Esto generaba una especie de ambigüedad en la recepción. Los espectadores se transformaban así en participantes involuntarios de ese engaño. Esta evolución afectaba la credibilidad de las narrativas mediáticas, que se veían afectadas por una evolución de mayor escepticismo. De Felipe (2001, 34) destaca que Welles, tras el engaño por radio de 1938 llevado al cine, marcó un punto de inflexión en las simulaciones, que las innovaciones tecnológicas producían efectos que cambiaban la cultura, socavando la fiabilidad de los medios como transmisores imparciales de la realidad.

A partir de mediados del siglo, ya se empiezan a conformar subgéneros, como el mundo italiano, que consolidan tales manipulaciones, pues, a partir de ahora, se asociaba el sensacionalismo con estilos documentales, así como un montaje que distorsionaba el acontecimiento originario para intensificar su impacto. La espectacularización de lo cotidiano procedía de las mutaciones culturales. No se volvió un subgénero “hasta 1962 con el estreno de *Mondo Cane*”³ (Sala 2001, 125), filme de Jacopetti, que fusionaba elementos caníbales de la realidad con artificios narrativos. Estas obras no solo se preocupaban por recopilar anomalías, sino que también las alteraban deliberadamente, anticipándose a dilemas actuales sobre la intermediación técnica. Como resultado, así fue como la gente se volvió cada vez más dubitativa hacia lo que era exhibido como verídico en un mundo en el que la objetividad se diluía frente a construcciones manipuladas.

García Martínez (2011, 304) observa que, luego de los años setenta, se volvió bastante prolífica la parodia del *Rockumentary*⁴, con ejemplos iniciales como los de los *Monty Python*⁵ que satirizaban trayectorias musicales de artistas ficticios. Con el pasar del tiempo, el falso documental continuó con esa tendencia al incluir la ironía reflexiva que dismantelaba las normas propias del documental tradicional. Estos trabajos no solo parodiaban los géneros establecidos, sino que cuestionaban las raíces culturales de la representación, utilizando el video como forma de popularizar la falsificación. De esta manera, socavaron aún más el concepto de neutralidad de los medios, preparando a las

³ *Mondo Cane*. 1962. Dirigida por Gualtiero Jacopetti, Paolo Cavara y Franco Prosperi. Italia: Cineriz. Cine.

⁴ *Rockumentary*: Subgénero del documental que se enfoca en la vida, los sucesos o el recorrido de artistas o grupos musicales, fusionando entrevistas, grabaciones de archivo y presentaciones en directo. Las primeras muestras son parodias de Monty Python que caricaturizaban este modelo al mostrar caminos ficticios de músicos.

⁵ Monty Python: Grupo de humoristas británicos que estuvieron activos durante la década de 1970 y se destacó por su programa televisivo *Monty Python's Flying Circus* (BBC, 1969-1974), que incluía parodias satíricas de géneros documentales, como rockumentaries sobre artistas ficticios.

futuras generaciones para que se cuestionen cada vez más las apariencias en un horizonte de escepticismo perceptivo creciente.

En nuestra época, este avance termina con la creación de los *deepfakes*. Estos algoritmos de inteligencia artificial ponen encima un rostro y una voz en registros que ya existen. Así, salen simulaciones superrealistas que van más allá de barreras pasadas. Esto amplía los dilemas culturales en las sociedades actuales, donde se expande el cinismo y se complica cada vez más separar lo verdadero de lo inventado, especialmente en un entorno lleno de desinformación. Aquí se presenta un juego analítico que muestra cómo las manipulaciones digitales intensifican la erosión de imaginarios de verdad. Los autores Chesney y Citron (2019, 1758)⁶ subrayan que esta tecnología es el ejemplo más extremo de este tipo de manipulación, ya que hace posible la creación de digitales integrales que imitan la realidad de forma engañosa. Estas visiones del pasado nos preparan para investigar más a fondo las definiciones, contextos y formas del falso documental en su configuración híbrida actual.

4.2 Definición de falso documental

El documental es concebido como un medio de registro y expresión de la realidad que se orienta en la línea de la objetividad e imparcialidad, y se concentra en la organización de las estructuras coherentes y los fenómenos del mundo tangible. Esta modalidad de narración desafía muchas dicotomías establecidas. Crea curiosidad en el espectador manipulando anticipaciones antes y durante la visión, lo que convierte la credulidad en un pilar de la ilusión veraz. Según Aguilar Alcalá (2022, 16), “los falsos documentales son un tipo de película que evaden las divisiones de ficción y no ficción”, porque ponen en marcha formas de recepción que convierten ideas inventadas en sensaciones reales, usando estilos de contar específicos. Su carácter híbrido surge de mezclar varias partes disímiles, permitiéndole la búsqueda de procesos de interpretación que convierten falsedades en verdades temporales y cuestionan los fundamentos del conocimiento en la representación visual.

En este sentido, el falso documental utiliza marcos convencionales para construir narraciones sobre hechos ficticios, desdibujando límites difusos entre invención y registro. Esta estrategia muestra su función como herramienta cultural que cambia ideas

⁶ Chesney y Citron (2019, 1758) señalan: “Deep-fake technology is the cutting-edge of that trend. It leverages machine-learning algorithms to insert faces and voices into video and audio recordings of actual people and enables the creation of realistic impersonations out of digital whole cloth”. Traducción propia.

arraigadas, donde el cambio de códigos crea una apariencia de evidencia que aprovecha las vulnerabilidades perceptivas de los espectadores. No es solo un vínculo estético, sino una invitación a pensar cómo se construye la autenticidad a partir de unos elementos que se toman prestados, modulando la credulidad como eje en la relación receptiva. Aprea (2012, 69) destaca que estas formas, al seguir “los formatos tradicionales, construyen sus interpretaciones a partir de fenómenos inexistentes en el mundo real”, lo que modifica no solo las fronteras borrosas entre ficción y documental, sino que también invita a reflexionar sobre cómo esos límites borrosos afectan nuestra percepción de lo auténtico.

Hight (2007, 181) señala que, si bien hay otras dimensiones, la mayoría prioriza la dimensión lúdica que compromete la seriedad del soporte original, enriqueciendo la hibridez al desafiar la solemnidad del formato originario. Más allá, el falso documental se muestra sobre todo como algo paródico y satírico, donde su complejidad nace de la intención de burlar o censurar a través de la imitación de estilos documentales. Así, refuerza la apariencia real al explotar la tendencia del espectador a aceptar lo evidente, posicionándose como indagador de conflictos culturales. De esta forma, compromete la credulidad mediante estratos irónicos que revelan la vulnerabilidad de las estructuras mediáticas.

Sánchez-Navarro (2001, 13) subraya que el interés en los falsos documentales no radica en cuestiones “éticas de la mirada que un realizador dirige a una realidad, sino en el establecimiento de un código de verosímil” que sostiene la ilusión narrativa. Por ello, manipula tales convenciones para simular autenticidad, activando la credulidad del observador como instrumento vital para el mantenimiento de la consistencia perceptiva. Este enfoque destaca su condición híbrida, mezclando lo no ficticio con fabricaciones que cuestionan las suposiciones de verosimilitud propias del medio audiovisual. Este modo de ver refina la definición al concentrarse en la elaboración de verosimilitud como sostén de la experiencia.

El falso documental puede entenderse como una estrategia creativa que camina entre los límites de la verdad y falsedad, que ofrecen certezas pasajeras sobre las representaciones mediáticas cotidianas. Esta cualidad mixta lo convierte en medio para deconstruir imaginarios arraigados, utilizando códigos que simulan pruebas irrefutables y cultivan una percepción equívoca por medio de la explotación de la credulidad. A través de lo anterior, prepara el terreno para discernir sus variaciones, las inmersivas y las paródicas, que se dan en contextos en donde la modulación contextual de la verosimilitud moldea la vivencia del espectador. Ges (2001, 80) menciona que estos falsos

documentales son “una especie de genio maligno que nos ayuda a relativizar las verdades y falsedades que creamos y consumimos, proporcionándonos alguna certeza provisional de mínimos sobre lo que vemos a diario en los medios de representación”.

Casos representativos de esta estrategia incluyen los falsos documentales: *Holocausto caníbal*⁷ (Deodato 1980), que emuló hechos que se dan en la realidad como la matanza animal para simular un registro real de exploraciones amazónicas y construir un imaginario de verosimilitud inquebrantable; *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?*⁸ (Altozano 2020), donde la sátira es sutil y roza la verosimilitud documental al desarmar mitos musicales con un tono de aspecto serio que es difícil descifrar; y *R2-D2: Beneath The Dome*⁹ (Bies y Susser 2001), en el que la burla es constante y descarada sobre la vida ficticia del robot más famosos de Star Wars, permitiendo jugar con la nostalgia cultural revelando absurdos de la industria del cine. En síntesis, el falso documental no solo reproduce la realidad, sino que la replantea desde una ambigüedad intencionada que obliga a cuestionar lo que se da, por cierto, configurando así una base conceptual necesaria para su análisis en los apartados posteriores.

⁷ *Holocausto Caníbal*. 1980. Dirigida por Ruggero Deodato. Italia: F.D. Cinematográfica. Cine.

⁸ *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* 2020. Dirigida por Jaime Altozano. España: Jaime Altozano. Internet.

⁹ *R2-D2: Beneath the Dome*. 2001. Dirigida por Don Bies, Spencer Susser. Estados Unidos: Lucasfilm. Cine.

Capítulo segundo

Diseño metodológico y aplicación experimental

Este capítulo explica cómo se realizó el experimento con 99 personas en un centro médico de Quito, con la finalidad de encontrar qué elementos visuales son percibidos como obtusos en los falsos documentales que veían en ese momento y que rompieron su imaginario de lo que es verosímil. El estudio es cualitativo, observa y registra reacciones verbales o gestuales naturales espontáneas de ese momento, que puedan inferirse de manera subjetiva por parte del investigador como sorpresa, duda, escepticismo o asco.

Se usaron fragmentos editados de tres falsos documentales: *Holocausto canibal* (en adelante abreviado a HC), un clásico de terror; *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* (MZ), una parodia histórica; y *R2-D2: Beneath the Dome* (R2), una comedia basada en Star Wars. Estos videos se mostraron a acompañantes de pacientes en el Centro Médico Familia (CEMEFA), usando televisión, tabletas o celulares, en cuatro contextos diferentes (consultorios o salas de espera). Previamente, se realizó una prueba piloto con 15 personas en el mismo lugar.

El diseño es flexible, observa cómo el dispositivo y el lugar influyen en si creen o dudan de los videos, relacionándose con lo obvio (lo que parece real) y lo obtuso (lo que genera dudas) del Capítulo primero. Este caso específico no representa a toda la población, pero ofrece una mirada profunda a cómo el entorno afecta la percepción de la verdad. Las secciones siguientes detallan la justificación, el piloto, los participantes, los contextos, los videos, los procedimientos, el análisis, la ética y las limitaciones. De acuerdo con Creswell (2023, 226),¹⁰ el proceso de investigación cualitativa es emergente, lo que implica que el plan inicial evoluciona durante el estudio, permitiendo ajustes flexibles basados en observaciones preliminares como las del piloto.

Esta sección justifica la elección de los videos, el lugar y la población del estudio, describiendo las razones por las cuales son apropiados para examinar cómo los individuos de CEMEFA interpretan la verosimilitud en tres documentales falsos.

¹⁰ Creswell (2023, 226) señala: “The research process for qualitative researcher is emergent. This means that the initial plan will evolve during the research”. Traducción propia.

1. Justificación de los falsos documentales

Si bien HC es un falso documental conocido más como cine *gore* y de horror por mostrar violencia explícita y visceral con las muertes reales de animales, dichas escenas no fueron incluidas en los visionados, ni en el piloto ni en el ejercicio final. Igualmente, se omitieron escenas de desnudos, violaciones, sexo y asesinatos de los *caníbales* a los reporteros. La premisa principal era encontrar rupturas de verosimilitud honestas por parte de los participantes en escenas *comunes y corrientes* que tiene el falso documental, más que causar desagrado o repulsión en los participantes. Con un rango etario diverso, y considerando que el experimento incluyó a 99 personas, no era posible prever la sensibilidad de cada participante. Algunos podrían amar a los animales, repudiar las escenas de violencia sexual o tener traumas personales relacionados con experiencias similares o recuerdos de mascotas. Por ello, el objetivo fue evitar que los participantes se sintieran incómodos al punto de levantarse y abandonar el experimento. Se considera que, si los participantes están cómodos con el entorno del experimento y con lo que ven, estarán más dispuestos a colaborar y mantener un diálogo más abierto, aportando al experimento sus reacciones de manera más honesta.

Por esta razón, se editó una versión de 8:52 minutos lo más ligera posible, seleccionando cuidadosamente escenas como caminatas de los reporteros por el bosque, el contacto de los reporteros con los nativos *caníbales*, el incendio de una choza y una persecución a los reporteros. Las únicas escenas *fuertes* incluidas fueron dos: una en la que se muestra a los *caníbales* comiendo lo que parece ser un humano, donde se observa un antebrazo con la mano, con hueso y algo de carne aún adherida, similar a los modelos anatómicos usados en colegios, y otra en la que aparecen mujeres nativas de una comunidad amazónica, probablemente de la región del Amazonas colombiano, con el torso desnudo, como era habitual en algunas comunidades indígenas en el contexto de 1979, cuando se filmó la película. Esta última escena no tiene una intención pornográfica, sino que refleja una representación antropológica similar a la de documentales de la época, como los de National Geographic, donde se muestra la vida cotidiana de comunidades indígenas sin censura, respetando su cultura. Esto hace que esta versión de *Holocausto caníbal* mantenga un estilo prácticamente de documental más clásico que perturbador.

La elección de *R2-D2: Beneath the Dome* (R2) y *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* (MZ) se basó en que cada uno presenta un enfoque distinto en su estilo y propósito, donde empieza a aparecer un lado cómico desde MZ y se lo extrema en R2, lo

que permite observar una evolución de tono, pasando de lo “serio” en HC, un nivel intermedio en MZ y hasta llegar a lo “absurdo” en R2. Esta gradación evita limitar el análisis de rupturas de verosimilitud a una sola forma de falso documental, lo que abre la posibilidad de identificar otro tipo de obtusos que no serían visibles si los mantienen el mismo nivel.

Por un lado, *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* (MZ) se seleccionó porque imita el formato de un documental clásico, utilizando entrevistas con un tono serio y una sátira tan sutil que puede pasar desapercibida. Para identificar las inexactitudes, el espectador debe tener conocimientos previos sobre la historia de la música o la biografía de Mozart, ya que, de lo contrario, podría tomar la información como verídica. Esto se ve reforzado porque el autor es un *youtuber* con miles de seguidores y una trayectoria conocida por producir videos documentales auténticos, lo que genera una expectativa de credibilidad en su audiencia. Si el autor no indicara al final del video que se trata de un falso documental, muchas personas podrían asumir que los datos presentados son reales. El hecho de que tenga que aclararlo es una señal de que el lenguaje de MZ se aproxima más a un documental tradicional, se vuelve “cómico” solo para un grupo de estudiosos de la historia de la música. Acá la comicidad es de nicho, lo que hace que lo sitúe en medio de HC y R2.

Por último, *R2-D2: Beneath the Dome* (R2) es un falso documental con un enfoque evidente de sátira desde el inicio, con un tono descarado que juega con el espectador mostrando mentiras y exageraciones. A pesar de esto, su formato de entrevistas, junto con la participación de actores reconocidos de Hollywood que forman parte del universo de Star Wars, le otorga una aparente autenticidad. Si el espectador no lee los créditos o no domina el inglés, el idioma original de la obra, podría creer que la historia es real. La popularidad mundial de Star Wars y la familiaridad con personajes como R2-D2, el androide más icónico del cine, crean una conexión inmediata con la audiencia. R2 aprovecha esto para presentar una supuesta biografía del androide, explorando un mundo ficticio conocido por todos, pero desde una perspectiva nueva, personal y humorística, lo que lo hace perfecto para estudiar cómo la sátira abierta y el contexto cultural influyen en la percepción de verosimilitud.

2. Justificación de la locación

El Centro Médico Familia (CEMEFA), ubicado en Machala N56-224, cerca del Parque Inglés, en el norte de Quito, es una casa adaptada con consultorios (odontológico,

ginecológico, laboratorio, entre otros) y una farmacia, accesible para todo tipo de clase social. Este lugar fue seleccionado por dos razones: logística-comodidad y calidad de resultados obtenidos. La primera se debe a que el investigador es conocido por el dueño y el personal de CEMEFA, mantiene una relación de amistad con ellos y eso permite acceder al lugar en cualquier momento sin recurrir a permisos especiales. Además, ofrece un ambiente tranquilo y seguro para realizar cualquier estudio sin exponerse a peligros. La segunda razón corresponde a la calidad de los resultados: si el lugar fuera una plaza al aire libre, un centro comercial, una universidad, oficinas, constructoras, etc., las personas estarían apuradas porque se interrumpen sus actividades programadas y no tendrían el tiempo, la concentración ni la disposición para colaborar. A esto se suma la gran cantidad de distractores presentes en la calle, que condicionaría fuertemente sus respuestas y alteraría la información.

Un centro médico u hospitales grandes como el HCAM, Vozandes o Citimed, facilitan el reclutamiento porque las personas que acuden a estos lugares disponen de tiempo. Muchos de los pacientes son acompañados por familiares o amigos que también tienen tiempo libre mientras los esperan, y el experimento está enfocado específicamente a invitar a participar a los acompañantes, no a los pacientes que tienen turno ese día. Además, como se trata de un centro médico pequeño, proporciona un entorno menos ruidoso, lo que favorece que los participantes se concentren y perciban mejor los vídeos.

Fue importante el espacio, por eso se elaboró el experimento en cuatro contextos distintos dentro de CEMEFA: un consultorio dental (ambiente cerrado, luminoso, con distractores como peluches, repisas, instrumental dental, ruido de autos, ventana grande, persiana y paredes blancas, permitiendo un tiempo de inmersión aproximado de 10 minutos con interrupciones externas moderadas), un consultorio ginecológico (ambiente cerrado, oscuro con ventanas tapadas con tela negra, silencioso, lejos del ruido de la calle y sin distractores, similar a una sala de cine, favoreciendo una inmersión profunda sin interrupciones), una sala de espera pequeña (ambiente semiabierto, poco espacioso al ser los pasillos del centro, capacidad máxima por silla de espera para 3 personas), y una sala de espera más amplia (ambiente abierto, espacioso al ser la sala de espera principal, capacidad máxima para compartir con 15 personas). Ambas salas de espera con presencia de luz natural y artificial, con distractores como las personas que transitan frente a ellos. Para lograr inmersión y evitar molestar a los demás por el sonido, se utilizaron audífonos.

La selección de CEMEFA también se basa en la capacidad de adaptar el lugar para crear entornos con un ambiente cálido, con el objetivo de obtener respuestas genuinas y

espontáneas al ver los falsos documentales. Además, existe control de la gestión de personas, a diferencia de hospitales grandes donde hay mucho movimiento y ansiedad en los pasillos por el elevado número de personas que pudieran perturbar el experimento. Otra cuestión importante fue el tema de conseguir autorización del establecimiento. Al ser un centro médico pequeño, hubo facilidad al conseguir los permisos para trabajar en él y, por lo tanto, evitando posibles negativas y obstrucciones administrativas en instituciones grandes. Esto posibilitó enfocar esfuerzos en el desarrollo del experimento sin problemas, garantizando de esta manera un espacio apropiado para investigar cómo los participantes perciben las rupturas de verosimilitud en los videos. Como señala Creswell (2023, 225)¹¹, “los investigadores cualitativos tienden a recopilar datos en el campo, en el sitio donde los participantes experimentan el problema o cuestión de estudio”, lo que justifica el uso de CEMEFA como un entorno natural y controlado para observar reacciones espontáneas.

3. Justificación de la población

La población de estudio incluyó a 99 acompañantes de pacientes (más 15 en la prueba piloto) con edades entre 15 y 65 años. Se eligieron acompañantes en lugar de pacientes porque estos disponen de tiempo libre mientras esperan; se los puede identificar visualmente porque están usando celulares, leyendo revistas o sin realizar ninguna actividad específica. La mayoría de los pacientes que asisten a sus citas médicas se encuentran agendados. Estos, junto a sus acompañantes, representan una población de clase media con recursos similares, sin la intención de cubrir toda una escala económica, pero sí incluyendo diversidad interna de edades y empleos. Esta diversidad es clave, ya que los acompañantes suelen ser padres, abuelos, hermanos o tíos, especialmente en consultas odontológicas, que constituyen la mitad de las visitas al centro.

La selección de esta población tiene como propósito garantizar que exista una variedad importante de reacciones debido a las condiciones de percepción en el mismo espacio, aunque los participantes vivan en lugares diferentes de Quito. El enfoque no es la diversidad de la población per se, sino cómo hay variedad en el mismo espacio y cómo el lugar afecta a diferentes personas en sus percepciones. La finalidad es obtener respuestas sinceras y sin presión alguna, aprovechando su disponibilidad de tiempo. Desde un principio se planteó que sean 100 personas para tener un número importante al

¹¹ Creswell (2023, 225) señala: “Qualitative researchers tend to collect data in the field at the site where participants experience the issue or problem under study”. Traducción propia.

momento de recolectar reacciones y poder distribuir los visionamientos de manera equilibrada por cada película. Este estudio no busca representar a toda la población, sino entender a fondo cómo este grupo específico reacciona a los diferentes falsos documentales en diferentes contextos.

4. Piloto del caso de estudio

El piloto se llevó a cabo únicamente en el primer contexto, el consultorio dental, con 15 acompañantes de pacientes (en adelante participantes). El propósito de simular el experimento era identificar los posibles inconvenientes que pudieran presentarse en el camino, permitiendo tomar correctivos y ajustar los procedimientos para garantizar el éxito del experimento. La finalidad también consistía en asegurar un proceso fluido y prevenir que los participantes abandonen, que era una preocupación principal del diseño metodológico. Durante esta etapa, se evaluaron aspectos prácticos, como la duración de los falsos documentales, su orden, las escenas a elegir, el manejo de los videos con los dispositivos electrónicos y la forma de registrar las reacciones.

Al inicio, se probó un visionado de hasta 20 minutos de manera seguida, con escenas elegidas de manera aleatoria, sin saltos de escenas, sino como se muestran en sus versiones originales. Sin embargo, este enfoque mostró deficiencias: las escenas variaban mucho de un participante a otro, lo que impedía identificar qué elementos visuales podían tener en común y que rompieran la verosimilitud. También se notó que una larga duración generaba aburrimiento en los participantes tras 10 minutos de visionado, lo cual se evidenciaba en comportamientos como desviar la mirada, mostrar impaciencia o mirar el teléfono de manera seguida. Esto provocó la decisión de reducir el tiempo de visionado y editar segmentos a un máximo de 10 minutos, presentando las mismas escenas a todos los participantes con el fin de simplificar y unificar la comparación de respuestas.

Se estableció también la necesidad de usar audífonos en los contextos 3 y 4. En las primeras pruebas del Contexto 1, a pesar de tener la puerta cerrada y que exista un buen nivel de volumen del televisor, los ruidos de la calle distraían a los participantes. Incluir audífonos para los contextos 3 y 4, que son salas de espera, aportaba además una mayor inmersión, al mismo tiempo que se reducían las distracciones sonoras y se evitaba incomodar al personal y a los demás pacientes.

Se probó la posibilidad de mostrar dos falsos documentales en una misma sesión, tanto en la de 20 como en la de 10 minutos, con fragmentos de 10 y 5 minutos respectivamente. Sin embargo, ambos métodos presentaron problemas. Los segmentos de

5 minutos fueron demasiado cortos para captar la atención de los participantes, quienes percibían las imágenes como pasajeras. Esto se debía a que el tiempo no permitía que se involucraran en la narrativa, lo que reducía la posibilidad de detectar rupturas de verosimilitud. Por otro lado, los fragmentos de 10 minutos por video (20 minutos en total) resultaron agotadores, como se explicó anteriormente. Por lo tanto, se determinó que sea un solo falso documental por sesión, logrando un equilibrio perfecto de concentración y compromiso por parte de los participantes en brindar sus reacciones.

Otro aspecto fue elegir las secuencias para los videos: si primero fuera HC, luego MZ o R2. Se hicieron varias combinaciones, pero no se encontraron diferencias en las reacciones, ya que cada visionado era de un solo falso documental, ya no de dos. Finalmente, se optó por su estilo: primero HC, por presentar un aspecto serio y etnográfico; seguido de MZ, por ser de nicho y presentar una ligera comicidad; y R2, por ser más deliberado en su absurdo.

Se omitieron los registros por escrito de las reacciones, ya que el objetivo era identificar las virtudes y los defectos del ejercicio. Sin embargo, se observaron patrones comunes entre algunos individuos, como movimientos de cabeza, manos y ojos, que ayudaron a prever lo que sucederá en el futuro y lo que quedará registrado.

5. Contextos del estudio

El estudio se llevó a cabo en cuatro contextos distintos dentro de CEMEFA: un consultorio dental, un consultorio ginecológico, una sala de espera pequeña con el uso de tabletas y una sala de espera más amplia con el uso de teléfonos celulares. Para garantizar que cada falso documental se viera el mismo número de veces, los participantes fueron distribuidos de manera equitativa en cada contexto. Estos lugares fueron ajustados a partir de las observaciones del piloto para minimizar distracciones externas, potenciar la inmersión de los participantes y facilitar respuestas naturales, considerando el entorno médico y las dinámicas de los acompañantes de pacientes.

La elección de estos cuatro contextos se debió a que en CEMEFA había espacios disponibles y a los que se adaptó la logística del experimento. Inicialmente, se obtuvo autorización para utilizar el consultorio dental durante cinco días (martes y jueves, de 14:00 a 18:00), lo que permitió reclutar a acompañantes de pacientes de otras áreas, como psicología, medicina general y laboratorio. Después, se utilizó el consultorio ginecológico durante cinco días más en el mismo horario, lo que incluyó a acompañantes de pacientes de medicina general y odontología. Estos consultorios brindaron ambientes controlados,

con variaciones en distracciones, ruido e iluminación. La diferencia entre los Contextos 1 y 2 fue la cantidad de luz ambiente de cada uno de ellos, siendo el primero más claro y el segundo oscuro, simulando una *sala oscura* de cine. Los Contextos 3 y 4 fueron salas de espera de diferente tamaño y capacidad. La sala de espera pequeña fue el Contexto 3, donde se utilizó una tableta, mientras que la sala de espera más amplia fue el Contexto 4, lugar de los teléfonos celulares personales de los participantes.

A continuación, se ilustran los contextos en el orden utilizados:



Figura 1. Consultorio dental usado como Contexto 1 del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025. Los participantes visualizan los falsos documentales en la televisión a 2 metros de distancia. Lugar blanco con muchas distracciones
Fuente: Fotografías tomadas por el investigador



Figura 2. Consultorio ginecológico usado como Contexto 2, *la sala oscura*, del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025. Con tela negra se tapó la ventana y el televisor se colocó sobre la camilla ginecológica. Los participantes visualizan los falsos

documentales en la televisión. No hay distracciones. La distancia de la pantalla al rostro del participante fue de 1 metro y 50 centímetros. Si bien en la parte inferior de la imagen se ve completamente oscuro, la luz de pantalla iluminaba completamente el rostro y manos de los participantes. La oscuridad no fue un impedimento para observar sus reacciones

Fuente: Fotografía tomada por el investigador

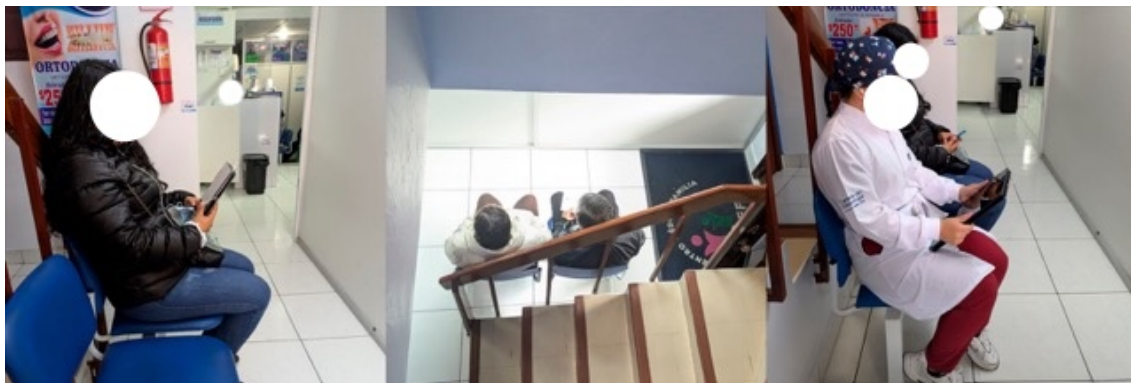


Figura 3. Sala de espera pequeña utilizada como Contexto 3 del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito-Ecuador, 2025. Los participantes visualizan los falsos documentales mediante una tableta con audífonos

Fuente: Fotografía tomada por el investigador

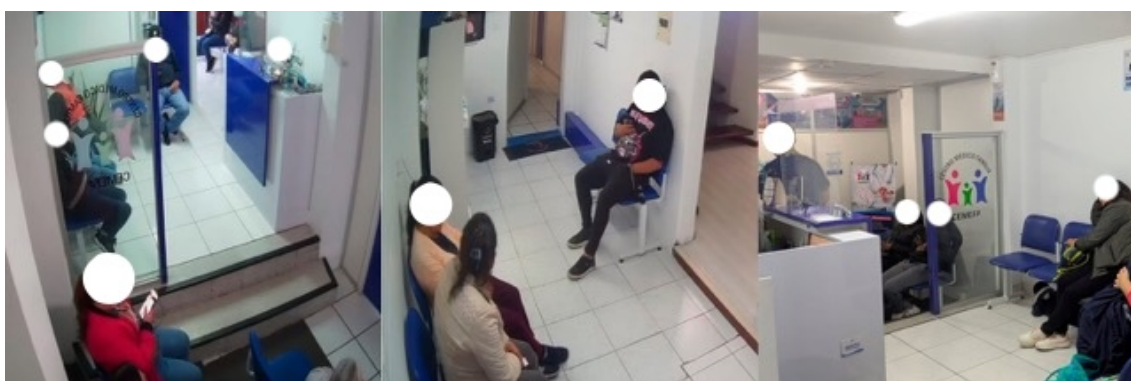


Figura 4. Sala de espera grande utilizada como Contexto 4 del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito-Ecuador, 2025. Los participantes visualizan los falsos documentales desde sus teléfonos celulares con audífonos

Fuente: Fotografía tomada por el investigador

Las características específicas de cada contexto, incluyendo la distribución aproximada de participantes, el dispositivo utilizado, las condiciones del espacio físico y la asignación de los videos, se detallan en la siguiente tabla:

Tabla 1
Características de los contextos experimentados

Atributo / Contexto	Contexto 1 (Consultorio dental)	Contexto 2 (Consultorio ginecológico)	Contexto 3 (Sala de espera pequeña + tableta)	Contexto 4 (Sala de espera grande + teléfono)
Participantes	25	25	25	24

Dispositivo	TV de 55"	TV de 55"	Tableta de 8" con videos almacenados localmente.	Teléfonos celulares con acceso a internet; videos en una cuenta accesible.
Espacio físico	Muy luminoso, con distractores como peluches, repisas, instrumental dental, ventana, ruido de autos.	Oscuro, ventanas tapadas con tela, silencioso, sin distractores; similar a sala de cine.	Poco espacioso, con luz natural y artificial. Audífonos para inmersión y no molestar.	Espacioso, con luz natural y artificial; los distractores son otras personas. Audífonos para inmersión.

Fuente: Los contextos fueron diseñados para el experimento en CEMEFA, Quito–Ecuador, 2025, para controlar distracciones y potenciar la inmersión. Los contextos describen las características del lugar

Elaboración propia

La siguiente tabla describe la distribución equitativa de participantes por cada contexto, asegurando un análisis balanceado de las respuestas a cada video.

Tabla 2
Distribución demográfica por contexto

Fragmento principal	Contexto 1 (Consultorio dental)	Contexto 2 (Consultorio ginecológico)	Contexto 3 (Sala de espera pequeña + tableta)	Contexto 4 (Sala de espera grande + teléfono)	Total por video
HC	8	9	8	8	33
MZ	9	8	8	8	33
R2	8	8	9	8	33
Total por contexto	25	25	25	24	99

Fuente: Los datos muestran la distribución de los 99 participantes formales del experimento en CEMEFA, Quito-Ecuador, 2025. La tabla refleja un balance en los fragmentos audiovisuales

Elaboración propia

6. Participantes

Se reclutaron 114 participantes en total, 15 del piloto y 99 del formal, todos con consentimiento hablado y escrito, excepto los primeros del piloto, que solo fue hablado. Se excluyó a menores de 15 años por el contenido potencialmente inapropiado de *Holocausto canibal*, a pesar de ser una versión editada y censurada, como se explicó en la justificación, ya que incluye temas maduros como el canibalismo. Este criterio se alinea con clasificaciones en los complejos de cine de la ciudad de Quito, donde películas con violencia similar reciben calificación +15 por escenas de sangre, decapitaciones,

desmembramientos, etc., como películas como *Deadpool & Wolverine*¹² o *Sé lo que hicieron el verano pasado*;¹³ según el art. 794, lit. b, num. iii, del Código Municipal para el Distrito Metropolitano de Quito (2025), que protege a los menores de contenidos con violencia moderada o extrema que puedan afectar su desarrollo emocional o moral. Esta medida garantiza que los participantes formales de CEMEFA se adhieran a las normativas locales para presentaciones audiovisuales en Quito.

Para asegurar respuestas sinceras y no incomodarlos, se excluyó a individuos que presentaban signos de ansiedad o discapacidades evidentes (visuales, motrices). En los 99 participantes formales existe una variedad de edades y ocupaciones, lo que permite recopilar diversos puntos de vista para realizar un análisis cualitativo enriquecedor. La distribución por edades, ocupaciones y sectores geográficos se resume en la siguiente tabla, priorizando cómo estas características interactúan con el lugar para variar las percepciones en el mismo espacio:

Tabla 3
Resumen de distribución demográfica de participantes

Atributo	Descripción resumida
Rangos etarios	-18 años: estudiantes con alta exposición digital; 19-29: jóvenes en transición laboral/académica; 30-49: adultos laborales; +50: adultos mayores con menor experiencia digital.
Ocupaciones	Estudiantes, empleados genéricos, profesionales, jubilados/amas de casa, técnicos/oficios; perfiles con exposición variada a medios.
Sectores geográficos	San Carlos (central, mixto); Carcelén (periférico, en crecimiento); Condado (residencial consolidado); Otros periféricos (Calderón, Ponceano, etc.); diversidad espacial según Plan Metropolitano 2024-2033 (2024, 41–49, 65, 118).

Fuente: Datos de hojas de consentimiento de 99 participantes en CEMEFA, Quito–Ecuador, 2025. Véase Anexo 1
Elaboración propia

La distribución geográfica comprende diversos sectores de Quito y áreas periféricas, con mayor presencia en zonas en expansión urbana, según el Plan Metropolitano de Desarrollo y Ordenamiento Territorial del Distrito Metropolitano de Quito 2024-2033 (2024, 41–49, 65, 118) y Espinosa Uquillas (2020, 19–21), al tener perspectivas desde diferentes contextos sociales, aunque no se observó una relación directa entre sector y percepción en este estudio exploratorio. La composición de género

¹² *Deadpool & Wolverine*. 2024. Dirigida por Shawn Levy. Estados Unidos: Marvel Studios, Maximum Effort, 21 Laps Entertainment. Cine.

¹³ *Sé lo que hicieron el verano pasado*. 2025. Dirigida por Jennifer Kaytin Robinson. Estados Unidos: Original Film, Sony Pictures. Cine.

refleja un equilibrio con una ligera mayoría de mujeres, que por lo general coincide porque son las madres que acompañan a sus hijos. Los sectores más representados se detallan en la tabla anterior.

Creswell (2023, 229)¹⁴ sugiere describir cómo se seleccionaron los participantes y señalar su número. Un grupo grande da más detalles, pero requiere más tiempo. Se indica que el tamaño de la muestra depende del diseño cualitativo utilizado, como el caso de estudio, lo que respalda la elección de 99 participantes para obtener una visión profunda en este contexto específico. El Anexo 1 muestra una tabla los participantes anonimizados por sector, ocupación y género.

7. Materiales

Los materiales utilizados son extractos editados y personalizados de HZ, MZ y R2. Cada video fue editado en el programa Final Cut Pro, el mismo que sirvió para extraer los fotogramas para el análisis en el capítulo siguiente. Las duraciones de las versiones editadas son las siguientes:

Tabla 4
Duración de los fragmentos editados

Fragmento	Duración (min:seg)
<i>Holocausto caníbal</i>	8:52
<i>¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?</i>	9:47
<i>R2-D2: Beneath the Dome</i>	10:36

Fuente: Los datos reflejan las duraciones de los fragmentos editados en Final Cut Pro para el experimento en CEMEFA, Quito–Ecuador, 2025
Elaboración propia

A continuación, se presentan las fichas técnicas de cada falso documental, incluyendo información básica y la descripción del fragmento utilizado:

Tabla 5
Ficha técnica de *Holocausto caníbal*

Atributo	Descripción
Título	<i>Holocausto caníbal</i>
Director	Ruggero Deodato
Año	1980
País	Italia

¹⁴ Creswell (2023, 229) señala: “Sample size depends on the qualitative design being used (e. g., ethnography, case study)”. Traducción propia.

Género	Falso documental de horror, etnografía, <i>gore</i> .
Duración	96 minutos
Sinopsis	Un grupo de reporteros desaparece en la selva amazónica investigando tribus caníbales. Harold Monroe, un antropólogo, encabeza su rescate y encuentra cintas que muestran las atrocidades que los reporteros perpetraron contra los indígenas. No obstante, las tribus responden, lo que desencadena una respuesta violencia.
Escenas usadas	Paneos iniciales de Nueva York, la presentación de los 4 reporteros, caníbales comiendo, caminatas por la selva, en una fogata, navegando en el río, incendio de una choza en la comunidad de nativos, se muestra un nativo descompuesto y la primera persecución a un reportero en la selva.

Fuente: En esta ficha técnica se incluye la descripción de los fragmentos editados en Final Cut Pro y utilizados para el experimento en CEMEFA, Quito–Ecuador, 2025
Elaboración propia

Tabla 6
Ficha técnica de *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?*

Atributo	Descripción
Título	<i>¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?</i>
Director	Jaime Altozano
Año	2020
País	España
Género	Falso documental musical
Duración	33 minutos
Sinopsis	A través de entrevistas simuladas con expertos y gráficos ficticios, se investiga la supuesta falta de la nota Si bemol 3 en las composiciones de Mozart. Se presentan pruebas y se analizan las tendencias actuales y las influencias políticas en la música, investigando cómo incluso los detalles más pequeños pueden dar lugar a teorías sorprendentes y debates inesperados.
Escenas usadas	La escena inicial donde Altozano abre el falso documental contando sobre este misterio de la música y la 2. ^a teoría de las tres que presenta, que a su vez es propia del autor, donde expone que Mozart es un grupo de personas que componen bajo ese nombre.

Fuente: En esta ficha técnica se incluye la descripción de los fragmentos editados en Final Cut Pro y utilizados para el experimento en CEMEFA, Quito–Ecuador, 2025
Elaboración propia

Tabla 7
Ficha técnica de *R2-D2: Beneath the Dome*

Atributo	Descripción
-----------------	--------------------

Título	<i>R2-D2: Beneath the Dome</i>
Director	Don Bies y Spencer Susser
Año	2001
País	Estados Unidos
Género	Falso documental cómico de Star Wars
Duración	20 minutos
Sinopsis	A través de entrevistas con sus familiares y colegas de trabajo, se narra la vida del célebre droide, desde sus humildes comienzos en Inglaterra hasta su consolidación como figura icónica del universo Star Wars, con relatos satíricos sobre adicciones, escándalos, romances y su lucha contra la depresión, todo contado con el estilo de un documental biográfico.
Escenas usadas	El falso documental está subido a YouTube en 3 partes. En el experimento se muestran las dos primeras partes y el avance a la tercera sin créditos.

Fuente: En esta ficha técnica se incluye la descripción de los fragmentos editados en Final Cut Pro y utilizados para el experimento en CEMEFA, Quito–Ecuador, 2025
Elaboración propia

Los fragmentos se mostraron siguiendo un orden determinado (HC, MZ, R2) con el fin de simular una evolución en el estilo del género, desde los formatos más clásicos hasta las parodias modernas. Para Creswell (2023, 226) ¹⁵ es aconsejable que se explique si los materiales fueron creados o adaptados para la investigación y cómo se garantiza su calidad; afirma que “los investigadores cualitativos típicamente recolectan múltiples formas de datos, como entrevistas, observaciones, documentos e información audiovisual o de redes sociales, en lugar de depender de una sola fuente de datos”.

Para reproducir las obras audiovisuales se utilizaron los siguientes dispositivos electrónicos:

- Una televisión de 55 pulgadas en cada consultorio.
- Una tableta de 8 pulgadas en la sala de espera pequeña, con audífonos.
- Teléfonos celulares personales de los participantes en la sala de espera amplia, con audífonos.

8. Procedimientos

¹⁵ Creswell (2023, 226) señala: “Qualitative researchers typically gather multiple forms of data, such as interviews, observations, documents, and audiovisual or social media information rather than rely on a single data source”. Traducción propia.

Para evitar sesgos, no se reveló la naturaleza ficticia de los videos hasta después del visionado. Estas sesiones no fueron grabadas en audio ni en video, garantizando la privacidad de todos los participantes. Antes de iniciar cada visualización, se le dijo al participante: “Te mostraré un video, dime lo que desees de lo que mires”, permitiendo respuestas espontáneas durante o después del visionado.

Cada participante visualizó un único fragmento (HC, MZ o R2) en uno de los cuatro contextos, con una distribución equitativa de 33 visionados por video (ver Tabla 2). Los fragmentos de video de los contextos 1 y 2 se reprodujeron desde una memoria USB conectada al televisor; en el Contexto 3, se grabaron en el disco duro interno de la tableta y se reprodujeron mediante el reproductor VLC; y en el contexto 4, se visualizaron vía streaming desde la cuenta de TikTok (@jeccolhe) en los teléfonos celulares personales de los participantes, utilizando la red Wi-Fi de CEMEFA para evitar el consumo de sus datos. Esta cuenta ya no existe, pues fue cerrada por TikTok debido a infracciones reiteradas a derechos de autor y a denuncias vinculadas al contenido de *Holocausto caníbal*, lo que vulnera sus políticas de Copyright y Content Violations and Bans.¹⁶

9. Visionado

Las reacciones se observaron a una distancia de uno a tres metros, sin intervención, registrando gestos faciales (como fruncir el ceño por duda o realizar muecas de asco), movimientos corporales (como desviar la mirada o rascarse la cabeza) y movimientos de cabeza (como la negación lateral), interpretados subjetivamente como indicios de ruptura de verosimilitud. Las reacciones se registraron a mano, en papel, durante cada falso documental, siguiendo un protocolo de observación estructurado para capturar respuestas en tiempo real, como recomienda Creswell (2023, 234)¹⁷, “planifique el desarrollo y uso de un protocolo de observación para registrar observaciones en un estudio cualitativo”.

Dado que el material editado era conocido a fondo, no era necesario mirar la pantalla constantemente. Para los primeros 50 participantes, el sonido de los parlantes del televisor servía como guía para identificar el momento exacto del video. Tras repetir el proceso 50 veces, el contenido fue completamente asimilado. Para los siguientes 49

¹⁶ TikTok. Copyright Policy. Support / Safety. “What is copyright?”, “Copyright infringements”, “Account strikes and bans”. Disponible en: <https://support.tiktok.com/en/safety-hc/account-and-user-safety/copyright>.

¹⁷ Creswell (2023, 234) señala: “Plan to develop and use an observation protocol for recording observations in a qualitative study”. Traducción propia.

participantes, en los contextos con audífonos, se deducía el momento del video tras iniciar la reproducción, utilizando un cronómetro del celular como apoyo. Aunque era posible acercarse para ver la pantalla, se evitaba hacerlo para no incomodar a los participantes. Este proceso incorporó reflexividad, como lo plantea Creswell (2023, 226, 243)¹⁸, entendiendo cómo las experiencias anteriores del investigador con el tema podrían afectar sus interpretaciones, fomentando una narrativa sincera y abierta. Además, hace énfasis en que se “aclare el sesgo que el investigador trae al estudio. Esta autorreflexión crea una narrativa abierta y honesta”, lo que justifica la interpretación subjetiva de las reacciones observadas.

10. Postvisionado

Los participantes completaron un formulario demográfico con edad, ocupación y sector de residencia (ver Anexo 1). Las reacciones verbales, que se dieron durante o después de la visualización, fueron registradas en tiempo real. Se centraron en patrones que iban surgiendo y no incluyeron mediciones cuantitativas, lo cual es coherente con el enfoque cualitativo del estudio. Posteriormente, en un entorno privado fuera de CEMEFA, en un espacio de trabajo dedicado, las notas fueron revisadas y se vincularon a fotogramas específicos de los videos mediante códigos de tiempo SMPTE¹⁹ utilizados por el programa de edición Final Cut Pro, interpretados por horas, minutos, segundos y fotogramas (formato como 00:00:00:00).

11. Cronograma

La fase formal se llevó a cabo en 20 días (martes y jueves, del 13 de febrero al 22 de abril de 2025), con un total de 99 participantes; no se registraron abandonos. Para ver el cronograma completo, ver el Anexo 3. La siguiente tabla indica un resumen de todo el cronograma de visionamientos.

¹⁸ Creswell (2023, 226, 243) señala: “Reflexivity requires commenting on two important aspects: (a) include statements about past experiences with the research problema [...] and (b) be explicit about how these experiences may potentially shape the interpretations”. Además, afirma: “Clarify the bias the researcher brings to the study. This self-reflection creates an open and honest narrative”. Traducción propia.

¹⁹ Society of Motion Picture and Television Engineers (SMPTE). Organización profesional fundada en 1916, dedicada al desarrollo de estándares técnicos para el cine, la televisión y los medios digitales.

Tabla 8
Cronograma de visualización

Fase	Fechas	Días / Semanas	Número de personas	Distribución por contexto	Notas
Piloto	02-04 a 02-11	Martes/jueves (3 días)	15	Cont. 1: 15	Ajustes iniciales (p. ej., duración de pausas, instrucciones verbales). Contextos dentales/ginecológicos predominantes.
Formal	02-13 a 04-22	Martes/jueves (20 días)	99	Cont. 1: 25, Cont. 2: 25, Cont. 3: 25, Cont. 4: 24.	Fase principal: monitoreo de abandonos y controles éticos completos. Análisis de efectos acumulativos (p. ej., escepticismo por orden de fragmentos y fatiga horaria).
Total	02-04 a 04-22	23 días	114 (15 pruebas + 99 formales)		Abandonos: 0 en fase formal; datos de pruebas usados solo para iteraciones, no en análisis principal. Ver Anexo 3 para detalles.

Fuente: La tabla muestra el cronograma con fechas, personas y notas de ajustes para el experimento en CEMEFA, Quito–Ecuador, 2025. Se evitaron fines de semana y festivos. Véase Anexo 3 para detalles completos
Elaboración propia

12. Análisis de datos

La interpretación cualitativa de las respuestas espontáneas de los participantes, captadas en tiempo real durante la proyección de fragmentos de HC, MZ y R2, constituyó el enfoque principal del estudio. Estas respuestas abarcan gestos faciales (fruncir el ceño, realizar muecas, etc.), movimientos corporales (cubrirse los ojos con una mano, girar la cabeza, etc.) y comentarios verbales (expresiones de duda, sorpresa o preguntas para sí mismos), registrados inicialmente en notas de campo elaboradas en documentos de Word para cada participante. Para Creswell (2023, 237)²⁰, el propósito es dar sentido a los datos de texto e imagen, involucrando la segmentación y desmontaje de la información para luego reconstruirla en patrones coherentes.

²⁰ Creswell (2023, 237) señala: “The intent is to make sense out of text and image data. It involves segmenting and taking apart the data... and putting it back together”. Traducción propia.

Dado que el experimento contó con 99 participantes y, como cada uno de ellos tenía múltiples reacciones ante las secuencias o escenas de los videos, se seleccionó la reacción más representativa debido a la gran cantidad de información obtenida, que dificultaba establecer comparaciones entre todas. Esta elección se basó en un criterio subjetivo, de acuerdo con la revisión de las sesiones y los materiales como las notas de campo. Se eligió siempre la reacción que, por una u otra razón, destacaba en claridad o intensidad en un momento específico, en comparación con las reacciones más discretas. La reacción elegida evidencia una noción clara de ruptura de verosimilitud.

Se utilizó una tabla en Excel para agrupar las reacciones seleccionadas por codificación temática. Se realizó la categorización en temas emergentes o categorías interpretativas, que organizan y reúnen los modelos de percepción que se repiten con frecuencia, conforme a lo establecido en el marco teórico de lo obvio y lo obtuso, presentado en el Capítulo primero. La tabla de Excel tiene cuatro columnas: participante (identificado con un número ID#), contexto de visionado (consultorio dental, consultorio ginecológico, sala de espera pequeña, sala de espera grande), reacción observada (gestos, movimientos, comentarios verbales) y descripción narrativa (motivo; lo que el participante reaccionaba en relación con lo que se mostraba en pantalla). “Un método descriptivo en la investigación cualitativa es un enfoque para el análisis donde el investigador se mantiene cerca de los datos, usa marcos limitados e interpretación para explicar los datos, y cataloga la información en temas” (227),²¹ lo que se aplicó aquí para categorizar las reacciones representativas.

Las reacciones cualitativas de HC, MZ y R2 están en los Anexos 4 al 15, dispuestas en el mismo orden. Se muestran las observaciones que predominan según el contexto y el tipo de falso documental, lo cual permite seguir de manera clara las reacciones registradas por video. Como se indicó en las etapas anteriores del proceso metodológico, el análisis se estructuró de forma secuencial para garantizar transparencia en la interpretación subjetiva. El análisis del experimento se resume en tres etapas:

1. Registro de reacciones: Observación en tiempo real y registro de gestos, comentarios verbales y movimientos durante las sesiones de visionado, empleando notas de campo para captar las reacciones espontáneas de los participantes.

²¹ Creswell (2023, 227) señala: “A descriptive method in qualitative research is an approach to analysis where the researcher stays close to the data, uses limited frameworks and interpretation for explaining the data, and catalogues the information into themes”. Traducción propia.

2. Organización de datos: Selección de la reacción más representativa o predominante de cada participante según el criterio subjetivo del investigador. Clasificación en categorías interpretativas por codificación temática en Excel, asignando a cada reacción el fotograma correspondiente. El resultado de esto son los Anexos 4 al 15. “La codificación es el proceso de organizar los datos mediante el acotamiento de trozos (o segmentos de texto o imagen) y escribir una palabra que represente una categoría en los márgenes” (238)²², lo que facilitó la categorización temática en Excel.
3. Vinculación a obtusos emergentes: Asociación de las reacciones elegidas a los fotogramas específicos extraídos del código de tiempo SMPTE mediante Final Cut Pro y descripción de estas, dando prioridad a aquellas donde los obtusos se repiten constantemente de las anotaciones de campo. Bajo la guía de Creswell (238)²³, se utilizó el proceso de codificación para generar una descripción del entorno o las personas, así como categorías o temas para el análisis, conectando códigos con patrones emergentes.

La siguiente tabla resume los enfoques empleados para el análisis cualitativo, enfatizando las herramientas utilizadas y su implementación.

Tabla 9
Enfoques de análisis de datos

Enfoque	Etapas del análisis	Herramientas	Aplicación en el análisis
Observación directa	Registro inicial de reacciones.	Notas de campo en Word para anotación manual.	Recopilación de respuestas espontáneas, centradas en identificar indicios de duda o ruptura perceptiva sin intervención del investigador.
Organización e interpretación subjetiva	Procesamiento y categorización de datos.	Codificación temática en Excel; revisión iterativa de notas para refinamiento.	Selección de reacciones representativas y su agrupación en temas emergentes, utilizando una perspectiva subjetiva para relacionar las percepciones con el marco teórico de lo obvio y lo obtuso.

²² Creswell (2023, 238) señala: “Coding is the process of organizing the data by bracketing chunks (or text or image segments) and writing a word representing a category in the margins”. Traducción propia.

²³ Creswell (2023, 238) señala: “Use the coding process to generate a description of the setting or people and categories or themes for analysis”. Traducción propia.

Vinculación temática y visual	Asociación a elementos obtusos.	Extracción de fotogramas con códigos SMPTE en Final Cut Pro; integración con Anexos 4 al 15.	Enlace de reacciones a fotogramas específicos, priorizando patrones recurrentes que indiquen rupturas en la verosimilitud para realizar un análisis interpretativo.
--------------------------------------	---------------------------------	--	---

Fuente: La tabla sintetiza las etapas por secuencia del análisis cualitativo del experimento en CEMEFA, Quito–Ecuador, 2025. El análisis completo de fotogramas se encuentra en el apartado 3.2. del Capítulo tercero. Consulte los Anexos 4 al 15 para observar las 99 reacciones representativas. “Los investigadores deben incorporar activamente estrategias de validez en sus propuestas como confiabilidad, autenticidad y credibilidad” (Creswell y Creswell 2023,242)²⁴, lo que se implementó mediante la revisión iterativa y la categorización temática para validar los hallazgos

Elaboración propia

13. Demostración del impacto del lugar

Las reacciones se analizaron comparando contextos, revelando patrones como mayor escepticismo en entornos ruidosos y luminosos (Contexto 1) versus mayor inmersión y dudas sutiles en espacios oscuros y silenciosos (Contexto 2), independientemente de las características individuales, lo que demuestra cómo el lugar modula las percepciones de verosimilitud.

14. Consideraciones éticas

La investigación se alineó con los principios éticos establecidos en la Declaración de Helsinki, garantizando el respeto a la autonomía de los participantes, la protección de su bienestar y la prevención de posibles perjuicios, a pesar de que no fue un estudio clínico invasivo, pero sí por haber trabajado con seres humanos en un entorno médico. Se informó a todos los participantes sobre el propósito general del experimento, que consistía en observarlos mientras reaccionaban a videos documentales, con el objetivo de obtener respuestas auténticas. Esta decisión fue explicada a los participantes antes de la actividad para reforzar la transparencia. Se aseguró en todo instante la libertad de retirarse en cualquier momento y sin consecuencias. Se obtuvo consentimiento escrito de los 99 participantes formales registrado en el Anexo 2, mientras que los 15 del piloto dieron consentimiento verbal, dado el formato exploratorio y de prueba de esta fase.

²⁴ Creswell (2023, 242) señala: “Researchers should actively incorporate validity strategies into their proposals... such as trustworthiness, authenticity, and credibility”. Traducción propia.

Dentro de esta protección y respeto a los participantes, se tomó la decisión de excluir todo tipo de escenas sexuales, violencia explícita y la muerte de animales de *Holocausto caníbal* que pudieran ser consideradas perturbadoras y ocasionar malestar o incomodidad a nivel emocional y mental. Asimismo, se ofreció la tranquilidad a todos los participantes de que sus intervenciones serían anónimas, que no necesitarían ser expuestas en fotos o videos y que los pocos datos que dieron tenían fines académicos para registrar su diversidad. Al final de cada sesión se incorporaron pausas de reflexión en caso de que algún participante hubiera querido compartir ideas adicionales que no pudo expresar en el momento del visionado. Se tomó en cuenta también no incluir a aquellos acompañantes de pacientes que visualmente se veían indispuestos, para no causarles malestar alguno y mantener el respeto y la paz en el centro médico. Para Creswell (2023, 243, 247),²⁵ “el investigador tiene la obligación de respetar los derechos, necesidades, valores y deseos de los informantes”, lo que justifica las exclusiones y medidas para asegurar la comodidad de los participantes.

15. Limitaciones metodológicas

La metodología cualitativa del estudio, que se llevó a cabo en CEMEFA, tiene restricciones propias de su enfoque exploratorio y del contexto particular.

En primer lugar, la elección de un centro médico como sitio de estudio limita la aplicabilidad de los procedimientos a otros contextos, como áreas rurales u obreras, que por horarios de trabajo o recursos no asisten a centros médicos, salvo cuando es una emergencia crítica, pero no lo hacen como un seguimiento constante a su salud. Aunque se justifica por su accesibilidad y atmósfera controlada, esta limitación es inevitable y eso provoca que no pueda existir una muestra, sino solo un caso de estudio; lo que restringe este experimento la posibilidad de aplicar análisis cuantitativos.

En segundo lugar, se presenta el inevitable sesgo del investigador al enfocarse únicamente en las reacciones de los participantes durante la proyección. Esto provoca que todos los datos sean completamente subjetivos: la única medición posible depende de cuán fina y atinada sea la retentiva del investigador para fijarse en cada movimiento de la persona que tiene enfrente. Cualquier distracción implicaría omitir información y, aun concentrado, no puede afirmar con exactitud qué reacción corresponde a un fragmento

²⁵ Creswell (2023, 243, 247) señala: “Triangulate different data sources by examining evidence from the sources and using it to build a coherent evidence for themes”. Además, indica: “The researcher has an obligation to respect the rights, needs, values, and desires of the informant(s)”. Traducción propia.

específico de la proyección. Por ello, lo que se expondrá en el siguiente capítulo constituye una aproximación. Por más que el investigador conozca de memoria el material audiovisual, su mirada no puede estar en dos lugares al mismo tiempo.

En tercer lugar, la selección por conveniencia que dejó afuera a aquellas personas que mostraron síntomas claros de ansiedad, a los mismos pacientes o a personas con discapacidades especiales. Estas últimas por la falta de experiencia en el estudio de poblaciones variadas y por no contar con protocolos o instrumentos apropiados para gestionar posibles reacciones adversas al material audiovisual, como convulsiones u otras reacciones físicas. Todo esto hace que la diversidad se vea reducida.

En cuarto lugar, la duración de los fragmentos de video que se limitan a un máximo de 10 minutos después del piloto podría no abarcar toda la experiencia que ofrecen los falsos documentales, ya que la edición forzada se vuelve un comprimido que no representa la esencia del estilo y ritmo original que quiso el autor. Acá se está alterando el contenido, lo que podría introducir un sesgo potencial en la recepción y, por tanto, en la interpretación subjetiva de los datos.

En quinto lugar, el estudio se restringe a estilos concretos al seleccionar *Holocausto caníbal*, *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* y *R2-D2: Beneath the Dome*, dejando fuera otros falsos documentales de distintos tonos que podrían haber influido en la detección de obtusos.

Por último, no se analizó la influencia del sector geográfico del consultorio, aunque más adelante se lo menciona como contexto por ser el lugar del experimento, ni el nivel socioeconómico de los participantes en la percepción de los elementos obtusos de los falsos documentales, ya que ello corresponde a otro tipo de enfoque o a estudios más amplios.

Estas restricciones no afectan la validez del diseño cualitativo, sino que encuadran la investigación como un análisis contextual particular, centrado en las percepciones de gestos a un grupo específico de personas. Como indica Creswell (242),²⁶ las limitaciones suelen tener que ver con las técnicas de investigación, como un muestreo intencional inapropiado o problemas en el reclutamiento. Estas son debilidades que el autor identifica para que investigaciones futuras no enfrenten los mismos inconvenientes.

²⁶ Creswell (2023, 242) señala: “Limitaciones often attach to the methods of a study (e. g., inadequate purposeful sampling, difficulty in recruitment), and they represent weaknesses in the research that the author acknowledges so that future studies will not suffer from the same problems”. Traducción propia.

Capítulo tercero

Resultados sobre la verosimilitud percibida por el espectador

Los resultados empíricos obtenidos del experimento llevado a cabo en el Centro Médico Familia (CEMEFA) se exponen en este capítulo, y están fundamentados en la recopilación y análisis de datos cualitativos que fueron detallados en el Capítulo segundo. La perspectiva se enfoca en examinar cómo los participantes reaccionan a segmentos de falsos documentales, resaltando las ideas de credulidad del espectador como receptor activo en la creación de imaginarios de verdad, ruptura semiótica y verosimilitud. Para la codificación manual de elementos audiovisuales, se utilizan hojas de cálculo en Excel, lo que posibilita un análisis cualitativo de patrones emergentes. Esta indagación cualitativa se fundamenta en los Anexos 4 al 15, que constituyen la base principal del experimento. En ellos se detallan 99 reacciones, la más representativa de cada participante, acompañadas de la interpretación subjetivo-descriptiva del investigador entre el gesto del participante y el fotograma que observa. Cada registro incluye además una letra, R o F, equivalente a “real” o “falso”, que señala la postura del participante frente a las escenas visualizadas, basada en la interpretación del investigador sobre si aquello que observa es asumido como verdadero o falso.

Los resultados completos presentados en los Anexos se muestran en forma de tablas, siguiendo el mismo orden secuencial en que se realizó el experimento. Esa información constituye la fuente principal para desarrollar este capítulo, en la que se aplicarán las ideas del Capítulo primero (lo obvio y lo obtuso). Así, se responde a la pregunta principal de investigación, que busca examinar cómo los componentes obtusos influyen en la credulidad frente a falsos documentales y en la construcción de imaginarios de verdad.

1. Participantes y contextos

Esta sección muestra las reacciones iniciales de los participantes ante los falsos documentales, que fueron observados de forma no intrusiva en las sesiones de CEMEFA. El enfoque está en las percepciones de verosimilitud expresadas en términos de credulidad (aceptación de lo mostrado como verosímil, lo obvio) frente a escepticismo (detección de elementos visuales que rompen la verosimilitud, visto como lo obtuso).

Estas percepciones están moduladas por contextos y por variables demográficas. Los datos incluyen reacciones emocionales y verbales, así como patrones emergentes que integran enfoques cualitativos para mostrar el rol activo del espectador en identificar obtusos. Las observaciones revelan una tendencia general. Se observa mayor credulidad en contextos tradicionales, como la televisión en ambos consultorios, y aumento del escepticismo en dispositivos móviles como la tableta y el teléfono celular. Las reacciones seleccionadas son las más representativas del grupo de 99 participantes y seleccionadas bajo el criterio del análisis cualitativo. Estas se encuentran vinculadas a los fotogramas de los tres videos que reflejan la mayor cantidad de patrones de similitud entre todas las reacciones recolectadas. El detalle completo de estas 99 reacciones representativas se encuentra en los Anexos 4 al 15.

Las tablas 10, 11, 12 y 13 que se comparten a continuación, resumen estos patrones por video y contexto, usando extractos de los anexos mencionados para mostrar las reacciones verbales y gestuales que revelan las rupturas en la verosimilitud causadas por obtusos. Estos patrones emergentes, como risas sarcásticas o fruncir el ceño, ilustran cómo lo obvio (credulidad inicial en TV) se quiebra hacia lo obtuso (dispositivos móviles), alineado con las definiciones del capítulo primero.

Tabla 10
Expresiones y reacciones ejemplares para HC (Cualitativa)

Aspecto	Contexto 1	Contexto 2	Contexto 3	Contexto 4
Palabras/gestos frecuentes (obtuso)	Mueca de asco (1), ríe sarcásticamente (1), sonríe por artificialidad (1).	Mueca de disgusto (1), ríe sarcásticamente (1).	Mueca (1), sacude cabeza (1), ríe (1), murmura irónicamente (1).	Murmura risa (1), sonríe (1), mueve cabeza (1), mueca (1), murmura ironía (1), gesto sorpresa (1).
Ejemplo de reacción (con semiótica)	Ríe sarcásticamente, camarógrafo invisible (ID4, J5, obtuso: nativos ignoran cámara).	Mueca de disgusto por restos óseos (ID29, A3, obtuso: huesos limpios denotan artificialidad).	Murmura: <i>El camarógrafo tenía un solo trabajo... y lo hizo bien</i> (ID56, J6, obtuso: encuadre perfecto rompe lógica).	Murmura: <i>qué puntería</i> (ID81, J4, obtuso: puntería irreal de nativos revela montaje).

Fotogramas ordenados (de más falso a real)	J5 (camarógrafo invisible), A3 (huesos falsos), E3 (huida tardía).	J5 (camarógrafo invisible), A3 (huesos falsos).	A2 (huesos limpios), J6 (cámara perfecta), B5 (cámara extra), F2 (nativo sonriendo).	J4 (puntería irreal), H2 (maniquí calcinado), C2 (nativos riendo), G2 (extras inmóviles), I5 (afeitado junto a cuerpo).
---	--	---	--	---

Fuente: Celdas basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Datos parciales; desglose completo en los Anexos 4 al 15

Elaboración propia

Tabla 11
Expresiones y reacciones ejemplares para MZ (Cualitativa)

Aspecto	Contexto 1	Contexto 2	Contexto 3	Contexto 4
Palabras/gestos frecuentes (obtusos)	Mueca de incredulidad (1), sonríe por titubeo (1).	Ríe suavemente por titubeo (1).	Frunce ceño (2), sonríe por titubeo (1), mueca (1).	Frunce ceño (2), sonríe por titubeo (1), mueca (1), rasca cabeza (1).
Ejemplo de reacción (con semiótica)	Sonríe por titubeo de Luis Ángel (ID13, Francisco, L2, obtuso: titubeo revela sátira).	Ríe suavemente por titubeo de Luis Ángel (ID42, L2, obtuso: titubeo revela sátira).	Frunce ceño por Marlowe y chocolates (ID59, K3, obtuso: chocolates rompen narrativa histórica).	Mueca y frunce ceño por URSS y Mozart (ID85, L3, obtuso: conspiración URSS parece absurda).
Fotogramas ordenados (de más falso a real)	L3 (titubeo de Luis Ángel), L2 (conspiración absurda).	L2 (titubeo de Luis Ángel).	K3 (chocolates), L2 (titubeo de Luis Ángel), L3 (conspiración absurda).	L3 (conspiración URSS), K3 (chocolates), L2 (titubeo de Luis Ángel).

Fuente: Celdas basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Datos parciales; desglose completo en los Anexos 4 al 15

Elaboración propia

Tabla 12
Expresiones y reacciones ejemplares para R2 (Cualitativa)

Aspecto	Contexto 1	Contexto 2	Contexto 3	Contexto 4
Palabras/gestos frecuentes (obtusos)	Cubre boca (2), carcajadas (1), ríe (1), golpea rodilla (1).	Ríe (1), mueca (2), risas (1).	Mueca (2), sacude cabeza (1), ríe fuerte (1), ríe contenida (1), sonríe irónicamente (1), levanta cejas (1).	Risa (2), carcajada (1), mueca (2), sacude cabeza (1).
Ejemplo de reacción (con semiótica)	Cubre boca, ríe por R2-D2 conduciendo (ID18, N3, obtuso: imagen manipulada revela sátira).	Mueca por foto con caballo (ID49, M3, obtuso: contexto familiar inverosímil).	Sacude cabeza por R2-D2 conduciendo (ID68, N3, obtuso: imagen manipulada revela sátira).	Carcajada por R2-D2 en piscina (ID94, O3, obtuso: exceso hedonista rompe verosimilitud).
Fotogramas ordenados (de más falso a real)	N3 (R2-D2 conduciendo), P2 (póster Grease), P3 (póster Don Quijote), M3 (foto con caballo), O1 (fumar marihuana).	M3 (foto con caballo), N3 (R2-D2 conduciendo), O3 (R2-D2 en piscina).	M3 (foto con caballo), N3 (R2-D2 conduciendo), O3 (R2-D2 en piscina), P3 (póster Don Quijote), O2 (problemas con alcohol).	M3 (foto con caballo), N3 (R2-D2 conduciendo), O3 (R2-D2 en piscina), P2 (póster Grease), O1 (fumar marihuana), Q2 (subtítulo oxidación).

Fuente: Celdas basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Datos parciales; desglose completo en los Anexos 4 al 15

Elaboración propia

Tabla 13
Resumen de expresiones y reacciones cualitativas por fragmento

Fragmento	Temas recurrentes	Ejemplos de comentarios observados
HC	Inconsistencias visuales, rupturas obtusas (p. e.j., camarógrafo ignorado, huesos falsos, puntería irreal).	Ríe sarcásticamente, camarógrafo invisible (ID4, J5, C1); murmura: <i>qué puntería</i> (ID81, J4, C4).
MZ	Parodia reservada, narradores no fiables (p. e.j., titubeo, conspiraciones absurdas).	Sonríe por titubeo de Luis Ángel (ID13, L3, C1); Mueca y frunce ceño por URSS y Mozart (ID85, L3, C4).

R2	Sátira explícita, efectos exagerados (p. e.j., imágenes manipuladas, roles absurdos).	Cubre boca, ríe por R2-D2 conduciendo (ID18, N3, C1); Carcajada por R2-D2 en piscina (ID94, O3, C4).
-----------	---	--

Fuente: Las observaciones se basan en observaciones empíricas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025; alineadas con las tablas. Ver Anexos 4 al 15 para desglose detallado

Elaboración propia

Estas observaciones iniciales, centradas en patrones cualitativos emergentes, resaltan cómo el dispositivo modula la credulidad, con mayor aceptación en entornos tradicionales y escepticismo en digitales, preparando el análisis semiótico detallado en la sección siguiente.

2. Presentación de los fragmentos y análisis previo

Los materiales que se describieron en el Capítulo segundo están compuestos por extractos editados de tres falsos documentales (MZ, HC y R2), los cuales fueron elegidos debido a su variedad de géneros y su concordancia con el marco semiótico del Capítulo primero. Estos segmentos, que duran alrededor de 10 minutos cada uno, fueron modificados para conservar una neutralidad tonal y mantener reacciones auténticas frente a posibles elementos obtusos. Este análisis relaciona directamente las respuestas de los Anexos 4 al 15 con los componentes evidentes y obtusos del Capítulo primero, ilustrando el impacto de las estrategias visuales en la percepción dentro de CEMEFA.

A continuación, se lleva a cabo un análisis semiótico de segmentos importantes de las muestras audiovisuales vistas, señalando componentes evidentes (superficiales que mantienen la ilusión documental) y confusos (inquietantes que crean ambigüedad y destruyen la verosimilitud). Este análisis relaciona las rupturas observadas con las respuestas de los participantes mediante el uso del *timecode* SMPTE para mapear momentos específicos y se fundamenta en la codificación temática efectuada en Excel. De esta manera, se vinculan los materiales con el marco teórico, mostrando de qué manera las estrategias visuales y narrativas afectan la credulidad. Este capítulo contiene las ilustraciones de los fotogramas que contienen las reacciones más representativas.

2.1 *Holocausto caníbal*

El primer fragmento de HC presenta un falso documental clásico que simula encuentros entre reporteros y caníbales, con comportamientos inverosímiles que generan

reacciones de incomodidad, desconexión o percepción de artificialidad entre los participantes, como se observa en la Tabla 3 y los Anexos 4, 7, 10 y 13. A continuación, se analizan fotogramas clave que reflejan elementos obvios y obtusos, vinculados a estas reacciones cualitativas.

A. Falso caníbal

Tanto en la versión completa de la película, que dura 1 hora y 36 minutos, como en la versión editada para el estudio de 08:52 minutos, en esta escena es la primera vez que se muestra a los caníbales en pantalla. Y se hace mostrándoles lo que son, caníbales, seres que están devorando un cuerpo humano.

En la película original, los fotogramas aparecen en los siguientes minutos: fotograma A1 (00:06:05:14), A2 (00:06:05:24) y A3 (00:06:08:21). Este formato de código de tiempo corresponde a SMPTE en Final Cut Pro, como se mencionó en el capítulo anterior, en la sección Postvisionado.



Figura 5. Secuencia A: Presentación inicial de los caníbales en la película
Fuente: *Holocausto caníbal* (Deodato 1980, sc. 06:05-06:08)

Lo que llama la atención en esta secuencia de 3 fotogramas es que A2 y A3 rompen la continuidad con relación a A1, e introducen una ruptura de verosimilitud que cuestiona la coherencia narrativa. En A1 se ven dos caníbales masticando carne asada incrustada en una lanza de madera, con un color que recuerda lo obvio de un asado auténtico, manteniendo la ilusión inicial de autenticidad. Sin embargo, aparece otro de ellos con los huesos de una mano y antebrazo, lo que genera un detalle obtuso que perturba la denotación directa. En A2, el nativo simula comer la carne que queda en los huesos de la mano, gesticula sin un mordisco visible en cámara, a diferencia de A1, y la cámara realiza un *tilt down* hacia los huesos del antebrazo, introduciendo una ambigüedad connotativa que escapa a la interpretación inmediata.

El fotograma A3 rompe la ilusión porque claramente se nota cómo está montado un trozo de carne cruda, que parece de pollo, en la unión de los huesos radio y cúbito, sosteniéndose para no caer sobre la unión de estos en el epicóndilo. Salta a la vista el

hecho de que radio y cúbito están completamente limpios, como un esqueleto de anatomía para clases, sin residuos de tendones, sangre o tejido, lo que conforma un obtuso que desafía la verosimilitud genérica de una escena caníbal primitiva porque expone la artificialidad del montaje y la falta de coherencia biológica real.

En teoría, este detalle introduce una ruptura que no exigiría una observación extrema para ser advertida, pero que, por el contrario, gracias a la propia emoción que provoca la escena, desagradable para algunos, podría desviar la atención de la ruptura, a semejanza de fallos de verosimilitud que priorizan el efecto sensorial a la lógica interna. Para un contexto médico, este obtuso resultará absurdo, ya que viola principios anatómicos básicos, poniendo en duda la verosimilitud externa. Como se ve en el Anexo 4, ID5 mostró sonrisa y menciona: “como el esqueleto de mi colegio” ante A3 (Contexto 1), reflejando rechazo a la carne montada en un hueso limpio que sugiere inmersión inicial quebrada por artificialidad.

B. ¿Tercera cámara o *error* de montaje?

En la película original, esta escena empieza con el fotograma B1 (00:52:23:01) y concluye con el B9 (00:52:33:07).

En la versión editada, aparecen a los 59 segundos. De igual manera, es la primera vez que se los ve en la selva, sea en la versión original como en la editada. En la historia de la película, que es otra línea temporal, queda claro que solo 5 personas viajaron a la selva: 4 reporteros y un guía. Y lo más importante es que solo existen 2 cámaras de 16mm que son las que aparecen en cuadro y con las que documentan todo a su paso.

En esta escena, el obtuso aparece en B5 (00:52:27:01), rompiendo la verosimilitud interna al introducir una inconsistencia en la perspectiva narrativa. Se supone que todo el tiempo, desde B1 a B9, se observa desde el punto de vista de Alan el paso de sus 3 compañeros y el guía, lo que establece una coherencia inicial obvia basada en la cámara subjetiva como herramienta documental. En B4 y B5 se produce un plano y contraplano entre Alan (la cámara del punto de vista) y Faye (la chica), pero la chica no lleva ninguna cámara, entonces surge la ambigüedad de cómo se obtiene la perspectiva de Alan desde su posición, lo que genera un detalle perturbador que escapa a la lógica propia del *found footage*. Inmediatamente en B8 (00:52:32:09) y B9, aparece la segunda cámara que enfoca a Alan y termina la escena, intensificando la ruptura al revelar la manipulación del montaje.



Figura 6. Secuencia B: Reporteros y el guía en la selva con dos cámaras visibles
Fuente: *Holocausto caníbal* (Deodato 1980, sc. 52:23-52:33)

La pregunta es: ¿qué cámara se utilizó para mostrar a Alan? Y la respuesta en sí no importa, porque si hay una tercera cámara o es la perspectiva de la segunda cámara añadida en montaje, provoca un salto en la continuidad que viola la verosimilitud externa de un registro documental con recursos limitados. Basándonos en lo que se ve en el producto final, en todo ese pánico desde B1 a B9, no debería haber existido la perspectiva de Faye, lo que da lugar a que ocurra un obtuso que evidencia la artificialidad y pone en duda la coherencia narrativa sin alterar la denotación superficial. Esto resuena con lo obtuso de Barthes, como un significante sin significado fijo que deja la interpretación en suspenso, como se ve en el Anexo 10 donde ID52 sacude la cabeza en B5 (Contexto 3).

C. Pasividad, sonrisas, inverosimilitudes

A continuación, se analizan 6 escenas que forman una parte de la secuencia desde el momento en que los 4 reporteros llegan a una aldea habitada con nativos y, sin razón alguna, la incendian.

En la versión editada de 09:50 minutos, estas escenas ocupan la tercera parte de todo el clip, empezando en el minuto 03:13 y terminando en el 06:16.



Figura 7. Secuencia C: Nativos huyendo hacia una choza ante el fuego
Fuente: *Holocausto caníbal* (Deodato 1980, sc. 1:06:49-1:06:54)

Los obtusos identificados tienen que ver exclusivamente con el comportamiento ante la situación, tanto de nativos como de los reporteros, rompiendo la verosimilitud genérica al introducir inconsistencias que cuestionan la coherencia emocional y narrativa.

En la versión original, esta escena empieza con el fotograma C1 (01:06:49:26) y termina en C3 (01:06:54:07). Los nativos empiezan a huir dado que Jark y Mack los asustan y disparan al aire con sus escopetas; segundos después, los nativos corren a resguardarse en una choza. En pantalla, todo esto se observa desde la perspectiva de Alan, que tiene una de las cámaras. El obtuso radica en dos nativos que introducen expresiones faciales incongruentes, rompiendo la verosimilitud interna al contrastar con la tensión narrativa esperada.

En el C1, el primero de izquierda a derecha muestra algo blanco en el rostro, como una especie de sonrisa, pero al estar en plano general y lejos, no se puede afirmar, aunque deja sembrada una ambigüedad que perturba lo obvio de la huida aterrorizada. En el C2 (01:06:50:17), el mismo nativo ya se encuentra frente a cámara en un plano medio y se confirma una expresión sonriente; pasa por delante de cámara esquivándola y sale de cuadro, introduciendo un detalle obtuso que escapa a la coherencia emocional genérica de una escena de pánico. Y, luego, en C3 aparece un nuevo nativo con expresión similar; el tercero de derecha a izquierda, intensificando la ruptura al cuestionar la verosimilitud externa de comportamientos humanos bajo amenaza. En el Anexo 10, ID54 ríe al ver al nativo riendo en F2 (Contexto 3), destacando la incongruencia emocional en la sala de espera con tableta, donde el dispositivo amplifica la detección de lo absurdo.

D. Pirómano protector

En la versión original, los fotogramas D1 (01:06:58:21) y D3 (01:07:04:28). Esta escena se observa bajo la perspectiva de Faye.



Figura 8. Secuencia D: Mark ayudando a una niña a escapar del incendio

Fuente: *Holocausto canibal* (Deodato 1980, sc. 1:06:58-1:07:04)

El obtuso reside en la actitud de Mark y de la niña nativa en la situación, rompiendo la verosimilitud interna al introducir interacciones incongruentes que cuestionan la coherencia narrativa. ¿Por qué Mark ayuda a la niña a ponerse a salvo? ¿Por qué la niña actúa como si lo conociera y se deja cargar sin poner resistencia? ¿Por qué ningún familiar fue por ella?

En el fotograma D3, Mark deja a la niña a salvo con el mayor de los cuidados; incluso se hince para dar facilidad a que los pies de la niña hagan contacto con el suelo, generando un detalle obtuso que perturba la lógica genérica de una aldea en caos. En ese preciso fotograma, en D3, surge el siguiente obtuso, la pregunta de por qué todos los nativos que se resguardaron de los disparos y pasaron esquivando a Alan, que tiene la otra cámara, no le hayan hecho nada, ni empujado; más bien lo evitan, introduciendo una ambigüedad que escapa a la verosimilitud externa de una respuesta defensiva natural. En el Anexo 7, ID26 inclina el cuerpo hacia adelante en D2 (Contexto 2), reflejando en sus gestos corporales que hay algo que le afecta en su interior por la pasividad de los nativos, posiblemente sus emociones se amplifican por estar en el entorno oscuro del consultorio ginecológico.

E. Pose en el caos

En la película original, el fotograma E1 (01:07:25:11) y termina en E3 (01:07:59:07). Se empieza con la perspectiva de Alan, en E1, que estaba en la entrada de la choza.



Figura 9. Secuencia E: Mark incendiando la primera choza

Fuente: *Holocausto canibal* (Deodato 1980, sc. 1:07:25-1:07:59)

El primer obtuso identificado es la expresión de los nativos calmados, sin ninguna expresión facial que transmita angustia, miedo o reacción emocional; pareciera que solo están expectantes a espera de recibir indicaciones, rompiendo la verosimilitud genérica al cuestionar la coherencia humana en una situación de peligro. Y el segundo obtuso se da en E3, la reacción tardía de los nativos para huir, introduciendo una ambigüedad temporal que perturba la ilusión. Cuando Mark empieza a incendiar la entrada de la choza en E2 (01:07:27:29), incluso se nota claramente cómo un nativo que está dentro junto a la puerta ve a cámara, camina a otro lugar dentro de la choza y hay un corte. Después de unos segundos que el fuego empieza a propagarse, se percibe que alguien da una indicación y varios nativos salen corriendo en una sola dirección. No es un escape por cualquier lado; ya tienen el curso trazado, configurando un detalle obtuso que expone la artificialidad del montaje y viola la verosimilitud externa de un pánico desorganizado. Como se observa en el Anexo 4, ID3 mueve su mano y murmura: “esto es montado” en E3 (Contexto 1), evidenciando la ruptura temporal en un entorno luminoso con distractores, donde la tardanza en la huida activa duda inmediata.

F. Mujeres (*llanto*) vs. hombres (*risas*)

En la versión original, esta escena es la continuación de la analizada anteriormente. El fotograma F1 (01:08:05:02) y el F6 ocurre en (01:08:41:25).

Vale destacar que no están en orden cronológico dado que, por montaje, intercalan estas escenas con las de los reporteros incendiando otras áreas y correteando a los nativos.

Se encuentra bajo la perspectiva de la cámara de Faye. Lo obtuso radica en la diferencia de compromiso entre ese grupo de hombres y mujeres que salen en cuadro, rompiendo la verosimilitud interna al introducir inconsistencias en la coherencia grupal. Mientras los hombres en F1, F2 (01:08:05:18) y F3 (01:08:25:05) ven a cámara, se ríen o simplemente están quietos, las cuatro mujeres que se ven en F4 (01:08:30:15), F5 (01:08:31:10) y F6 se toman en serio su participación y sobreactúan mostrando dolor y sufrimiento. Son solo ellas 4, no hay más mujeres en esta escena, generando un detalle perturbador que escapa a la lógica genérica de una respuesta colectiva uniforme ante el caos.



Figura 10. Secuencia F: Diferencias en las reacciones de hombres y mujeres durante el caos
Fuente: *Holocausto caníbal* (Deodato 1980, sc. 1:08:05-1:08:41)

Esta diferencia ya es una clara demostración de que todo lo que se está viendo es montado, que existe un acuerdo entre nativos y el equipo de filmación, violando la verosimilitud externa al exponer la artificialidad de la puesta en escena. La realidad que se pretende mostrar con este formato de documental es destruida por la cantidad de extras que existen. Es imposible poder controlar las reacciones de todo, más cuando no son actores, solo son ellos ante una filmación y es normal que sientan curiosidad de lo que están haciendo y forman parte, introduciendo un obtuso que cuestiona la coherencia narrativa sin alterar la denotación superficial. En el Anexo 13, ID82 sonríe por la situación en C3 (Contexto 4), destacando la sobreactuación de las mujeres versus la pasividad masculina en el teléfono, donde el dispositivo amplifica la percepción de montaje artificial en un entorno con distracciones sociales.

G. *Because hi is nice* ²⁷..., esperando

En la versión original, el fotograma G1 (01:08:36:18) y el G3 (01:08:49:01). Se mantiene la perspectiva de la cámara de Faye.

²⁷ Un participante, manteniendo su anonimato, al oír en el fotograma G1 *It's beautiful*, pronunció inmediatamente “because hi is nice”, en tono de burla y modificando su voz como lo hizo en su momento Rafael Correa refiriéndose a Daniel Noboa en una entrevista en inglés, cuando el exmandatario se refería al apoyo de la gente a Noboa por su aspecto: *Because he is nice, because he is handsome, is something incredible*. Esta asociación muestra que, al momento de ver el falso documental, se incorporan elementos referenciales como los memes políticos ecuatorianos para explicar aspectos de la narración que no parecen concordar con la realidad.



Figura 11. Secuencia G: Nativos esperando indicaciones en medio del incendio

Fuente: *Holocausto caníbal* (Deodato 1980, sc. 1:08:36-1:08:49)

Hay dos obtusos identificados: en G1, Alan exclama: *It's beautiful*. Y esta frase no encaja con lo antes visto en esta misma secuencia completa, rompiendo la verosimilitud interna al introducir un giro incongruente en la caracterización. Resalta y contrasta más con la acción de Mark de poner a salvo a una niña antes de que él mismo prenda fuego a todo. Ahora Alan es un sádico que disfruta ver cómo se queman las personas, configurando un detalle obtuso que perturba la coherencia genérica del personaje y genera ambigüedad emocional.

Y el segundo obtuso es la clara puesta en escena. En G2 (01:08:46:97) se ve cómo 4 nativos están inmóviles esperando indicaciones; no corren, no hacen nada, solo están ahí de pie mientras todo se quema, introduciendo una ruptura que escapa a la lógica externa de una reacción instintiva. Y en G3, un nativo recibe la indicación de salir corriendo con una puerta en llamas, mientras otro está sentado esperando su instrucción, violando la verosimilitud al exponer la artificialidad del montaje sin sostener la ilusión inicial obvia de caos descontrolado. Como se detalla en el Anexo 13, donde ID83 muestra gestos de sorpresa al ver los actores extras de la escena permanecer inmóviles en G2 (Contexto 4), evidenciando la puesta en escena en el teléfono, donde la familiaridad con edición digital acelera la detección de lo artificial.

H. Extraño ser calcinado en segundos

En la versión original, el fotograma H1 (01:09:17:14) y concluye con H3 (01:09:25:00). Se mantiene la perspectiva de Faye.

Esta es la escena final de la secuencia del incendio. El obtuso está en H2 (01:09:23:20) con la aparición de algo que parece un cuerpo calcinado, rompiendo la verosimilitud temporal al introducir una inconsistencia que cuestiona la coherencia externa.



Figura 12. Secuencia H: Aparición de un cuerpo calcinado

Fuente: *Holocausto caníbal* (Deodato 1980, sc. 1:09:17-1:09:25)

El obtuso no está solo en tratar de identificar qué es, sino en la rapidez que aparece. Un cuerpo no puede estar calcinado más rápido que el techo de la choza que está hecho de palma, configurando un detalle perturbador que escapa a la lógica física y genera ambigüedad narrativa sin alterar la denotación superficial. En el Anexo 13, ID79 mueve la cabeza como reflejo y acerca el teléfono a sus ojos en H2 (Contexto 4), indicando que pudo haber capturado la inconsistencia de la escena, pero no queda claro si esta acción es debido al tamaño pequeño de la pantalla y quería verla de cerca para fijarse en los detalles o fue la percepción de lo ilógico.

I. El olor ha salido del chat²⁸

En la película original, esta escena elegida empieza en el fotograma I1 (01:13:46:28) y termina algunos segundos más posteriores a I9 (01:14:17:12).

En esta escena ya no está presente el guía, por lo que solo están los 4 reporteros y las 2 cámaras. La escena empieza desde la perspectiva de la cámara de Jack. Se ve a Faye y Alan en F1 en la orilla de un río; se nota que Alan tiene en su poder la otra cámara. Continuamos con la perspectiva de Jack en plano general mientras sigue a estos dos personajes hasta que llegan donde Mark, quien se está afeitando. Hay un corte y se va a la perspectiva de Alan, que lo enfoca en primer plano. Este le hace una señal; hay un paneo hacia la izquierda y aparece de la nada en I7 (01:14:07:08) un nuevo personaje figurante, una persona en descomposición.

²⁸ Un participante, manteniendo su anonimato, comentó "el olor ha salido del chat" al momento que los reporteros se acercan como si nada ante el cuerpo "descompuesto" del nativo, fotogramas I7 a I9, refiriéndose irónicamente a la ausencia del olor que tendría el cuerpo en ese estado. Esta frase procede de la jerga adaptada "left the chat" (ha salido del chat), que en redes sociales se usa para mostrar algo irrelevante o que ha desaparecido. Acá se utiliza para enfatizar la inconsistencia sensorial que muestra el falso documental y que afecta a su credibilidad externa, rompiendo la verosimilitud.



Figura 13. Secuencia I: Reporteros descubriendo un cuerpo en descomposición
Fuente: *Holocausto caníbal* (Deodato 1980, sc. 1:13:46-1:14:17)

El obtuso radica en dos aspectos principales: el primero es el acto de afeitarse junto a un cuerpo en descomposición como si nada pasara, con Mark mostrando expresiones burlescas mientras gesticula e ignora por completo el olor nauseabundo que debería provocar este cuerpo varios metros a la redonda, rompiendo la verosimilitud externa al introducir una inconsistencia sensorial. Los 4 reporteros actúan como si el olor no existiera, lo que genera un detalle obtuso que escapa a la lógica de una respuesta humana en esa situación.

Y el segundo obtuso en sí es el maquillaje del cuerpo. Nuevamente, desde la perspectiva de Jack, se produce un zoom in al torso y se aprecia lo precario del maquillaje superficial que simula carne descompuesta con gusanos, lo que rompe la verosimilitud interna al exponer efectos visuales sin que se identifiquen, lo que no sostiene la ilusión inicial obvia de una descomposición real. Como se detalla en el Anexo 10, donde ID58 murmura con ironía: “el olor ha salido del chat” en I8 (Contexto 3), reflejando familiaridad al reconocer el maquillaje precario y asociarlas con otro tipo de películas similares que haya visto.

J. El camarógrafo tenía un solo trabajo... y lo hizo bien²⁹

Esta es la secuencia final de la línea temporal de los 4 reporteros. La perspectiva de cámara la tiene Mark. En la versión original, el fotograma J1 (01:24:12:20) y el J6 (01:24:58:14).



Figura 14. Secuencia J: Asesinato de Mark por los nativos
Fuente: *Holocausto caníbal* (Deodato 1980, sc. 1:24:12-1:24:58)

Esta escena es el comienzo de la secuencia donde mueren los reporteros, en la que lo obtuso domina la puesta en escena por los hechos inverosímiles que se presentan, rompiendo la verosimilitud interna por las acciones de los personajes al introducir al espectador inconsistencias que cuestionan la coherencia de la persecución. El contexto es la persecución de los nativos caníbales hacia los reporteros; desean asesinarlos y ahí nace el primer obtuso. En las secuencias anteriores, los nativos son completamente inofensivos, aun cuando su aldea era incendiada. No existen escenas intermedias donde vuelvan a interactuar entre ellos. Queda a interpretación de cada espectador por qué ese cambio de actitud; el sentido común diría que es por venganza de quemar a uno de los suyos y su aldea, pero esto genera una ambigüedad que perturba la lógica genérica.

En J2 (01:24:13:28) aparece un obtuso; una lanza se clava directamente en el árbol, justo en la mitad y frente a cámara. Un error de cálculo del nativo tenía a Faye en

²⁹ Un participante, manteniendo su anonimato, comentó: "El camarógrafo tenía un solo trabajo... y lo hizo bien", al referirse de manera irónica a la estabilidad del encuadre y a la precisión al capturar todos los momentos clave de la escena. Esta expresión es popular en redes sociales y alaba las habilidades de la persona que grabó algún acto viral, ya que, por lo general, en situaciones caóticas como peleas o accidentes, las grabaciones son muy *sucias* y no capturan nada de lo ocurrido. Esto refleja la *conciencia de cámara* que existe en las personas, una hipótesis que el autor sostiene y considera que se incrementó con el auge de las redes sociales y el consumo digital.

la izquierda, el árbol, Alan y Mark, quien tiene la cámara, y de los 4 blancos le da al árbol, introduciendo un detalle obtuso que escapa a la verosimilitud externa de una amenaza precisa. En J4 (01:24:21:19) hay otro obtuso. De la nada, una lanza impacta en el centro del pecho de Jack, quien estaba completamente solo en frente de ellos, violando la coherencia espacial al generar un impacto inesperado sin contexto visual previo. En J5 (01:24:46:23) y J6 aparece un nuevo obtuso. Alan y Faye ya desaparecieron de escena; se intuye que huyen. Algunos nativos agarran el cuerpo de Jack y pasan todo frente a Mark, la cámara, sin siquiera notar su presencia, estando a 2 metros de distancia sin ninguna obstrucción física que bloquee su visibilidad. Cualquiera de los nativos debería haberlo visto, pero no lo hace, configurando un obtuso que hace evidente la artificialidad en modo sátira. Y esto da pie al obtuso final, el camarógrafo, Mark. Sus compañeros huyen por sus vidas, excepto él, que se queda haciendo los mejores encuadres, zoom y paneos limpios hasta el último movimiento de los nativos caníbales. En la vida real, hubiera huido por su vida, lo que grita claramente que es una ficción, rompiendo la verosimilitud genérica al exponer la prioridad narrativa sobre la lógica humana. En el Anexo 4, ID4 ríe sarcásticamente en J5 (Contexto 1) y dice: “camarógrafo invisible”, aludiendo a que el público adolescente reconoce de inmediato la presencia de una cámara. La familiaridad de los dispositivos móviles y la conciencia de cámara hacen que los encuadres perfectos de una obra audiovisual resalten a artificialidad, haciendo que la ruptura sea más evidente.

HC genera inconsistencias visuales directas y culturales, ya que al involucrar a comunidades del Amazonas y el público al tener conocimiento de ellas debido a documentales antropológicos de National Geographic, resaltan y llaman la atención algunas de sus representaciones porque no se alinean a lo “obvio” que esas imágenes han educado, y acá pasan a convertirse en “obtusos” por ser antinaturales a las situaciones que enfrentarían los nativos en el “documental”. Deodato vendió este metraje como si fuera auténtico y estas múltiples rupturas ilustran cómo una imitación al *found footage* falla en su verosimilitud externa.

2.2 ¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?

El segundo fragmento, de *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?*, adopta un formato de falso documental educativo que introduce tensiones entre narrativas históricas y detalles absurdos, provocando reacciones de duda o detección de sátira, como se detalla

en la Tabla 3 y los Anexos 5, 8, 11 y 14. El análisis semiótico identifica elementos obvios y obtusos que modulan la credulidad de los participantes.

Este es uno de los falsos documentales donde la sátira se va desarrollando a cuentagotas y en detalles o diálogos tenues. No es como *R2-D2: Beneath the Dome*, que se analizará posteriormente, donde todo el tiempo están presentes los absurdos. Acá, en *¿Por qué Mozart no usa el si bemol?*, se debe conocer de historia de la música, de la biografía de Mozart, de música, de instrumentos musicales para poder identificar qué no es real; caso contrario, es prácticamente imposible detectar la falsedad por el excelente trabajo que hay detrás de esta producción, rompiendo la verosimilitud genérica al depender de conocimiento especializado para exponer la artificialidad. Y debido a eso, introduce obtusos sutiles que cuestionan la coherencia externa al insertar inexactitudes históricas disfrazadas de explicación documental.

MZ tiene una duración de 33 minutos y presenta tres teorías; una vez que salen los créditos, el video continúa hasta el minuto 46:13, donde Altozano, su autor, revela, explica y comenta las razones de por qué lo hizo.

A los participantes que hicieron el visionado, se les mostró solo 09:47 minutos, que es el tiempo donde explica la segunda teoría de por qué Mozart no tocaba el si bemol, que consiste en que es un grupo de personas que compone música bajo el nombre de Mozart.

K. Marlowe

En el video original, el fotograma K1 (00:19:53:13) y el K3 (00:19:56:28).



Figura 15. Secuencia K: Luis Ángel de Benito recordando el origen de los chocolates Marlowe
Fuente: *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* (Altozano 2020, sc. 19:53-19:56)

El obtuso está en K2 (00:19:55:05), precisamente en la sonrisa de Luis Ángel de Benito, profesor del Real Conservatorio Superior de Madrid, y el tono de voz en cómo improvisa, ya que salta a la vista porque todas sus intervenciones están completamente serias y concentradas, no sonríe ni una sola vez, pero debido a la risa que le produce por la mentira que está inventando, le provoca que se rompa por segundos su personaje,

introduciendo una ruptura que escapa a la verosimilitud interna de una entrevista documental formal.

En K1, se escucha la voz en off de Luis Ángel diciendo: “Los Marlowe son exiliados a mitad del siglo XVIII por el Rey Jorge II y por sus historias políticas y tal, y se establecen en Viena. Por cierto, también son el origen de los chocolates Marlowe, famosos.” (Altozano 2020, 19:48 a 19:57), generando un detalle obtuso que perturba la coherencia histórica al insertar un elemento ficticio sin resolución narrativa. En el Anexo 11, ID59 frunce el ceño en K3 (Contexto 3), ante el absurdo de los chocolates Marlowe, reflejando su duda histórica.

L. URSS y Mozart

En el video original, el fotograma L1 (00:21:41:16) y el L3 en el (00:21:47:12).

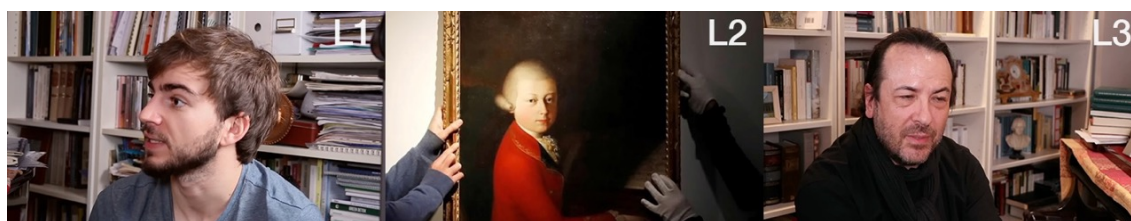


Figura 16. Secuencia L: Altozano comentando el desprestigio a Mozart por parte de la URSS
Fuente: *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* (Altozano 2020, sc. 21:41-21:47)

En L1, Altozano le dice a Luis Ángel que “en la Guerra Fría hubo tantas campañas de intentar desprestigiar la figura de Mozart por parte de la URSS” (Altozano 2020, 21:40 a 21:45), a lo que Luis Ángel responde, en L2 (00:21:44:29): “Eso, eso es..., sí. Porque de alguna manera se oponían al ideal suyo...” (Altozano 2020, 21:46 a 21:50).

Lo obtuso está en la voz de Luis Ángel, que se escucha en L2, porque se percibe y se oye cómo cambia ligeramente el tono de voz en un tipo de contención de risa cuando responde: “Eso, eso es..., sí”, rompiendo la verosimilitud interna al introducir una inconsistencia emocional que cuestiona la autenticidad de la entrevista. Y hay corte a L3 donde se ve el rostro de Luis Ángel ya sin esa leve sonrisa que se vio en el fotograma L2 y continúa su improvisación con un control de la situación y en su personaje, generando ambigüedad que perturba la coherencia genérica de un discurso experto. En el Anexo 5, ID13 sonríe por titubeo de Luis Ángel en L2 (Contexto 1) después de una inmersión inicial de varios minutos, resultando como una ruptura de la seriedad esperada en una entrevista formal.

Esta fracción de MZ presenta obtusos sutiles en diálogos y en gestos de los actores, como el titubeo en L2. Para que lo inverosímil sea identificado por los participantes se requiere un conocimiento previo sobre historia de la música o la biografía de Mozart, ya que solo con esos referentes es posible detectar que lo que se muestra corresponde a un falso documental. En este sentido, el trabajo de Altozano orienta la credulidad hacia una lectura más analítica, apelando a la formación musical del espectador.

2.3 R2-D2: *Beneath the Dome*

Este tercer fragmento parodia biografías con representaciones absurdas de un robot, generando reacciones de risa o reconocimiento de sátira, como se evidencia en la Tabla 3 y los Anexos 6, 9, 12 y 15. El análisis de fotogramas destaca elementos obvios y obtusos que desencadenan rupturas narrativas o inmersión momentánea.

Este es un falso documental donde lo absurdo está presente todo el tiempo de manera mixta: diálogos y montaje de imágenes. A diferencia de MZ, acá es osado, pero bajo el estilo de entrevista documental. A pesar de su obviedad, el hecho de que esté en otro idioma, el inglés, y que se necesiten subtítulos para entenderlo, introduce una división en la atención que llega a confundir el mensaje que se recibe, rompiendo la verosimilitud interna al generar inconsistencias en la recepción narrativa.

Esta obra en YouTube, en el canal oficial de Star Wars, tiene una duración total de 22:20 minutos, dividida en 3 videos independientes. Para este ejercicio se tomaron la primera parte y segunda parte sin créditos, en un video personalizado de 10:36 minutos.

M. El padre humano de un robot

En el video original, parte 1, el fotograma M1 (00:00:55:28) y el M3 (00:01:55:03).



Figura 17. Secuencia M: Hermanos de R2-D2 discutiendo la relación con su padre
Fuente: *R2-D2: Beneath the Dome* (Bies y Susser 2013a, sc. 00:55-01:55)

El obtuso en esta escena radica en M3, al ver una foto de archivo de R2-D2 junto a un señor, un caballo y que en el subtítulo aparezcan las palabras “torturado por el

rechazo de su padre”. (Bies y Susser 2013a, 01:55), introduciendo una incongruencia narrativa que rompe la verosimilitud externa al antropomorfizar un robot en un contexto familiar humano.

Los mensajes anteriores de M1 y M2 (00:01:11:28) introducen elementos obvios que sostienen la ilusión inicial de una biografía seria, pero el obtuso en M3 perturba esta coherencia al generar ambigüedad sin resolución. En el Anexo 9, ID43 ríe por leer que R2 tiene familia en M1 (Contexto 2), capturando el absurdo del rechazo paterno donde los subtítulos acentúan la sátira ridícula.

N. Romances

La siguiente escena muestra a la actriz Candy Clark, que recuerda su romance con R2-D2. En el video original, parte 1, los fotogramas N1 (00:02:45:22) y N3 (00:02:53:17).



Figura 18. Secuencia N: Primera novia humana de R2-D2

Fuente: R2-D2: *Beneath the Dome* (Bies y Susser 2013a, 02:45-02:53)

A este punto, cerca de los 3 minutos de video, la gran mayoría de personas comprendieron que estaban viendo una parodia.

Lo obtuso se encuentra en cada una de las escenas, rompiendo la verosimilitud interna al introducir absurdos paródicos que cuestionan la coherencia genérica. En N1 se lee: “Fiel a la tradición de Hollywood, R2 tuvo una serie de tumultuosos romances” (Bies y Susser 2013a, 2:42). Mientras que en N2 (00:02:48:08), su exnovia menciona: “Siempre me gustaron los chicos bajitos...” (Bies y Susser 2013a, 22:48) y se complementa con N3, donde aparecen juntos en un auto y R2-D2 de conductor, generando un detalle perturbador que escapa a la lógica externa de interacciones humanas-robóticas.

Este falso documental se mantiene exactamente igual desde este momento hasta el final, no hay ningún cambio en ninguna de las tres partes. En cada escena nueva se va incorporando un nuevo absurdo, sin modificar el estilo. Tenemos el mismo formato de entrevista, planos, *deepfakes*, narrador, etc. Por esta razón, se mostrarán solamente 3 escenas más que ilustran rupturas representativas. En el Anexo 6, ID18 cubre boca riendo

por R2-D2 conduciendo en N3 (Contexto 1), reconociendo la imagen manipulada en TV, donde el idioma inglés y subtítulos dividen la atención y aceleran la detección de sátira.

O. Alcohol, drogas y mujeres.

En la versión original, parte 1, el fotograma O1 (00:06:07:19) y O3 (00:06:15:07).



Figura 19. Secuencia O: Problemas de R2-D2 con alcohol y drogas
Fuente: *R2-D2: Beneath the Dome* (Bies y Susser 2013a, 06:07-06:15)

El obtuso radica en dos aspectos. El primero, en O1, en el gesto con los dedos del actor Hayden Christensen haciendo alusión a la inhalación de un cigarro de alguna droga, seguido en su mirada de un lado a otro, levantamiento de cejas, con leve sonrisa, mientras el narrador dice: “La gloria de Hollywood conduce al exceso y a una combinación mortal de drogas” (Bies y Susser 2013a, 06:06), introduciendo una incongruencia que rompe la verosimilitud genérica al antropomorfizar vicios humanos en un robot.

Y el segundo obtuso en el fotograma O3, con la imagen de R2-D2 junto a 3 mujeres que están en bikini, bebiendo lo que parecen ser cocteles, sentados en sillas en el borde de una piscina a la luz del sol, mientras se escucha la voz en off del actor Ewan McGregor, que menciona desde O2 (00:06:11:10): “Se rumorea que le gusta beber” (Bies y Susser 2013a, 06:11), generando ambigüedad que perturba la coherencia externa sin alterar la denotación paródica superficial. En el Anexo 15, ID94 ríe por R2-D2 en piscina en O3 (Contexto 4), destacando el exceso hedonista.

P. Polifacético

En la versión original, parte 2, el fotograma P1 (00:01:58:23) y P3 (00:02:42:22).



Figura 20. Secuencia P: Afiches de obras rechazadas y participadas por R2-D2
Fuente: *R2-D2: Beneath the Dome* (Bies y Susser 2013b, 01:58-02:42)

Los tres obtusos en esta secuencia son los afiches de tres obras que R2-D2 tenía en mente realizar siendo el protagonista, pero no pudo hacerlo, excepto una, rompiendo la verosimilitud interna al introducir incongruencias intertextuales que cuestionan la coherencia biográfica.

En P1 se ve a R2-D2 con un sombrero de vaquero, mientras se escucha en voz en off: “Creo que realmente quería salir adelante y hacer otras cosas. Sé que realmente quería estar en un western” (Bies y Susser 2013b, 01:57). El siguiente afiche, fotograma P2 (00:02:04:26), presenta a R2-D2 reemplazando a John Travolta en el afiche de la película *Grease* (Kleiser 1978) junto a Olivia Newton-John, generando un detalle perturbador que escapa a la lógica genérica histórica. La voz en off y los subtítulos introducen elementos obvios que sostienen la parodia inicial, pero lo obtuso radica en la fuerza de la imagen que viola la verosimilitud externa. Lo mismo ocurre en P3, con la silueta de Alonso Quijano y R2-D2 reemplazando a Sancho Panza en *Don Quijote de la Mancha*, haciendo que se intensifique la ambigüedad al priorizar el impacto visual sobre la coherencia narrativa.

Finalmente, para esta última secuencia, se toma nuevamente el tema del alcoholismo de R2-D2 como factor principal para su caída como actor, que lo hace perder papeles y termina aislándose del mundo. En el Anexo 6, ID19 carcajea por póster *Grease* en P2 (Contexto 1), reconociendo la incongruencia de la imagen. Al tratarse de una película instala en la cultura popular, al igual que la obra de Cervantes, se refuerza el efecto de sátira.

Q. Robot en ruinas con barba

En la versión original, parte 2, los fotogramas Q1 (00:03:48:24) y Q3 (00:04:04:14).



Figura 21. Secuencia Q: Caída profesional de R2-D2 debido al alcohol

Fuente: *R2-D2: Beneath the Dome* (Bies y Susser 2013b, 03:48-04:04)

El obtuso radica en dos aspectos. El primero en Q1, donde la imagen se combina con subtítulos para entrar en contexto, se escucha la voz del director Steven Spielberg

diciendo: “George me preguntó si había un lugar para él en el Soldado Ryan y por un tiempo consideré convertirlo en un obstáculo en la playa” (Bies y Susser 2013b, 03:46), mientras se observa el montaje de R2-D2 tirado en la arena, teniendo detrás de él a los soldados, rompiendo la verosimilitud genérica al insertar un robot en un contexto histórico serio.

El segundo obtuso está en el fotograma Q3, de igual manera reforzado por la voz en off de la actriz Carrie Fisher, en Q2 (00:03:59:16), que dice: “R2 en cierto punto empezó a beber mucho” (Bies y Susser 2013b, 03:57), seguido por las declaraciones del diseñador de sonido Ben Burtt en Q3, donde menciona: “Fui a verlo, vivía solo en una cabaña. No se cuidaba, estaba oxidado, se había dejado crecer el cabello” (Bies y Susser 2013b, 04:04), generando un detalle perturbador que escapa a la coherencia externa al antropomorfizar decadencia humana en un objeto mecánico. En el Anexo 15, ID99 levanta las cejas por subtítulo de oxidación en Q2 (Contexto 4), mostrando inmersión emocional momentánea, pero quebrada por el absurdo de la barba en un robot.

R2 culmina este visionado de tres falsos documentas con una sátira más directa y obscena, donde los obtusos amplifican la disrupción de lo verosímil, en coherencia con la parodia cultural evolutiva mencionada en la sección 4.1 del Capítulo primero.

3. Hallazgos esperados

Los hallazgos se enfocan en la manera en que los elementos obtusos presentes en los falsos documentales rompen la verosimilitud, lo cual provoca reacciones que crean o desgastan imaginarios de verdad. Estos resultados provienen directamente del diseño metodológico del capítulo segundo, que enfatiza la observación subjetiva y la codificación temática en Excel, lo que posibilita una interpretación inductiva de patrones emergentes que se ajustan a los contextos establecidos en la Tabla 2 y a los procedimientos de registro en tiempo real.

El análisis combina información acerca de los patrones de credulidad con conceptos del Capítulo primero, como lo obvio, lo obtuso o la verosimilitud. En HC, se puede ver un inicio de credulidad en medios tradicionales como la televisión, la cual va disminuyendo poco a poco en dispositivos portátiles como la tableta y el teléfono celular, donde surgen patrones de escepticismo más marcados. En MZ, la detección es más baja en televisión y más alta en tabletas y teléfonos celulares. En R2, la detección en teléfono llega a niveles más elevados. Estos descubrimientos y afirmaciones se derivan de la lectura interpretativa del investigador sobre la reacción más representativa de cada

participante frente al contenido visualizado, lo que permite identificar tendencias visibles de comportamiento y predisposiciones que se pueden apreciar observando a los participantes, y que en las tablas del Anexo se señalan mediante una letra, R o F, según corresponda. Sin proporcionar datos cuantitativos, el conteo de estas letras permite observar en qué locaciones (Contextos) estas tendencias comienzan a repetirse.

Los grupos de edad más jóvenes (menores de 18 años, en su mayoría estudiantes con una gran exposición digital) muestran un escepticismo significativo en los contextos 3 y 4. En el caso de ID68 (N3 en R2, sacude la cabeza por la imagen alterada de R2-D2 conduciendo), tal como se observa, se debe a que están acostumbrados a las ediciones digitales. Por el contrario, las personas mayores (de más de 50 años, jubilados con menos experiencia en medios) demuestran una mayor credulidad en Contextos 1 y 2, como se evidencia en ID9 (K1 en MZ, ojos bien abiertos).

Tabla 14
Tendencias de escepticismo por contexto (Integración cualitativa)

Contexto	Temas recurrentes (ejemplos de obtusos)	Reacciones típicas	Interpretación
Consultorio dental: luminoso, ruidoso.	Inconsistencias visuales (ej.: camarógrafo invisible en HC J5; póster Grease P2 en R2).	Risas sarcásticas, muecas de asco.	Mayor escepticismo inicial por distractores externos, acelerando detección de rupturas sutiles.
Consultorio ginecológico: oscuro, silencioso.	Narrativas emocionales (ej.: restos óseos en HC A3; titubeo L2 en MZ).	Inclinación hacia adelante, suspiros.	Inmersión profunda sugiere un retraso en la detección de obtusos al reducir distracciones externas, favoreciendo credulidad.
Sala pequeña + tableta.	Sátira sutil (ej.: cámara extra en HC B5; foto con caballo en M3 en R2).	Fruncir ceño, sacudir cabeza.	Escrutinio intermedio por control portátil, destacando incongruencias.
Sala amplia + teléfono.	Parodias explícitas (ej.: puntería irreal en HC J4; R2-D2 en piscina en O3 en R2).	Carcajadas, muecas de repulsión.	Alto escepticismo por distracciones sociales y familiaridad con edición digital, amplificando rupturas.

Fuente: Basado en codificación temática cualitativa de los Anexos 4 al 15, experimento en CEMEFA, Quito-Ecuador, 2025. Ejemplos extraídos de reacciones representativas
Elaboración propia

Las ocupaciones profesionales (médicos) favorecen un análisis crítico, en tanto que las técnicas y oficios muestran un escepticismo intermedio. Estas variaciones hacen más completo el estudio de caso, enfatizando la manera en que la diversidad interna afecta cómo se percibe la verosimilitud. Se notó una conexión indirecta entre la percepción y

variables demográficas. Esto constituye una ocasión para realizar investigaciones más extensas, poniendo énfasis en cómo el contexto moldea las percepciones sin importar la diversidad.

La codificación temática muestra un patrón esperado: los obtusos rompen la verosimilitud en todos los contextos, pero el aparato y el entorno afectan la rapidez y claridad de su detección. En contextos convencionales, como el Contexto 2 (TV en *la sala oscura*), se evidencia en gestos como la inclinación del cuerpo hacia adelante y gestos de interés (ID26, D2 en HC, inclina el cuerpo hacia adelante; ID42, L2 en MZ, ríe suavemente por titubeo de Luis Ángel).

Por otro lado, en el Contexto 4 (teléfono personal en una sala amplia, a través de TikTok), se observa en gestos como risas sarcásticas o mover la cabeza (ID79, H2 en HC, movimiento de desaprobación; ID94, O3 en R2, carcajada por R2-D2 en piscina) la aparición de interrupciones obtusas comunes, lo que genera escepticismo debido a la *conciencia de cámara* adquirida en aplicaciones de redes sociales donde el usuario se graba así mismo. El espectador, ya habituado a las ediciones *amateur*, identifica los errores técnicos más rápidamente cuando se trata de un dispositivo personal con distracciones sociales. Esta modulación contextual, que se muestra en las tablas compartidas de los Anexos 4 al 15, responde a la cuestión de investigación al demostrar cómo esta conciencia de cámara influye en los espectadores para ser detectores activos, debilitando las concepciones de verdad más en móviles (donde todo parece *falso* debido a la expectativa de manipulación) que en inmersivos (donde *la sala oscura* mantiene una ilusión real).

La verosimilitud se interpreta de manera subjetiva mediante la codificación temática de reacciones (gestos, comentarios verbales). Estas reacciones se clasifican como *creencia plena* (gestos como asentir durante un tiempo prolongado, sumergirse emocionalmente), *dudas moderadas* (gestos como fruncir el ceño, reírse sarcásticamente) o *rechazo total* (gestos como sacudirse la cabeza, cubrirse la boca). Estas categorías surgen de patrones en las notas de campo, donde la respuesta holística del participante permite inferir su posición: una respuesta afirmativa y coherente indica creencia; las incoherencias contextuales, duda. Esto se evidencia en la risa sarcástica que expresa rechazo por “el camarógrafo invisible”, como en ID4 (J5 en HC). Por otro lado, se observa en ID26 (D2 en HC, inclina el cuerpo hacia adelante) en un reflejo que puede considerarse como gesto de interés. De acuerdo con Barthes (1995, 63), lo obtuso produce un “efecto

antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente (lo “real” como naturaleza, la instancia realista)”.

El conocimiento de los fragmentos por parte del investigador posibilita una interpretación con contexto; sin embargo, admite que pueden existir sesgos al priorizar las reacciones intensas, que se mitigaron a través del análisis iterativo de notas de campo y el cruce con fotogramas.

Los hallazgos aplican lo obvio como base para la credulidad inicial (como la narrativa realista en HC percibida auténtica en TV) y lo obtuso como detonador para las dudas (como inconsistencias detectadas en Contexto 4). Los resultados interpretativos confirman diferencias cualitativas, como mayor escepticismo en entornos digitales, sin implicar distinciones absolutas. Barthes (1995, 51) sostiene que lo obtuso funciona como “un significante sin significado” que “no está copiando nada” y exige una lectura interrogativa al obligar a preguntarse sobre el significante, creando un “suplemento o de desvío” que interfiere con la percepción al “borrar los límites entre la expresión y el disfraz”, además de desafiar el significado evidente mediante un “efecto antinatural o al menos de distanciamiento respecto al referente”. Esta dinámica fortalece la relación teórica con el Capítulo primero, que regula la credulidad en contextos digitales contextuales, y coincide con los patrones emergentes donde los contextos digitales deterioran las concepciones de verdad.

Esto concuerda con lo que Aguirre Barrera observó: "Se presentan hechos y elementos más o menos probables o verosímiles y se establecen relaciones y causalidades entre ellos" (2016, 67). Esto enfatiza cómo los datos cualitativos pueden romperse, como se evidencia en risas sarcásticas ante obtusos, tal como en ID56 (J6 en HC, murmura: “El camarógrafo tenía un solo trabajo... y lo hizo bien”), lo que pone en duda la causalidad narrativa en contextos digitales.

4. Hallazgo emergente

El análisis inductivo de las reacciones reveló un hallazgo inesperado: los dispositivos sugieren una influencia diferencial en la detección de elementos obtusos y, por ende, en la percepción de elementos verosímiles, más allá del contenido de los falsos documentales, aunque esta observación se basa en patrones cualitativos subjetivos derivados de la codificación temática y no en evidencias causales definitivas. Este patrón emergió durante la codificación temática en Excel, donde se observó que el dispositivo y el entorno modulan la credulidad de manera sistemática, con mayor inmersión en

contextos tradicionales (como los que incluyen el televisor) y escepticismo en digitales (como los teléfonos celulares y el ver en TikTok), acelerando la identificación de rupturas, posiblemente influenciado por experiencias cotidianas en el consumo mediático digital.

En particular, plataformas como TikTok fomentaron que los usuarios editaran, protagonizaran y produjeran videos, incorporando inconscientemente una *conciencia de cámara* que les hace identificar la producción, escritura, edición y actuación en cualquier contenido, lo cual se distingue de la credulidad en entornos inmersivos como la sala oscura, donde la reducción de distracciones preserva la ilusión inicial sin necesidad de un escrutinio activo. Esto genera un escepticismo inherente, donde todo parece actuado o falso, como se evidenció en el piloto con distracciones que llevaron a incorporar contextos variados, resultando en mayor detección de obtusos en móviles (donde se asume manipulación) versus credulidad en *la sala oscura* (donde la inmersión preserva la ilusión).

Evidencia cualitativa de los Anexos 7, 8 y 9 ilustran este hallazgo: en el Contexto 2 (*la sala oscura*) reacciones como gestos de interés y risas suaves (ID26, D2 en HC, inclina el cuerpo hacia adelante; ID42, L2 en MZ, ríe suavemente por titubeo de Luis Ángel) indicando conciencia plena de la situación al identificar algo *raro* a la escena, el estar en una *sala de cine* simulada reduce distracciones y fomenta inmersión en lo obvio. En contraste, el Contexto 4 (sala amplia, teléfono vía TikTok) genera dudas elevadas, con gestos de rechazo como risas sarcásticas (como ID79, H2 en HC, ríe sarcásticamente por camarógrafo invisible; ID94, O3 en R2, carcajada por R2-D2 en piscina), atribuibles a distracciones sociales y *conciencia de cámara*, que con la familiaridad con plataformas digitales acelera la detección de obtusos, como inconsistencias visuales.

La primera interpretación relaciona este descubrimiento con la teoría: amplía lo que se ha mencionado en el Capítulo primero a factores del contexto digital, donde los entornos móviles desgastan las ideas de verdad al poner en marcha un escrutinio activo que facilita la identificación de obtusos. Esto se evidencia en el Contexto 2, que propicia una alta credibilidad genérica (retrasando la ruptura), mientras que en el Contexto 4 se reduce debido a las expectativas de manipulación digital (acelerando la detección de elementos que rompen la verosimilitud).

Las figuras que se muestran a continuación (22 a 24) ilustran la detección de elementos obtusos en los falsos documentales (HC, MZ, R2), mostrando cómo estos rompen la verosimilitud y modulan los imaginarios de verdad en cada contexto, según las reacciones cualitativas codificadas en los Anexos 4 al 15. Para generar las tendencias de

credulidad (R, real) y escepticismo (F, falso), se interpretaron las percepciones de los participantes, donde las letras R y F indican la percepción subjetiva del investigador sobre la tendencia general de cada participante hacia el contenido visualizado (33 por falso documental, con x/8 o x/9 participantes por contexto), sumando dichas letras para estimar porcentajes interpretativos por video y contexto, reflejando patrones emergentes sin inferencias cuantitativas.

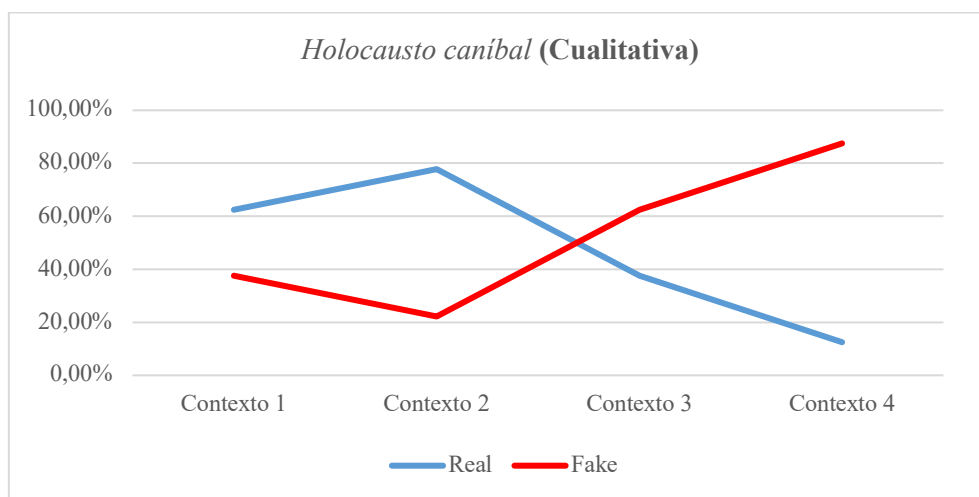


Figura 22. Tendencia de aparición de lo obtuso en HC. La gráfica muestra la progresión de detección de falsedad (rojo) y credulidad (azul) por contexto. Contexto 1: R: 62.5% (5/8), F: 37.5% (3/8); Contexto 2: R: 77.8% (7/9), F: 22.2% (2/9); Contexto 3: R: 37.5% (3/8), F: 62.5% (5/8); Contexto 4: R: 12.5% (1/8), F: 87.5% (7/8)

Fuente: Observaciones cualitativas en el experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025. Para detalles completos, ver Anexos 4 al 15
Elaboración propia

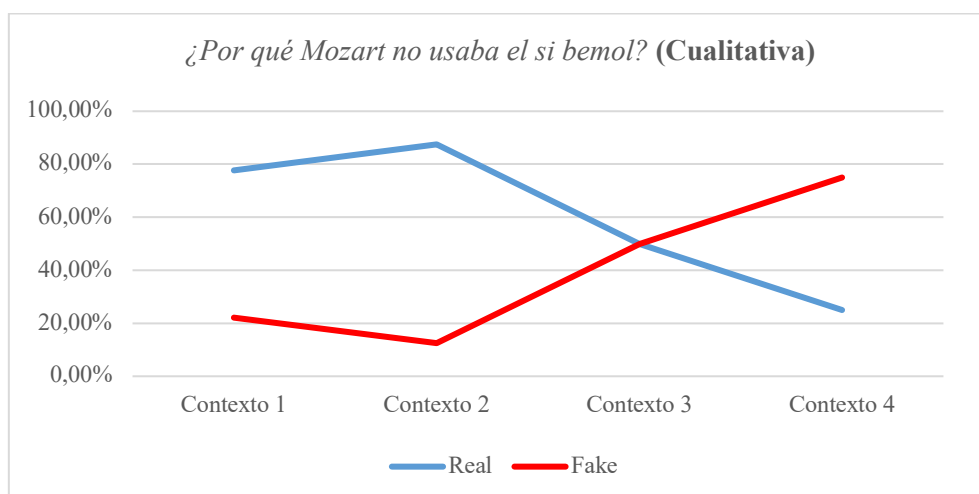


Figura 23. Tendencia de aparición de lo obtuso en MZ. La gráfica muestra la progresión de detección de falsedad (rojo) y credulidad (azul) por contexto. Contexto 1: R: 77.8% (7/9), F: 22.2% (2/9); Contexto 2: R: 87.5% (7/8), F: 12.5% (1/8); Contexto 3: R: 50% (4/8), F: 50% (4/8); Contexto 4: R: 25% (2/8), F: 75% (6/8)

Fuente: Observaciones cualitativas en el experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025. Para detalles completos, ver Anexos 4 al 15

Elaboración propia

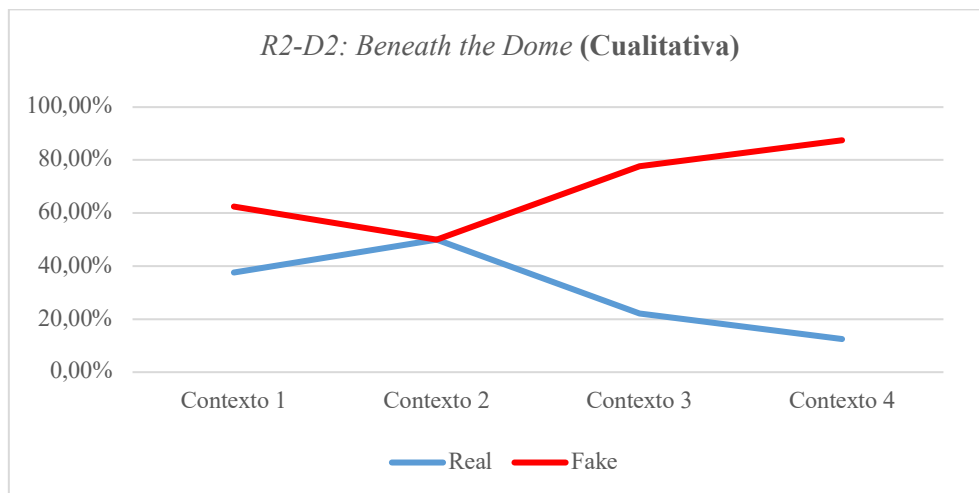


Figura 24. Tendencia de aparición de lo obtuso en R2. La gráfica muestra la progresión de detección de falsedad (rojo) y credulidad (azul) por contexto. Contexto 1: R: 37.5% (3/8), F: 62.5% (5/8); Contexto 2: R: 50% (4/8), F: 50% (4/8); Contexto 3: R: 22.2% (2/9), F: 77.8% (7/9); Contexto 4: R: 12.5% (1/8), F: 87.5% (7/8)

Fuente: Observaciones cualitativas en el experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025. Para detalles completos, ver Anexos 4 al 15
Elaboración propia

Este descubrimiento, a pesar de no ser planeado al principio, aporta al estudio del caso porque enfatiza las implicaciones teóricas y metodológicas, entre ellas la importancia de tener en cuenta los contextos digitales en futuras indagaciones sobre percepción mediática y detección de obtusos. Las gráficas se basan en un total de 99 participantes formales, donde se infirió subjetivamente, a partir de las percepciones del investigador durante las observaciones en tiempo real y la revisión de notas de campo, si las reacciones verbales o gestuales (como risas sarcásticas para falsedad o gestos de inmersión para credulidad) tendían más hacia lo falso o lo verdadero en cada contexto. A pesar de que las tendencias se representan en porcentajes, estos datos cuantitativos provienen de la interpretación cualitativa del investigador y no de mediciones objetivas, lo que preserva el enfoque exploratorio del estudio, reconociendo el potencial sesgo inherente a esta subjetividad, mitigado mediante iteraciones analíticas y cruces con datos empíricos de Anexos.

5. Reflexiones

Los resultados del experimento en CEMEFA muestran patrones relevantes sobre cómo los elementos obtusos de estos falsos documentales rompen la verosimilitud, generando percepciones de credibilidad o falsedad en las que el dispositivo y el contexto

de visionado actúan como moduladores clave en la formación de imaginarios de verdad. En los contextos con el dispositivo convencional, como la televisión, la credulidad fue alta porque existió más inmersión, sobre todo en *la sala oscura* que redujo las distracciones, permitiendo que obtusos sutiles pasaran desapercibidos inicialmente; mientras que los dispositivos móviles incrementaron el escepticismo y las inconsistencias visuales fueron identificadas con mayor facilidad a pesar de que el tamaño de pantalla era infinitamente menor. Este mayor escepticismo en dispositivos móviles es coherente con la hipótesis y los objetivos de la investigación.

El experimento se alinea con el marco teórico del Capítulo primero, donde la *conciencia de cámara* activa interviene en la verosimilitud transformando la percepción pasiva en un análisis crítico que debilita la credulidad. Esto se vio especialmente acentuado en los participantes más jóvenes y con mayor familiaridad tecnológica (principalmente menores de 18 años y profesionales), quienes mostraron mayor escepticismo, mientras que otros perfiles demográficos tendieron a una credulidad inicial más elevada en los entornos inmersivos tradicionales.

En los contextos del experimento, los elementos obtusos ponen a prueba la verosimilitud de los falsos documentales. Aguilar Alcalá (2022, 343) sostiene que “el potencial oculto de las ficciones no es que nos engañen haciéndonos creer que son verdad, sino que se disfrazan haciéndonos creer que solo son ficciones al margen de la realidad, cuando ciertamente son parte de la constitución de la realidad misma”. Esta idea ilumina directamente los resultados obtenidos: al romper la ilusión mediante obtusos (sonrisas fuera de lugar, errores técnicos o actuaciones forzadas), los falsos documentales dejan de ser vistos como mero entretenimiento y obligan al espectador a reconocer que participan activamente en la construcción de sus imaginarios de verdad, un proceso que se acelera notablemente en los contextos móviles (tabletas y teléfonos), donde la detección de estas rupturas es más rápida y frecuente.

Los falsos documentales no solo funcionan como representaciones de la realidad, sino también como elementos que establecen formas de interpretación y creencia en contextos mediáticos híbridos. Por lo tanto, su influencia en los imaginarios colectivos no se basa solo en la imitación del documental, sino también en su habilidad para replantear las fronteras entre lo veraz y lo plausible, fomentando un consumo crítico que, como advierte Zielinski (2007, 89), al señalar que en Internet todos los medios anteriores coexisten y entran en contacto entre sí, se hace particularmente evidente en los resultados del presente estudio.

En el Contexto 4, cuando los participantes visualizaban los fragmentos en su teléfono personal a través de TikTok, la familiaridad cotidiana con una convergencia mediática constante, donde conviven formatos profesionales, amateur, reales y manipulados, aceleró notablemente la detección de elementos obtusos y elevó los niveles de escepticismo (87,5 % en HC, 75 % en MZ y 87,5 % en R2, según Figuras 22-24). Esta experiencia habitual genera una *conciencia de cámara* que transforma al espectador en detector activo y debilita más rápidamente los imaginarios de verdad que en los contextos tradicionales de visionado con televisor y *sala oscura*. Así, la convergencia mediática que describe Zielinski no es solo un fenómeno técnico, sino un modulador concreto de la percepción de verosimilitud, tal como se observó empíricamente en este experimento.

Conclusiones

Los resultados del estudio confirman la hipótesis central, la credulidad del espectador ante el falso documental no es un fenómeno fijo, sino altamente variable y modulada por el dispositivo de visionado y el contexto físico de recepción. El hallazgo más significativo, y en parte inesperado, es el peso determinante que adquiere el soporte tecnológico en la percepción de verosimilitud. En los contextos que emplean teléfono móvil (Contexto 4), la detección de elementos obtusos y, por tanto, el nivel de escepticismo alcanza sus valores más altos (entre 75 % y 87,5 % de percepciones de falsedad según los tres materiales analizados), mientras que en la *sala oscura* con televisión (Contexto 2) la credulidad inicial se mantiene de manera notablemente más elevada (hasta 87,5 % en MZ). Este contraste demuestra que el dispositivo no es un mero canal neutro, sino un modulador activo de los imaginarios de verdad.

La causa principal de esta diferencia radica en la *conciencia de cámara* que los participantes más jóvenes han incorporado de manera cotidiana, al igual que aquellos con mayor exposición a las aplicaciones actuales de video corto. Esta conciencia, adquirida a través del consumo y la propia producción *amateur* de contenido en redes sociales, les permite identificar con mayor rapidez errores de actuación, iluminación, montaje o puesta en escena que pasan desapercibidos en entornos inmersivos tradicionales. Por el contrario, los participantes de mayor edad tienden a conservar una credulidad inicial más prolongada en contextos tradicionales (televisión y *sala oscura*), donde la reducción de estímulos externos y el tamaño de pantalla favorecen la inmersión en el nivel obvio del discurso audiovisual.

El experimento realizado en el Centro Médico Familia (CEMEFA) pone de manifiesto que los elementos obtusos, tales como sonrisas fuera de lugar, titubeos del narrador o inconsistencias lumínicas, funcionan como detonadores universales de la ruptura semiótica, pero su detección y el momento en que se produce dicha ruptura dependen decisivamente del dispositivo y del grado de inmersión del entorno. Así, el teléfono móvil, al activar una lectura hiperconsciente y fragmentada, acelera la erosión de la ilusión realista, mientras que la sala oscura preserva durante más tiempo la percepción de lo obvio y retrasa la emergencia de lo obtuso.

En síntesis, la investigación demuestra que la construcción de imaginarios de verdad en el falso documental es un proceso dinámico y contextual, el mismo material

audiovisual puede generar credulidad o escepticismo según el soporte tecnológico, entorno de visionado, edad y familiaridad del espectador con los códigos de la producción digital contemporánea. Este hallazgo refuerza la pertinencia del modelo semiótico propuesto (lo obvio y lo obtuso) y abre una línea de investigación prometedora sobre cómo los nuevos dispositivos y los cambiantes contextos de recepción reconfiguran la frontera entre realidad y ficción en el ecosistema mediático actual.

Síntesis de hallazgos y respuesta a la pregunta de investigación

Los capítulos previos enmarcan el falso documental como un género híbrido que utiliza la verosimilitud para crear imaginarios de verdad. Por otro lado, el experimento muestra patrones empíricos en lo que respecta a la percepción de verosimilitud. Para los falsos documentales (HC, MZ, R2), las percepciones cualitativas en los cuatro contextos muestran que la credulidad es mayor en entornos tradicionales como la televisión y menor en dispositivos digitales como teléfonos celulares. Este patrón responde directamente a la pregunta de investigación: el contexto de visionado y el dispositivo empleado modulan de manera decisiva la credulidad del espectador, con los elementos obtusos actuando como detonadores clave de rupturas semióticas que erosionan los imaginarios de verdad de forma más rápida en soportes móviles y más lenta en entornos inmersivos tradicionales.

Un descubrimiento inesperado fue el notable escepticismo provocado por los teléfonos celulares, en el que los participantes detectaron la mayor cantidad de incongruencias visuales. Por otro lado, la inmersión en *la sala oscura* incrementó la propensión a aceptar que el contenido es verídico, lo que enfatiza que los entornos tradicionales como el cine continúan siendo relevantes para mantener imaginarios de verdad. La codificación temática revela un patrón emergente que no había sido previsto al inicio: el nivel de credulidad depende más del dispositivo y del contexto de visualización que del contenido mismo del video. En entornos tradicionales, como los Contextos 1 y 2 donde estuvo un televisor, evidenciaron una inmersión directa; en concordancia con la credulidad inicial descrita en el Capítulo primero. En cambio, en los Contextos 3 y 4, aparecen más gestos agudos de rechazo o extrañeza como las muecas de repulsión frente al reportero sonriente junto a un cuerpo descompuesto (ID80, I5 en HC) o ante el titubeo de Luis Ángel (ID87, L2 en MZ). Esta modulación contextual confirma la hipótesis sobre el modo en que los elementos obtusos, al interactuar con el contexto de

visionado, interrumpen la narrativa de la verosimilitud y condicionan la formación de imaginarios de verdad, cumpliendo así los objetivos propuestos para este estudio.

Sin embargo, a pesar de que los hallazgos empíricos responden parcialmente la pregunta inicial de investigación y confirman el impacto de los elementos obtusos y el rol modulador del contexto, los resultados permiten formular una hipótesis de trabajo más refinada: el dispositivo de visualización tiene un efecto modulador más determinante en la ruptura de la verosimilitud y en el surgimiento del escepticismo que los propios elementos obtusos. Este cambio de enfoque, particularmente notorio al comparar contextos tradicionales con dispositivos móviles, sugiere que la percepción contemporánea sobre la verdad audiovisual se encuentra cada vez más determinada por los hábitos relacionados con el consumo digital y menos por un análisis semiótico puro del contenido.

Síntesis de contribuciones teóricas

La tesis amplía el marco semiótico al demostrar cómo lo obtuso quiebra imaginarios en los falsos documentales, poniendo en entredicho la autenticidad de escenas como la quema de la aldea, que a pesar de su *apariencia documental* sufren rupturas visibles, como las inconsistencias en iluminación o actuaciones forzadas, que generan una activación del escepticismo. Las convenciones culturales y contextuales invitan a futuras investigaciones sobre por qué formatos como el youtuber, que modelan la percepción, continúan creando imaginarios creíbles. La conciencia de cámara que surge del uso y protagonismo activo por parte del usuario en plataformas digitales, como TikTok, genera escepticismo ayudando a comprender cómo los dispositivos afectan la credulidad. La intención de este experimento es identificar elementos visuales que hagan ruido en un metraje, en concordancia con el significado que Barthes le atribuye a la palabra obtuso, de ese algo que saca al espectador del estado de inmersión y le destruye esa *realidad diferente* que le ofreció el audiovisual. Aunque este objetivo se logró parcialmente, las restricciones de los métodos analizados fueron tales que no fue factible realizar un análisis más detallado, el cual se describe en la sección de limitaciones.

Implicaciones prácticas

Los hallazgos permiten concluir que quienes hacen cine incorporen rupturas intencionales con el fin de fomentar un escepticismo *ético* para no caer en manipulaciones abusivas. Sobre todo, en el tiempo de los *deepfakes* que modulan los imaginarios de

verdad. En la educación, promueve que el consumo crítico evite la pereza investigativa y la desinformación. Es importante fomentar el consumo crítico de los imaginarios audiovisuales mediante la alfabetización mediática y la reflexión sobre los dispositivos de visionado.

En este sentido, estas implicaciones éticas subrayan que los que generan imágenes deberían hacerlo *con transparencia para preservar la confianza del público* y evitar el deterioro de los valores democráticos. El estudio, motivado por el interés en la escritura de guiones y en los falsos documentales, busca utilizar esos elementos obtusos para mejorar las técnicas narrativas con el fin de crear un producto que desafíe al espectador a cuestionarse y mejorar su capacidad de detección de errores en la verosimilitud. Este experimento demuestra tener potencial para investigaciones más profundas, que utilicen las respuestas de los participantes para equilibrar la innovación creativa con las consideraciones éticas en la producción audiovisual, especialmente en un contexto donde los dispositivos móviles han reforzado el escepticismo, pero *la sala oscura* mantiene su capacidad para sostener su credibilidad.

Limitaciones

Este estudio presenta restricciones metodológicas. Los participantes en CEMEFA presentan sesgos de cautividad debido a la ansiedad que generan las esperas médicas. A pesar de los esfuerzos para reducirlos, estos sesgos permanecen y pueden afectar las reacciones emocionales, las percepciones y la manera en que se forman imaginarios de verdad. El diseño exploratorio secuencial excluyó información de las primeras iteraciones piloto, lo que disminuye la variabilidad y sesga los resultados hacia etapas posteriores. Además, la anotación manual y la formación en cine del investigador, introduce un sesgo que limita la verificación, ya que su enfoque puede llevarlo a concentrarse más en los elementos visuales y corporales; por lo que las grabaciones aportarían mayor fidelidad al momento de validar las reacciones y expresiones recolectadas.

La falta de cámaras para registrar reacciones faciales o gestuales impide verificar con precisión todas las percepciones de los participantes y esto acaba comprometiendo la fiabilidad de las observaciones. El objetivo era identificar qué tipo de elementos obtusos interrumpen la inmersión audiovisual y ponen en duda su verosimilitud. Pese a que se lograron progresos, la falta de grabaciones restringió la exactitud. A su vez, la ausencia de instrumentos biométricos como monitores de ritmo cardíaco, presión arterial o sensores de respuesta galvánica de la piel, impidió evaluar con mayor precisión el

nerviosismo o estrés emocional, limitando y generando una posible generalización de los hallazgos.

Culturalmente, el enfocarse en un centro médico en concreto dentro de Quito, limita la posibilidad de generalizar los resultados a otros sectores urbanos o rurales del país, ya que este estudio se enfocó en un caso de estudio, no en una muestra. De la misma manera, el no haber hecho seguimiento a largo plazo a este grupo de participantes deja el análisis en un momento puntual, así que hay que tener cuidado al extrapolar los hallazgos.

En lo que respecta a lo tecnológico, hay debilidad al no haber diferenciado entre aplicaciones en móviles. No es lo mismo reproducir un video descargado de Google Drive en VLC que verlo en streaming en TikTok, YouTube, Vimeo o Twitch. Esto puede afectar la forma en que se crean y se modulan imaginarios.

A lo largo de la investigación, se produjeron numerosos datos, incluyendo reacciones verbales y escritas, así como percepciones detalladas y desglosadas de múltiples fotogramas, lo que generó dificultad al momento de tomar decisiones sobre qué materiales elegir y cuáles rechazar para el estudio, obligando a seleccionar solo los de mayor relevancia temática, descartando así mucha información que pudo haber sido más pertinente de la existente. Nuevamente existe un sesgo y ahora de selección, ya que no se tomó en cuenta una segunda voz que pueda aportar en su elección.

Finalmente, desde el punto de vista conceptual, una limitación importante radica en la aplicación del concepto de “lo obtuso” de Roland Barthes. La idea inicial de este concepto era concebirla como herramienta semiótica para el análisis experto de imágenes (sobre todo fijas o secuencias cinematográficas) que se enfoca en la percepción subjetiva y detallada del analista. Este estudio se adecuó para analizar las respuestas de los espectadores no expertos, es decir, participantes ordinarios en un contexto cotidiano, lo cual podría significar una transferencia forzada o parcial. Cuando se asignan elementos obtusos a partir de las observaciones y verbalizaciones de los participantes, en vez de ceñirse rigurosamente al análisis personal del investigador (como lo plantea Barthes), se añade una mediación interpretativa extra que depende en gran medida de la sensibilidad del observador y de la capacidad de los participantes para articular percepciones sutiles. Esta adaptación, si bien posibilitó un enfoque empírico novedoso, produce una posible disociación con el uso original del concepto y restringe la pureza analítica al no tener métodos más organizados (como análisis guiados o *focus groups*) que hubieran permitido que categorías perceptivas surgieran de manera más directa desde los mismos espectadores.

Síntesis de recomendaciones para investigaciones futuras

Dadas estas limitaciones, se sugiere replicar y expandir este estudio en un siguiente nivel, a un doctorado; diseñando una muestra representativa para un análisis mixto que permita generalizar tendencias de credulidad y escepticismo, con sesiones más largas por participante en centros dedicados. Las investigaciones futuras deberían incluir técnicas como la grabación de video para las reacciones en tiempo real, con al menos dos cámaras, una de seguimiento ocular y otra para movimientos de manos, reforzado con la integración de software especializado como NVivo para análisis cualitativo de datos multimedia, facilitando codificación temática y reducción de sesgos manuales.

Se sugiere homogeneizar la recolección de comentarios voluntarios desde el principio, con un protocolo definido para anotar respuestas espontáneas, y mantener coherencia en las preguntas a lo largo de todos los materiales audiovisuales para simplificar comparaciones. El implementar colaboraciones con psicólogos permitirían evaluar factores psicológicos subyacentes que determinan por qué un fotograma se percibe como real o falso, profundizando en dinámicas cognitivas y emocionales.

Un estudio comparativo entre generaciones o plataformas, como TikTok y YouTube, haría posible ver cómo los factores como la edad y el acceso a la tecnología impactan, sobre todo en zonas con poca conectividad. Se propone una investigación que analice el impacto de cada plataforma en la percepción de verosimilitud, empleando los mismos videos expuestos en este estudio. Esto posibilitaría examinar cómo las expectativas sobre cada plataforma afectan la forma en que el público percibe los elementos obtusos.

Además, el análisis podría extenderse para investigar cómo los contenidos digitales e imágenes manipuladas impactan la confianza del público en la información y las instituciones. Por lo tanto, se recomienda hacer un seguimiento a largo plazo que permita ver cómo evoluciona esa percepción con el paso del tiempo y entender por qué determinados formatos continúan siendo creíbles, a pesar de la sobreabundancia de información y la desconfianza generalizada.

Obras citadas

- Aguilar Alcalá, Sergio. 2022. *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Aguirre Barrera, Dulce Isabel. 2016. “Verdadero, falso, ficticio: Fraude (F for Fake, Orson Welles, 1973) y el problema de la verosimilitud documental”. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, n° 31 (enero): 55–74.
- Altozano, Jaime, dir. 2020. "Por qué Mozart no usaba el Si bemol - Mockumentary". YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=Jl5ki1JhPWk>.
- Appadurai, Arjun. 2001. *La modernidad desbordada: dimensiones culturales de la globalización*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina; Ediciones Trilce.
- Aprea, Gustavo. 2012. “Documental, historia y memoria: un estado de la cuestión”. En *Filmar la memoria: los documentales audiovisuales y la re-construcción del pasado*. Colección Comunicación, artes y cultura. Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ardèvol, Elisenda, y Nora Muntañola. 2004. “Visualidad y mirada. El análisis cultural de la imagen”. En *Representación y Cultura Audiovisual en la Sociedad Contemporánea*. Barcelona: Universitat Oberta de Catalunya.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie, y Marc Vernet. 2008. *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Traducido por Nuria Vidal. Buenos Aires: Paidós.
- Barthes, Roland. 1973. “El efecto de la realidad”. En *Lo verosímil*, traducido por Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- . 1995. *Lo obvio y lo obtuso: imágenes, gestos, voces*. Traducido por Medrano Fernández. Barcelona: Paidós.
- Berger, John. 2010. *Modos de ver*. Traducido por Justo Beramendi. Segunda edición. Barcelona: Gustavo Gili.
- Bettetini, Gianfranco. 1996. “Por un establecimiento semio-pragmático del concepto de 'simulación'”, 67-98. En *Videoculturas de fin de siglo*, traducido por Anna Giordano, Segunda edición. Madrid: Cátedra.
- Bies, Don, y Spencer Susser, dirs. 2001. *R2-D2: Beneath the Dome*. Mockumentary. Corto, Comedia. Lucasfilm. <https://www.filmaffinity.com/es/film712454.html>.

- , dirs. 2013a. *R2-D2: Beneath the Dome - Part 1*. YouTube: Lucasfilm.
<https://www.youtube.com/watch?v=tmkq-WGWvbk>.
- , dirs. 2013b. *R2-D2: Beneath the Dome - Part 2*. YouTube: Lucasfilm.
<https://www.youtube.com/watch?v=hFtuayFZjgQ>.
- Bordwell, David. 1996. *La narración en el cine de ficción*. Traducido por Pilar Vázquez Mota. Barcelona: Paidós.
- Borges, Jorge Luis. 1985. *Ficcionario: una antología de sus textos*. Editado por Emir Rodríguez Monegal. Fondo de Cultura Económica. Tierra Firme. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Bourdieu, Pierre. 1997. *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama.
- Breschand, Jean. 2007. *El documental: la otra cara del cine*. Traducido por Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós.
- Burgelin, Olivier. 1973. “Intercambio y deflación en el sistema cultural”. En *Lo verosímil*, traducido por Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Burke, Peter. 2005. *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Traducido por Teófilo De Lozoya. Barcelona: Crítica.
- Camporesi, Valeria. 2001. “Imagen real e imagen dibujada: Inciertas frontera en la historia del cine”. *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, n° 13: 211–20.
- Castoriadis, Cornelius. 2007. *La institución imaginaria de la sociedad*. Traducido por Antoni Vicens y Marco Aurelio Galmarini. Buenos Aires: Tusquets.
- Chesney, Bobby, y Danielle Citron. 2019. “Deep Fakes: A Looming Challenge for Privacy”. doi:10.15779/Z38RV0D15J.
- Creswell, John W., y J. David Creswell. 2023. *Research design: qualitative, quantitative, and mixed methods approaches*. Sixth edition. Los Angeles: SAGE.
- De Felipe, Fernando. 2001. “El ojo resabiado (de documentales falsos y otros escepticismos escópicos)”. En *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, editado por Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano. Barcelona: Glénat.
- Del Río García, Víctor. 2000. “La estética del documento”. *Revista internacional del arte*, n° 166: 55–64.
- Deodato, Ruggero, dir. 1980. *Cannibal Holocaust*. Largometraje. Falso documental, terror, gore. F. D. Cinematografica.
<https://www.filmaffinity.com/es/film699569.html>.

- Eagleton, Terry. 2006. *La estética como ideología*. Traducido por Ramón Del Castillo y Germán Cano. Madrid: Trotta.
- Espinosa Uquillas, José Ricardo. 2020. “Calidad de vida en las periferias urbanas, un análisis desde los procesos de contracción espacial. Caso de estudio: barrios La Tola y El Arenal, parroquia de Tumbaco, Distrito Metropolitano de Quito, entre los años 2010 y 2019”. Maestría de Investigación en Estudios Urbanos, Quito: Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales, FLACSO Ecuador. <http://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/16768>.
- Fecé, Josep Lluís. 2001. “El documental y la cultura de la sospecha”. En *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, editado por Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano, 59-77. Barcelona: Glénat.
- García Martínez, Alberto Nahum. 2011. “La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual”. *Zer. Revista de estudios de comunicación*, 12 (22): 301-22. <https://ojs.ehu.eus/index.php/Zer/article/view/3692>.
- García-Noblejas, Juan José. 1982. *Poética del texto audiovisual: introducción al discurso narrativo de la imagen*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Genette, Gérard. 1973. “La escritura liberadora: lo verosímil en la ‘Jerusalén Liberada’ del Tasso”. En *Lo verosímil*, traducido por Beatriz Dorriots, 31-61. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Ges, Marcel. 2001. “Imágenes para la confusión”. En *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, editado por Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano, 79-101. Barcelona: Glénat.
- Gobierno Autónomo Descentralizado del Distrito Metropolitano de Quito. 2024. *Plan Metropolitano de Desarrollo y Ordenamiento Territorial del Distrito Metropolitano de Quito, 2024–2033*. Quito: Alcaldía Metropolitana de Quito. <https://zonales.quito.gob.ec/wp-content/uploads/PMDOT-2024-2033.pdf>.
- . 2025. *Código Municipal para el Distrito Metropolitano de Quito: Sección III - De las Cintas Cinematográficas (Artículos 793, 794 y 795)*. Quito: Alcaldía Metropolitana de Quito. <https://www.gob.ec/sites/default/files/regulations/2025-07/CUL%2002%20Art.%20793%20794%20795.pdf>.
- Hight, Craig. 2007. “El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico”. Traducido por María Calzada Pérez y Irene De Higes Andino. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, nº 57: 176–95.

- Kleiser, Randal, dir. 1978. *Grease*. Musical. Paramount Pictures.
- Kristeva, Julia. 1973. “La productividad llamada texto”. En *Lo verosímil*, traducido por Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- León, Christian. 2022. *La pulsión documental: audiovisual, subjetividad y memoria*. Colección Tokapu. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador.
- Luhmann, Niklas. 2007. *La realidad de los medios de masas*. Traducido por Javier Torres Nafarrate. Biblioteca A 40. Ciudad de México: Anthropos.
- Martínez, Fátima. 2021. *El libro del TikTok: la guía imprescindible para emprendedores, profesionales y empresas*. Madrid: Anaya Multimedia.
- Morin, Edgar. 2001. *El cine o el hombre imaginario*. Traducido por Ramón Gil Novales. Paidós Comunicación 127. Barcelona: Paidós.
- Niney, François. 2005. “Entre la ficción y el documental”. *Revista Nexus Comunicación*, nº 1: 106–33. doi:10.25100/nc.v0i1.4790.
- Sala, Ángel. 2001. “Del hiperrealismo oculto a otras manipulaciones de la no-ficción”. En *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*, editado por Jordi Sánchez-Navarro y Andrés Hispano, 123-51. Barcelona: Glénat.
- 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, 11-30. Barcelona: Glénat.
- Sibilia, Paula. 2008. *La intimidación como espectáculo*. Sección de obras de sociología. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Stam, Robert, Robert Burgoyne, y Sandy Flitterman-Lewis. 1999. *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Traducido por Carles Roche Suárez. Barcelona: Paidós.
- Stanislavsky, Konstantin. 2009. *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Traducido por Jorge Saura. Barcelona: Alba.
- Thompson, Roy. 2008. *Manual de montaje: gramática del montaje cinematográfico*. Traducido por Ricardo Gil. Madrid: Plot.
- Todorov, Tzvetan. 1973. “Lo verosímil que no se podría evitar”. En *Lo verosímil*, traducido por Beatriz Dorriots. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Van Dijk, Teun A. 1999. “El análisis crítico del discurso”. Traducido por Manuel González de Avila. *Revista anthropos: Huellas del conocimiento*, nº 186: 23–36.

- Weinrichter, Antonio. 2005. "Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción". En *Documental y vanguardia*, editado por Casimiro Torreiro y Josetxo Cerdán, 43-64. Madrid: Cátedra.
- Zielinski, Siegfried. 2007. *Siegfried Zielinski: genealogias, vision, escucha y comunicación*, editado por Andrés Burbano. Traducido por Inés Elvira Rocha, Nelson Vergara, María Clara Bernal, Ananay Aguilar, y Felipe González. Bogotá: Uniandes.

Anexos

Anexo 1: Tabla demográfica

ID	Edad	Ocupación	Sector donde vive	Género
ID1	20	Estudiante Universitario	San Carlos	Femenino
ID2	39	Empleado Privado	Latacunga	Femenino
ID3	18	Estudiante de colegio	Latacunga	Masculino
ID4	18	Estudiante de colegio	La Maná	Masculino
ID5	15	Estudiante de colegio	La Abuela	Masculino
ID6	18	Estudiante de colegio	Echeandía	Masculino
ID7	15	Estudiante de colegio	Esmeraldas	Femenino
ID8	20	Empleada	San Fernando	Femenino
ID9	15	Estudiante de colegio	Manta	Femenino
ID10	21	Estudiante Universitario	Calderón	Femenino
ID11	16	Estudiante de colegio	Ana María	Masculino
ID12	20	Estudiante Universitario	Condado	Masculino
ID13	20	Empleado Privado	Condado	Masculino
ID14	85	Jubilado	San Carlos	Masculino
ID15	30	Empleado Privado	La Florida	Femenino
ID16	17	Estudiante de colegio	San Carlos	Femenino
ID17	21	Estudiante Universitario	El Condado	Femenino
ID18	32	Empleado Privado	Comité del Pueblo	Masculino
ID19	33	Empleado Público	Llano Grande	Masculino
ID20	30	Estudiante Universitario	Comité del Pueblo	Masculino
ID21	35	Psicóloga	San Carlos	Femenino
ID22	25	Estudiante Universitario	Carcelén	Femenino
ID23	18	Estudiante de colegio	San Carlos	Femenino
ID24	39	Ing. Sistemas	El Inca	Masculino
ID25	17	Estudiante de colegio	Carcelén	Masculino
ID26	16	Estudiante de colegio	Condado	Femenino
ID27	41	Ama de Casa	Condado	Femenino
ID28	16	Estudiante de colegio	San Pedro	Masculino
ID29	59	Empleado Privado	Conocoto	Femenino
ID30	64	Albañil	Argelia	Masculino
ID31	46	Policía	Carapungo	Masculino
ID32	37	Empleado Privado	La Carolina	Femenino
ID33	21	Estudiante Universitario	La Marín	Masculino
ID34	47	Auxiliar Enfermería	Carcelén	Femenino
ID35	39	Odontólogo	Carcelén	Femenino
ID36	38	Odontólogo	Ponceano	Femenino
ID37	37	Bioquímica	La Prensa	Femenino
ID38	41	Médico	Carcelén	Masculino

ID39	16	Estudiante de colegio	Real Audiencia	Masculino
ID40	32	Empleado Privado	Ponceano	Masculino
ID41	68	Jubilado	La Concepción	Femenino
ID42	28	Cosmetóloga	Carcelén	Femenino
ID43	40	Psicólogo	Ponceano	Masculino
ID44	19	Estudiante Universitario	Carcelén	Femenino
ID45	41	Ama de Casa	La Planada	Femenino
ID46	16	Estudiante de colegio	Condado	Masculino
ID47	42	Empleado Privado	La Prensa	Femenino
ID48	24	Bioquímica	Condado	Femenino
ID49	17	Estudiante de colegio	Condado	Femenino
ID50	16	Estudiante de colegio	Carcelén	Femenino
ID51	42	Arquitecto	Viraba	Masculino
ID52	39	Talento Humano	Carapungo	Masculino
ID53	18	Estudiante de colegio	San Carlos	Femenino
ID54	17	Estudiante de colegio	La Planada	Femenino
ID55	18	Estudiante de colegio	San Carlos	Femenino
ID56	17	Estudiante de colegio	Comité del Pueblo	Masculino
ID57	41	Contador	Carcelén	Masculino
ID58	16	Estudiante de colegio	Villaflores	Femenino
ID59	56	Odontólogo	Condado	Masculino
ID60	68	Jubilado	Ponceano	Masculino
ID61	24	Técnico Electricidad	Miraflores	Masculino
ID62	39	Médico	Sangolquí	Femenino
ID63	21	Estudiante Universitario	Carcelén	Femenino
ID64	19	Estudiante Universitario	La Mena	Femenino
ID65	56	Abogado	San Carlos	Femenino
ID66	42	Empleado Privado	Cumbayá	Masculino
ID67	41	Empleado Privado	Cumbayá	Femenino
ID68	16	Estudiante de colegio	Comité del pueblo	Masculino
ID69	26	Empleado Privado	Bicentenario	Masculino
ID70	41	Empleado Privado	La Mena	Masculino
ID71	20	Estudiante Universitario	Condado	Masculino
ID72	16	Estudiante de colegio	San Carlos	Femenino
ID73	48	Empleado Privado	San Carlos	Femenino
ID74	49	Empleado Privado	San Fernando	Femenino
ID75	66	Ama de casa	San Carlos	Femenino
ID76	30	Psicóloga	Calderón	Femenino
ID77	31	Técnico Electricidad	Calderón	Masculino
ID78	64	Secretaria	Andalucía	Femenino
ID79	22	Chef	San Carlos	Masculino
ID80	55	Chófer	San Carlos	Masculino
ID81	17	Estudiante de colegio	San Fernando	Femenino
ID82	17	Estudiante de colegio	San Fernando	Masculino
ID83	16	Estudiante de colegio	Mitad del Mundo	Femenino
ID84	20	Estudiante Universitario	San Carlos	Femenino

ID85	50	Abogado	San Carlos	Femenino
ID86	23	Estudiante Universitario	Carcelén	Masculino
ID87	27	Contador	Carcelén	Femenino
ID88	21	Estudiante Universitario	La Planada	Femenino
ID89	17	Estudiante de colegio	San Carlos	Masculino
ID90	19	Estudiante Universitario	La Roldós	Masculino
ID91	39	Chófer	Condado	Masculino
ID92	39	Médico	La Florida	Masculino
ID93	27	Laboratorista	Quitumbe	Masculino
ID94	39	Médico	Mitad del Mundo	Masculino
ID95	47	Optómetra	La Florida	Femenino
ID96	19	Estudiante Universitario	Villaflora	Femenino
ID97	38	Ginecóloga	La Mena	Femenino
ID98	37	Psicóloga	Riobamba	Femenino
ID99	41	Médico	La Tola	Femenino

Fuente: La tabla resume los datos demográficos anonimizados de los 99 participantes del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, incluyendo edad, ocupación, sector de residencia y género, para contextualizar la diversidad de la muestra
Elaboración propia

Anexo 2: Formulario de Consentimiento Informado**UASB Formulario de Consentimiento Informado****Estudiante:** Jonathan Chocair**Descripción del estudio**

Este estudio forma parte de una tesis académica que explora la percepción de las personas ante documentales. La participación consiste en observar algunos fragmentos, en el Centro Médico Familia (CEMEFA), y compartir sus reacciones de manera voluntaria de lo que sienten o piensan al mirarlas. La duración aproximada del visionado es de máximo 20 minutos.

Procedimientos

- Los fragmentos de video se proyectarán en un dispositivo asignado por el estudiante.
- Se observarán reacciones de los participantes de manera discreta y no intrusiva.
- No se realizarán grabaciones de video ni de audio del ejercicio.
- Se tomará 1 foto por contexto de manera aleatoria como registro de la investigación.
- Se recopilarán datos demográficos básicos: nombre sin apellido, edad, ocupación y sector en donde vive para fines estadísticos.

Riesgos y beneficios

- **Riesgos:** Mínimos a ninguno; podría presentarse una leve incomodidad emocional debido a que el familiar está siendo atendido en su consulta y usted no está presente; también podría aparecer aburrimiento a lo largo de la sesión, lo cual se tratará de mitigar con una pausa a los 10 minutos; no se anticipan riesgos físicos ni psicológicos significativos.
- **Beneficios:** Su participación ayudará a entender mejor cómo las personas en Ecuador reaccionan a videos y documentales. Este estudio busca contribuir a mejorar la forma en que se crean y entienden los contenidos audiovisuales. No se ofrece compensación económica, pero se proporcionará una breve explicación al finalizar la sesión.

Confidencialidad

Todos los datos serán anonimizados mediante códigos (Participante 1 o ID1) y almacenados de forma segura. Las fotos que se publiquen en la tesis como registro del ejercicio mantendrán todos los rostros desenfocados; ninguna persona podrá ser reconocida. El estudio respeta la diversidad cultural y las vulnerabilidades de los participantes, siguiendo los principios éticos de métodos mixtos según Creswell.

Derecho a retirarse

La participación es completamente voluntaria. Usted se puede retirar en el momento que desee sin ningún tipo de consecuencia. Si decide retirarse, sus datos serán eliminados inmediatamente si así lo solicita. Esta investigación se lleva a cabo bajo los principios éticos de la Declaración de Helsinki, así como bajo normas internacionales de investigación con seres humanos que garantizan la protección de los participantes y el respeto a su autonomía.

Preguntas

Para cualquier duda o verificar mi rol de estudiante, puede contactarse con la Secretaría del área de Comunicación de la Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, al correo: monica.vargas@uasb.edu.ec o llamar a los números: 2993643, 3228085, ext. 1423.

Consentimiento

He leído y entendido la información anterior. Acepto participar de manera voluntaria en este estudio.

Jonathan Chocair
 Universidad Andina Simón Bolívar
 Quito, febrero - abril de 2025

Consultorio CEMEFA
Participantes del visionado de extractos de falsos documentales

	Nombre	Edad	Ocupación	Sector donde vive
1	Karla	20	Estudiante	San Carlos.
2	Verónica	39	Empleado Privado	Latacunga
3	Bryan	18	Estudiante	Latacunga
4	Anthony	18	Estudiante	La Maná
5	Jorge yacé	15	Estudiante	La Oroya
6	Andrés Chiriboga	18	Estudiante	Echeandía
7	Angeline Medina	15	Estudiante	ESMERALDAS.
8	Jes Alvarado	20	Empleado	Baños de San Fernando
9	Karla Rojas	15	Estudiante	Manta
10	Madeilyn Gutiérrez	21	Estudiante	San Francisco de Calderón
11	María S. Romero	16	Estudiante	Amaluza, Quito
12	Karin Coronel	20	Estudiante.	Santa Ana Condado.
13	Francisco	20	Trabajo Privado	Condado.
14	Abdon	85	Jubilado	San Carlos.

Figura 25. Participantes 1 al 14. Registro voluntario de los participantes luego de la lectura del consentimiento informado para el experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito-Ecuador, 2025

Fuente: Fotografía tomada por el investigador

	Nombre	Edad	Ocupación	Sector donde vive
15	Vanessa Campaña	30	Empleada Privada.	La Florida
16	Dominica Campaña	17	Estudiante	San Carlos
17	VALENTINA MARGUETA	21	ESTUDIANTE	EL CONDADO.
18	Andrés Paredes	32	Empleado Privado	Comite del Pueblo
19	JOAO PAREDES	33	EMPLEADO Publico.	LLANO GRANDE
20	Nelson Paredes	30	Estudiante	Comite del Pueblo.
21	CRISTINA	35	PSICOLOGA	SAN CARLOS
22	Jalori Chamorro	25	EGRESADA	Carcelen
23	Maribel	18	Estudiante	San Carlos.
24	Alfonso	39	Ing. Sistemas	El Inca.
25	Gerard	17	Estudiante	Carcelen.
26	Yomaira Coronel	16	Estudiante	Condado.
27	Fanny Cevallos	41	Ama de Casa	Condado.
28	Fernando	16	Estudiante	San Pedro Clavel
29	María Cevallos	59	Empleador	Conocoto
30	Juan Rocha	64	Albañil	Angelia
31	Wilson Coronel	46	Policia	Carapungo
32	NORHA ROCHA	37	EMPLEADA PRIVADA	LA CAROLINA.
33	JOEL ALARCON	21	ESTUDIANTE	LA MARIN

Figura 26. Participantes 15 al 33. Registro voluntario de los participantes luego de la lectura del consentimiento informado para el experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito-Ecuador, 2025

Fuente: Fotografía tomada por el investigador

	Nombre	Edad	Ocupación	Sector donde vive
34	Fernanda Molina	47	Auxiliar Enfermería	Carcacén
35	Andrea	39	Odontóloga	Carcacén.
36	Daniela	38	Odontóloga	Ponceaño.
37	Laura	37	Bioguerma	La Prensa.
38	CHRISTIAN M.	41	Médico	Carcacén.
39	Martin R.	16	Estudiante	Real Audiencia
40	Jenny Nono	32	Alcalde de Enfermería	Ponceaño.
41	Maritza V	68	Jubilada	La Concepción
42	Daniela	28	Contable	Carcacén.
43	JORGE R.	40	PSICÓLOGO	PONCEAÑO
44	Roberto Gajano	19	Estudiante	Carcacén
45	Victorio Hales	41	Amo de Casa	La Planada.
46	Christopher Brito	16	Estudiante	Candabá
47	Jessica Nevares	42	Empleada Privada	Prensa
48	Joely Villalva	24	Bioguerma	El Condado.
49	Yanxi Villalva	17	Estudiante	El Condado
50	Flor Oramas	16	Estudiante	Carcacén.
51	Andrés López	42	Arquitecto	Urbana.
52	George Portilla	39	TT-HH	Cariapungo

Figura 27. Participantes 34 al 52. Registro voluntario de los participantes luego de la lectura del consentimiento informado para el experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito-Ecuador, 2025

Fuente: Fotografía tomada por el investigador

	Nombre	Edad	Ocupación	Sector donde vive
53	Mario Jairo P.	18	Estudiante	San Carlos
54	Wanny Morales	17	Estudiante	La Panacea
55	Daniela Pinto	18	Estudiante	San Carlos
56	Sebastian Cordero	17	Estudiante	Comité del Pueblo
57	Yairo Tawari	41	Contador	Corceles
58	Milena Sandoval	16	Estudiante	La Villaloma
59	Ricardo	56	Psicólogo - Jefe	El Condado
60	Sequeño	68	Jubilado	Panaceano
61	Stalin	24	Técnico Electricidad	Miraflores
62	Mario Eugenia	39	Médico	Sangolquí
63	Damaris Pérez	21	Cosmetóloga	Corceles
64	Emili	19	Estudiante	La Mena
65	Irma M.	56	Abojado	San Carlos
66	Cristian T.	42	EMPLEADO PRIVADO	CUMBAYA
67	ALEJANDRA A.	41	EMPLEADO PRIVADO	CUMBAYA
68	Sebastian	16	Estudiante	Comité del Pueblo
69	Rubén	26	Empleado Privado	Bicentenario
70	Jefferson H.	41	Empleado Privado	La Mena
71	TEO H.	20	ESTUDIANTE	CONDADO

Figura 28. Participantes 53 al 71. Registro voluntario de los participantes luego de la lectura del consentimiento informado para el experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito-Ecuador, 2025

Fuente: Fotografía tomada por el investigador

	Nombre	Edad	Ocupación	Sector donde vive
72	Daniela	17	Estudiante	San Carlos
73	Cristina	48	Empleado Privado	San Carlos
74	Ximena	49	Empleado Privado	San Fernando
75	Evelinda	66	Quehaceres Domésticos	San Carlos
76	Tatiana	30	Psicóloga	Calderón
77	Jonathan	31	Electricista	Calderón
78	LIVIA POZO	64	SECRETARIA	ANDALUCIA
79	Andrés	22	chef	San Carlos
80	Wilson	55	chofer	San Carlos
81	Paula	17	Estudiante	San Fernando
82	Francisco	17	Estudiante	San Fernando
83	Camila M.	16	Estudiante	Metal del Mundo.
84	EMILIO.	20	ESTUDIANTE DE DERECHO	SAN CARLOS.
85	LAURA.	50	ABOGADA	SAN CARLOS.
86	Kecir G.	23	Estudiante de Ing. Civil	Corcelan.
87	Emilia G.	27	Contadora.	Corcelan.
88	Sherly L.	21	Estudiante de Odontología	La Planada.
89	Yael	17	Estudiante	San Carlos
90	Justin (Miles)	19	Aplicando para la universidad Estudiante.	La Rolitas.

Figura 29. Participantes 72 al 90. Registro voluntario de los participantes luego de la lectura del consentimiento informado para el experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito-Ecuador, 2025

Fuente: Fotografía tomada por el investigador

	Nombre	Edad	Ocupación	Sector donde vive
91	Thomy	39	Choler	Condado
92	Era de Capua	39	Médico	La Florida.
93	Bryan. B.	27	Labradorista	Quintumbé.
94	ALEJANDRO	39	MÉDICO	INRIASOALCANDO
95	Lenia	47	Optometra	La Florida.
96	Andrés.	19	Asesor de Optometría.	Villalba.
97	Alexandria	38	Ginecóloga.	La Mena.
98	PERNANDA SIERRA	37	PSICÓLOGA	BOGAMBA
99	Tate Altamirano	41	Médico	La Tola
100	Fernanda M.	47	Axiliar de Odontología	Carcelén

Figura 30. Participantes 91 al 99. Registro voluntario de los participantes luego de la lectura del consentimiento informado para el experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito-Ecuador, 2025

Fuente: Fotografía tomada por el investigador

Anexo 3: Cronograma de visionamientos y distribución por contextos

Fecha	Día	Inicio	Fin	ID	Lugar	Contexto
02-04-25	Martes	14:30	15:09	Piloto 1	1	Consultorio Dental
02-04-25	Martes	15:09	15:49	Piloto 2	1	Consultorio Dental
02-04-25	Martes	15:49	16:30	Piloto 3	1	Consultorio Dental
02-04-25	Martes	16:30	17:10	Piloto 4	1	Consultorio Dental
02-04-25	Martes	17:10	17:50	Piloto 5	1	Consultorio Dental
02-06-25	Jueves	14:30	15:09	Piloto 6	1	Consultorio Dental
02-06-25	Jueves	15:09	15:49	Piloto 7	1	Consultorio Dental
02-06-25	Jueves	15:49	16:30	Piloto 8	1	Consultorio Dental
02-06-25	Jueves	16:30	17:10	Piloto 9	1	Consultorio Dental
02-06-25	Jueves	17:10	17:50	Piloto 10	1	Consultorio Dental
02-11-25	Martes	14:30	15:09	Piloto 11	1	Consultorio Dental
02-11-25	Martes	15:09	15:49	Piloto 12	2	Consultorio Ginecológico
02-11-25	Martes	15:49	16:30	Piloto 13	2	Consultorio Ginecológico
02-11-25	Martes	16:30	17:10	Piloto 14	3	Tableta en Sala Espera
02-11-25	Martes	17:10	17:50	Piloto 15	3	Tableta en Sala Espera
02-13-25	Jueves	14:30	15:09	ID1	1	Consultorio Dental
02-13-25	Jueves	15:09	15:49	ID2	1	Consultorio Dental
02-13-25	Jueves	15:49	16:30	ID3	1	Consultorio Dental
02-13-25	Jueves	16:30	17:10	ID4	1	Consultorio Dental
02-13-25	Jueves	17:10	17:50	ID5	1	Consultorio Dental
02-18-25	Martes	14:30	15:09	ID6	1	Consultorio Dental
02-18-25	Martes	15:09	15:49	ID7	1	Consultorio Dental
02-18-25	Martes	15:49	16:30	ID8	1	Consultorio Dental
02-18-25	Martes	16:30	17:10	ID9	1	Consultorio Dental
02-18-25	Martes	17:10	17:50	ID10	1	Consultorio Dental
02-20-25	Jueves	14:30	15:09	ID11	1	Consultorio Dental
02-20-25	Jueves	15:09	15:49	ID12	1	Consultorio Dental
02-20-25	Jueves	15:49	16:30	ID13	1	Consultorio Dental
02-20-25	Jueves	16:30	17:10	ID14	1	Consultorio Dental
02-20-25	Jueves	17:10	17:50	ID15	1	Consultorio Dental
02-25-25	Martes	14:30	15:09	ID16	1	Consultorio Dental
02-25-25	Martes	15:09	15:49	ID17	1	Consultorio Dental
02-25-25	Martes	15:49	16:30	ID18	1	Consultorio Dental
02-25-25	Martes	16:30	17:10	ID19	1	Consultorio Dental
02-25-25	Martes	17:10	17:50	ID20	1	Consultorio Dental
02-27-25	Jueves	14:30	15:09	ID21	1	Consultorio Dental
02-27-25	Jueves	15:09	15:49	ID22	1	Consultorio Dental
02-27-25	Jueves	15:49	16:30	ID23	1	Consultorio Dental
02-27-25	Jueves	16:30	17:10	ID24	1	Consultorio Dental
02-27-25	Jueves	17:10	17:50	ID25	1	Consultorio Dental
03-04-25	Martes	14:30	15:09	ID26	2	Consultorio Ginecológico
03-04-25	Martes	15:09	15:49	ID27	2	Consultorio Ginecológico

03-04-25	Martes	15:49	16:30	ID28	2	Consultorio Ginecológico
03-04-25	Martes	16:30	17:10	ID29	2	Consultorio Ginecológico
03-04-25	Martes	17:10	17:50	ID30	2	Consultorio Ginecológico
03-06-25	Jueves	14:30	15:09	ID31	2	Consultorio Ginecológico
03-06-25	Jueves	15:09	15:49	ID32	2	Consultorio Ginecológico
03-06-25	Jueves	15:49	16:30	ID33	2	Consultorio Ginecológico
03-06-25	Jueves	16:30	17:10	ID34	2	Consultorio Ginecológico
03-06-25	Jueves	17:10	17:50	ID35	2	Consultorio Ginecológico
03-11-25	Martes	14:30	15:09	ID36	2	Consultorio Ginecológico
03-11-25	Martes	15:09	15:49	ID37	2	Consultorio Ginecológico
03-11-25	Martes	15:49	16:30	ID38	2	Consultorio Ginecológico
03-11-25	Martes	16:30	17:10	ID39	2	Consultorio Ginecológico
03-11-25	Martes	17:10	17:50	ID40	2	Consultorio Ginecológico
03-13-25	Jueves	14:30	15:09	ID41	2	Consultorio Ginecológico
03-13-25	Jueves	15:09	15:49	ID42	2	Consultorio Ginecológico
03-13-25	Jueves	15:49	16:30	ID43	2	Consultorio Ginecológico
03-13-25	Jueves	16:30	17:10	ID44	2	Consultorio Ginecológico
03-13-25	Jueves	17:10	17:50	ID45	2	Consultorio Ginecológico
03-18-25	Martes	14:30	15:09	ID46	2	Consultorio Ginecológico
03-18-25	Martes	15:09	15:49	ID47	2	Consultorio Ginecológico
03-18-25	Martes	15:49	16:30	ID48	2	Consultorio Ginecológico
03-18-25	Martes	16:30	17:10	ID49	2	Consultorio Ginecológico
03-18-25	Martes	17:10	17:50	ID50	2	Consultorio Ginecológico
03-20-25	Jueves	14:30	15:09	ID51	3	Tableta en Sala Espera
03-20-25	Jueves	15:09	15:49	ID52	3	Tableta en Sala Espera
03-20-25	Jueves	15:49	16:30	ID53	3	Tableta en Sala Espera
03-20-25	Jueves	16:30	17:10	ID54	3	Tableta en Sala Espera
03-20-25	Jueves	17:10	17:50	ID55	3	Tableta en Sala Espera
03-25-25	Martes	14:30	15:09	ID56	3	Tableta en Sala Espera
03-25-25	Martes	15:09	15:49	ID57	3	Tableta en Sala Espera
03-25-25	Martes	15:49	16:30	ID58	3	Tableta en Sala Espera
03-25-25	Martes	16:30	17:10	ID59	3	Tableta en Sala Espera
03-25-25	Martes	17:10	17:50	ID60	3	Tableta en Sala Espera
03-27-25	Jueves	14:30	15:09	ID61	3	Tableta en Sala Espera
03-27-25	Jueves	15:09	15:49	ID62	3	Tableta en Sala Espera
03-27-25	Jueves	15:49	16:30	ID63	3	Tableta en Sala Espera
03-27-25	Jueves	16:30	17:10	ID64	3	Tableta en Sala Espera
03-27-25	Jueves	17:10	17:50	ID65	3	Tableta en Sala Espera
04-01-25	Martes	14:30	15:09	ID66	3	Tableta en Sala Espera
04-01-25	Martes	15:09	15:49	ID67	3	Tableta en Sala Espera
04-01-25	Martes	15:49	16:30	ID68	3	Tableta en Sala Espera
04-01-25	Martes	16:30	17:10	ID69	3	Tableta en Sala Espera
04-01-25	Martes	17:10	17:50	ID70	3	Tableta en Sala Espera
04-03-25	Jueves	14:30	15:09	ID71	3	Tableta en Sala Espera
04-03-25	Jueves	15:09	15:49	ID72	3	Tableta en Sala Espera
04-03-25	Jueves	15:49	16:30	ID73	3	Tableta en Sala Espera

04-03-25	Jueves	16:30	17:10	ID74	3	Tableta en Sala Espera
04-03-25	Jueves	17:10	17:50	ID75	3	Tableta en Sala Espera
04-08-25	Martes	14:30	15:09	ID76	4	Teléfono en Sala Espera
04-08-25	Martes	15:09	15:49	ID77	4	Teléfono en Sala Espera
04-08-25	Martes	15:49	16:30	ID78	4	Teléfono en Sala Espera
04-08-25	Martes	16:30	17:10	ID79	4	Teléfono en Sala Espera
04-08-25	Martes	17:10	17:50	ID80	4	Teléfono en Sala Espera
04-10-25	Jueves	14:30	15:09	ID81	4	Teléfono en Sala Espera
04-10-25	Jueves	15:09	15:49	ID82	4	Teléfono en Sala Espera
04-10-25	Jueves	15:49	16:30	ID83	4	Teléfono en Sala Espera
04-10-25	Jueves	16:30	17:10	ID84	4	Teléfono en Sala Espera
04-10-25	Jueves	17:10	17:50	ID85	4	Teléfono en Sala Espera
04-15-25	Martes	14:30	15:09	ID86	4	Teléfono en Sala Espera
04-15-25	Martes	15:09	15:49	ID87	4	Teléfono en Sala Espera
04-15-25	Martes	15:49	16:30	ID88	4	Teléfono en Sala Espera
04-15-25	Martes	16:30	17:10	ID89	4	Teléfono en Sala Espera
04-15-25	Martes	17:10	17:50	ID90	4	Teléfono en Sala Espera
04-17-25	Jueves	14:30	15:09	ID91	4	Teléfono en Sala Espera
04-17-25	Jueves	15:09	15:49	ID92	4	Teléfono en Sala Espera
04-17-25	Jueves	15:49	16:30	ID93	4	Teléfono en Sala Espera
04-17-25	Jueves	16:30	17:10	ID94	4	Teléfono en Sala Espera
04-17-25	Jueves	17:10	17:50	ID95	4	Teléfono en Sala Espera
04-22-25	Martes	14:30	15:09	ID96	4	Teléfono en Sala Espera
04-22-25	Martes	15:09	15:49	ID97	4	Teléfono en Sala Espera
04-22-25	Martes	15:49	16:30	ID98	4	Teléfono en Sala Espera
04-22-25	Martes	16:30	17:10	ID99	4	Teléfono en Sala Espera

Fuente: La tabla resume el cronograma de las sesiones de los participantes y pilotos del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, detallando fechas, días, horarios, IDs y contextos de visualización

Elaboración propia

Anexo 4: Reacciones representativa de HC en Contexto 1 (ID1 – ID8)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID1	A2	R	Gira la cabeza hacia la ventana.	La participante realiza un movimiento físico al mirar la escena inicial de los caníbales comiendo carne, lo que puede interpretar como una respuesta de incomodidad inicial frente a la escena.
ID2	I9	R	Mueca de asco y cierra un poco los párpados.	Cuando se ve la escena del nativo en estado de descomposición, se produce un gesto de rechazo que parece indicar una impresión fuerte, que se va desvaneciendo poco a poco.
ID3	E3	F	Mueve su mano derecha y murmura: “Esto es montado”.	En la escena de la huida tardía de los nativos, el participante levanta un poco su mano derecha y, completamente abierta, hace un comentario para él que indica que tiene la impresión de que algo no es verosímil.
ID4	J5	F	Ríe sarcásticamente y dice: “Camarógrafo invisible”.	El comentario verbal y la risa revelan una desconexión narrativa cuando se observa que los nativos no prestan atención al otro reportero, lo cual indica que el participante percibe un montaje claro que interrumpe la lógica del falso documental.
ID5	A3	F	Sonríe y dice: “Como el esqueleto de mi colegio”.	La acción de sonreír al observar la carne cruda en los huesos del antebrazo es considerada como una respuesta a la artificialidad y semejanza al esqueleto de su colegio.
ID6	F5	R	Labios apretados, mirada fija.	El participante presenta una reacción tensa y de expectativa al observar a las mujeres nativas gritar y sufrir de dolor al ver el incendio de su aldea.
ID7	H3	R	Ojos muy abiertos, mirada fija, boca entreabierta.	La participante, poco expresiva en el resto de escenas, excepto esta. Le provoca conmoción al ver la aldea de los nativos incendiándose y, al desplomarse el techo, realiza la acción de abrir la boca.
ID8	G2	R	Tapa la boca.	Muestra una inmersión en la secuencia del fuego, lo cual se interpreta como una reacción que fortalece la credibilidad del relato antes de que surjan posibles dudas.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *Holocausto canibal* para el Contexto 1, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 5: Reacción representativa de MZ en Contexto 1 (ID9 - ID17)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID9	K1	R	Ojos bien abiertos.	Concentración total. Percibe toda la narrativa como un discurso verosímil.
ID10	K3	R	Asiente con la cabeza.	El anuncio del invento de chocolates por parte de Mozart provoca una expresión de asombro, lo que apoya la confiabilidad.
ID11	L1	R	Se inclina hacia adelante con interés.	La persecución a lo largo de la Guerra Fría provoca inmersión, vista como un involucramiento con los acontecimientos políticos que se presentan como genuinos en su biografía.
ID12	L2	F	Mueca de incredulidad.	La expresión facial indica incredulidad frente a la referencia a una conspiración absurda, que se interpreta como una percepción de sátira que hace perder la credibilidad.
ID13	L3	F	Sonríe por titubeo de Luis Ángel.	Al señalar el titubeo del entrevistado, la sonrisa muestra una percepción de sátira, que se interpreta como un quiebre narrativo que revela el tono paródico.
ID14	K1	R	Sonríe levemente.	La invención de los chocolates provoca una sonrisa reflejo al ver al entrevistado sonreír, lo cual demuestra la identificación y empatía, permitiendo incremento de credibilidad.
ID15	L2	R	Cruza los brazos.	Este gesto, en el transcurso de la narración de la persecución, indica una inquietud histórica y realza la impresión de peligros auténticos en su vida.
ID16	L3	R	Murmura: "Impresionante".	Esta expresión es el resultado de la persecución del gobierno ruso, que demuestra una fe en la autenticidad de sus retos creativos e intelectuales.
ID17	K3	R	Asiente con la cabeza lentamente.	Cuando se habla de chocolates, este gesto muestra una aceptación de la narrativa.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* para el Contexto 1, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 6: Reacción representativa de R2 en Contexto 1 (ID18 – ID25)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID18	N3	F	Ríe por R2-D2 conduciendo.	La risa y el gesto expresan una percepción de sátira frente a la imagen absurda de R2-D2 manejando, que se entiende como una ruptura narrativa por su clara parodia.
ID19	P2	F	Carcajadas por póster de <i>Grease</i> .	Una carcajada fuerte señala una desconexión narrativa al detectar la parodia del montaje del póster, lo cual se interpreta como un rompimiento evidente de la verosimilitud.
ID20	P3	F	Ríe y se golpea la rodilla por <i>Don Quijote de la Mancha</i> .	La risa y la reacción del cuerpo son un reflejo de una percepción satírica, considerada como una ruptura en la narrativa debido al montaje claro del póster.
ID21	O1	F	Se cubre la boca, ríe por el gesto de fumar marihuana.	La risa muestra una percepción de parodia, que se entiende como un quiebre en el relato del falso documental.
ID22	M3	F	Ríe por foto con caballo.	La risa es un reflejo de lo absurdo en el subtítulo sobre la negación del padre, que se interpreta como una ruptura narrativa debido a la incongruencia de la escena.
ID23	Q3	R	Suspira manteniendo fija la mirada.	El suspiro indica que se está sumergiendo de manera emocional en la narrativa dramática del aislamiento, lo cual se entiende como una aceptación de la historia ficticia.
ID24	Q2	R	Sonríe levemente con nostalgia.	La sonrisa se provoca al ver a Carrie Fisher y muestra una intensa conexión emocional con la actriz, independiente del contexto.
ID25	Q1	R	Suspira.	El suspiro expresa una tristeza empática al ver a R2-D2 arruinado y sin trabajo, lo que señala un vínculo emocional con su descenso profesional como un hecho biográfico verdadero.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *R2-D2: Beneath the Dome* para el Contexto 1, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 7: Reacción representativa de HC en Contexto 2 (ID26 – ID34)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID26	D2	R	Inclina el cuerpo hacia adelante.	El participante muestra más interés cuando un reportero ayuda a ponerse a salvo a una niña, lo que se entiende como una inmersión inicial en la narración que refuerza la percepción.
ID27	B1	R	Cruza los brazos sobre el pecho.	Este gesto de protección, mientras el reportero camina por la selva, señala que se siente vulnerable, lo cual potencia la sensación de estar sumergido en un peligro ambiental considerado auténtico.
ID28	I7	R	Abre los ojos ampliamente.	La dilatación de la pupila, cuando uno se encuentra con un nativo moribundo, indica una conmoción genuina. Esto es interpretado como una validación instantánea de la verosimilitud.
ID29	A3	F	Mueca de disgusto por restos óseos	La mueca en la cara cuando se ven los huesos limpios denota una sensación de artificialidad, que se interpreta como una ruptura de la verosimilitud por la falta de realismo.
ID30	F4	R	Se lleva la mano al pecho.	Los gritos de los nativos frente al incendio llevan a este gesto de angustia, lo que indica una respuesta emocional fuerte que refuerza la certeza de que la tragedia se documentó con verosimilitud.
ID31	A2	R	Respira profunda y entrecortadamente.	Cuando los caníbales están manipulando huesos, la respiración alterada sugiere que el sistema de respuesta al estrés y está tratando la escena como si fuera un acontecimiento real y perturbador.
ID32	C2	R	Murmura: “Pobre gente”.	La verbalización tiene lugar cuando se observa a los habitantes nativos reaccionando al fuego, lo cual se interpreta como una empatía verbal que resalta la percepción de la catástrofe como un acontecimiento histórico comprobable.
ID33	B7	R	Se frota las manos nerviosamente.	Esta acción ansiosa es un indicio de que el reportero previó el peligro mientras caminaba por la selva, lo cual se entiende como una reacción a la percepción de una amenaza real en su entorno.
ID34	J5	F	Ríe sarcásticamente, dice: “Camarógrafo invisible”.	La risa y el comentario verbal indican una desconexión narrativa cuando los nativos no prestan atención a la cámara, lo que se interpreta como un claro sentimiento de montaje que quiebra la verosimilitud.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *Holocausto canibal* para el Contexto 2, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 8: Reacción representativa de MZ en Contexto 2 (ID35 - ID42)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID35	L2	R	Murmura: "Vaya".	Esta expresión significa que existe una creencia sólida en la narrativa histórica en el momento en que se menciona la persecución durante la Guerra Fría.
ID36	K2	R	Se recuesta hacia atrás.	La información acerca de los chocolates provoca un momento de reflexión y demuestra interés sostenido.
ID37	L1	R	Suspira profundamente.	La persecución de Mozart provoca un suspiro, sugiere una conexión emocional con la narración considerada como un hecho biográfico auténtico.
ID38	L2	R	Mantiene la mirada fija en la pantalla.	La reacción sugiere credibilidad dentro del ámbito político, lo que se interpreta como una inmersión temporal.
ID39	K1	R	Ojos muy abiertos, no se mueve.	La narración de los Marlowe que son exiliados, mostrando una inmersión total en la verosimilitud de los hechos históricos.
ID40	L2	R	Cruza un brazo y el otro sostiene la cabeza.	La respuesta muestra credibilidad desde el principio con la persecución de la URSS, lo cual se interpreta como la inmersión en el tono serio del falso documental.
ID41	K1	R	Cruza las piernas.	El gesto denota inmersión en el detalle histórico de los Marlowe, que se interpreta como una aceptación de la narrativa.
ID42	L2	F	Ríe suavemente por titubeo de Luis Ángel.	La risa señala una detección de sátira cuando se percibe el titubeo, lo cual es interpretado como una interrupción de la narración que pone al descubierto el tono paródico.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* para el Contexto 2, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 9: Reacción representativa de R2 en Contexto 2 (ID43 - ID50)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID43	M1	F	Ríe al leer que R2-D2 tiene familia.	La risa sutil indica que se percibe como absurdo que tenga hermanos y padre, lo cual es interpretado como una ruptura narrativa debido a la incongruencia de la escena.
ID44	N3	F	Mueca por R2-D2 conduciendo.	La mueca señala una percepción de sátira que se entiende como un quiebre narrativo a partir de la imagen paródica.
ID45	Q3	R	Murmura: "Admiro su coraje".	El hecho de que R2-D2 esté desempleado provoca una expresión de respeto, que se entiende como una empatía que confirma la resiliencia en su historia.
ID46	N1	R	Cruza las piernas con atención relajada.	Movimiento de cuerpo mientras se relata la historia del primer amor de R2-D2, esta acción señala una inmersión cómoda, lo que refuerza la percepción de los detalles personales como componentes auténticos de su vida.
ID47	O3	F	Risas por R2-D2 en piscina.	La risa señala que se percibe un absurdo en la escena, que es interpretado como una ruptura de la narración debido al rol de mujeriego que quiebra la verosimilitud.
ID48	O2	R	Abre la boca ligeramente en asombro.	El descubrimiento del consumo de drogas por parte de R2-D2 causa una sorpresa reprimida, lo que sugiere una reacción que solidifica la credibilidad de sus conflictos internos.
ID49	M3	F	Mueca por foto con caballo.	Una percepción de lo absurdo es reflejada en la mueca, que se interpreta como una ruptura narrativa debido a lo inverosímil del contexto familiar de R2-D2.
ID50	M2	R	Murmura: "Entiendo su dolor".	La mala relación con su padre produce una expresión de solidaridad, lo que fortalece la credibilidad de los conflictos familiares en la biografía.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de R2-D2: *Beneath the Dome* para el Contexto 2, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 10: Reacción representativa de HC en Contexto 3 (ID51 - ID58)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID51	A2	F	Mueca.	La mueca facial frente a los huesos limpios indica una percepción de artificialidad, que se entiende como un quiebre en la narración por la falta de realismo en los restos óseos.
ID52	B5	F	Sacude la cabeza por cámara extra	Cuando se percibe una cámara adicional que interrumpe la lógica del documental, se aprecia un movimiento corporal que señala desconexión, lo cual puede interpretarse como una percepción de montaje evidente.
ID53	A1	R	Mantiene la mirada fija sin parpadear.	La atención ininterrumpida al observar a los canibales consumir huesos señala una hipnosis emocional, lo que refuerza la creencia en la documentación.
ID54	F2	F	Ríe al ver al nativo riendo.	La risa muestra una percepción de incongruencia emocional, que se entiende como una ruptura narrativa al ver sonrisas que son opuestas al aparente pánico de la escena.
ID55	E2	R	Suspira con pesadez.	La escena del incendio en la aldea provoca un suspiro de tensión reprimido, lo cual sugiere una carga emocional que se está dando por lo narrado.
ID56	J6	F	Murmura: “El camarógrafo tenía un solo trabajo... y lo hizo bien”.	La risa y el comentario verbal indican que hay una desconexión cuando se percibe que los nativos no prestan atención a la cámara y que todo esté perfectamente encuadrado, lo cual se considera una ruptura evidente en la verosimilitud.
ID57	G2	R	Se muerde el labio inferior.	Este gesto de tensión oral, ante nativos que huyen, muestra una restricción emocional y capta cómo la escena refuerza la sensación de urgencia genuina.
ID58	I8	F	Murmura: "El olor ha salido del chat".	Cuando los reporteros se acercan al cuerpo descompuesto y actúan como si no existiera olor, surge una exclamación irónica que refleja un rechazo humorístico de la realidad y la considera como una representación falsa.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *Holocausto canibal* para el Contexto 3, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado. Elaboración propia

Anexo 11: Reacción representativa de MZ en Contexto 3 (ID59 - ID66)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID59	K3	F	Frunce el ceño.	La expresión facial muestra vacilación frente al detalle histórico, lo cual es interpretado como una ruptura narrativa debido a la percepción de incongruencia.
ID60	L3	F	Sonríe por el titubeo de Luis Ángel.	La sonrisa suave muestra la percepción de una sátira al notar el titubeo, que es visto como un quiebre en la verosimilitud del falso documental.
ID61	K1	R	Ojos muy abiertos.	La postura indica una primera inmersión en el detalle histórico de los Marlowe, lo que se interpreta como la aceptación de la narrativa.
ID62	L2	F	Frunce el ceño.	El gesto facial muestra duda frente a la absurda conspiración, que se interpreta como una percepción de sátira que destruye la verosimilitud.
ID63	L1	R	Asiente con la cabeza.	El gesto se interpreta como una inmersión en el contexto político, lo cual refleja credibilidad inicial.
ID64	K2	F	Mueca por sonrisa de Luis Ángel.	La expresión facial indica escepticismo ante la sonrisa del entrevistado, la cual se considera una interrupción de la narrativa que expone el tono paródico.
ID65	K1	R	Ojos bien abiertos y labios apretados.	Su postura puede ser la aceptación producto de la inmersión en la narrativa.
ID66	L2	R	Murmura: "Un genio perseguido".	Esta expresión, que manifiesta admiración y una aceptación total de la narración como verdadera, proviene de la combinación de persecución e invenciones.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* para el Contexto 3, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 12: Reacción representativa de R2 en Contexto 3 (ID67 - ID75)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID67	M3	F	Mueca por foto con caballo.	La mueca revela una percepción de lo absurdo que es considerada como un quiebre narrativo debido a la inconsistencia de la escena.
ID68	N3	F	Sacude la cabeza por R2-D2 conduciendo.	El movimiento del cuerpo transmite una sensación de sátira, que se interpreta como un quiebre narrativo.
ID69	O3	F	Ríe fuerte por R2-D2 en piscina.	La risa es un reflejo de una percepción de lo absurdo, que se entiende como una ruptura narrativa que quiebra la verosimilitud.
ID70	P3	F	Risa contenida por póster de <i>Don Quijote de la Mancha</i> .	Una percepción de sátira se expresa a través de una risa contenida, que es entendida como respuesta a lo inverosímil.
ID71	N2	R	Se inclina hacia un lado reflexivo.	La historia de las novias de R2-D2 provoca un enfoque analítico, que se entiende como una forma de procesar los vínculos afectivos como sucesos reales en su vida.
ID72	N3	F	Levanta las cejas por R2-D2 conduciendo.	El gesto de levantar la ceja revela que se percibe sátira, lo cual es interpretado como un quiebre en la verosimilitud.
ID73	O2	F	Sonríe irónicamente.	La sonrisa es un reflejo al leer que R2-D2 tiene problemas con el alcohol, provocando una percepción absurda que se interpreta como una ruptura narrativa.
ID74	P1	R	Mantiene las manos entrelazadas.	Este gesto muestra que está concentrado, lo que sugiere una inmersión completa y cree en la narrativa de que R2-D2 sí participó en otras películas.
ID75	M3	F	Mueca por subtítulo.	Una percepción de lo absurdo es reflejada en la mueca, que se interpreta como una ruptura narrativa debido al mensaje del subtítulo.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de R2-D2: *Beneath the Dome* para el Contexto 3, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 13: Reacción representativa de HC en Contexto 4 (ID76 - ID83)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID76	E1	R	Murmura: “oh...”, acompañado de un ligero cierre de párpados.	La expresión se produce cuando se muestra el plano de las mujeres nativas dentro de la choza viendo a cámara, lo cual indica creencia por estilo verosímil del documental.
ID77	C2	F	Murmura: "Se están riendo".	Cuando vemos a los caníbales corriendo cuando inicia el fuego, surge una exclamación que refleja rechazo de la realidad al identificar nativos que sonríen mientras corren.
ID78	G1	F	Sonríe y dice: <i>Because he is nice.</i>	La sonrisa señala desconexión al escuchar la frase: “It’s beautiful”, ya que quiebra la lógica de la secuencia y del personaje donde se siente una expresión fuera de lugar.
ID79	H2	F	Mueve la cabeza.	El movimiento de desaprobación a lo que mira indica una percepción clara de artificialidad cuando se observa la cabeza de un maniquí calcinado, tan rápido y sin forma, lo cual rompe la verosimilitud secuencial.
ID80	I5	F	Mueca de repulsión.	La reacción de la cara señala rechazo frente a lo inverosímil de la reacción de un reportero que se afeita y sonríe junto a un cuerpo descompuesto, lo que provoca una desconexión narrativa.
ID81	J4	F	Murmura: “Qué puntería”.	La risa suave muestra una percepción de montaje clara, la cual se interpreta como un quiebre en la narración documental al darse cuenta todos los nativos tienen excelente puntería con sus lanzas y se hace notar eso.
ID82	C3	F	Sonríe por la situación.	La risa señala una percepción de incongruencia emocional, que se entiende como una ruptura en la narración debido a sonrisas que contrastan con el pánico que se supone está ocurriendo en el lugar.
ID83	G2	F	Gesto de sorpresa por extras inmóviles.	La reacción facial frente a extras inmóviles indica una percepción de montaje, que se interpreta como una clara ruptura de la verosimilitud en la escena.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *Holocausto canibal* para el Contexto 4, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 14: Reacción representativa de MZ en Contexto 4 (ID84 - ID91)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID84	K3	F	Frunce el ceño.	La expresión facial revela incertidumbre ante el absurdo detalle histórico, que se interpreta como una ruptura narrativa por incongruencia.
ID85	L3	F	Mueca y frunce el ceño.	La mueca muestra la incredulidad ante la absurda conspiración, que se entiende como una percepción de sátira que quiebra la verosimilitud.
ID86	K3	R	Asiente con la cabeza.	A lo largo del relato sobre los chocolates, este movimiento se entiende como una validación de la narrativa histórica.
ID87	L2	F	Sonríe por el titubeo de Luis Ángel.	La reacción revela una percepción de sátira al observar el titubeo, lo que se entiende como una ruptura narrativa que muestra el tono paródico.
ID88	K3	F	Mueca y frunce el ceño.	En el contexto digital, la mueca se interpreta como una ruptura en la narrativa seria, lo que refleja dudas acerca del detalle absurdo.
ID89	L3	F	Sonríe por el titubeo de Luis Ángel.	Una sonrisa señala la percepción de sátira, que se interpreta como una interrupción en la narrativa que muestra el tono paródico.
ID90	L3	F	Se rasca la cabeza y cierre ligeramente los párpados.	La reacción indica duda frente a la vacilación, lo que se interpreta como una interrupción de la verosimilitud del falso documental.
ID91	K1	R	Leve sonrisa risueña.	La sonrisa y la atención fija en la narración de los Marlowe refleja una fe absoluta en la información que está escuchando.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *¿Por qué Mozart no usaba el si bemol?* para el Contexto 4, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito–Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia

Anexo 15: Reacción representativa de R2 en Contexto 4 (ID92 - ID99)

Part.	Frame	(R/F)	Reacción representativa	Interpretación descriptiva
ID92	Q2	F	Risa y movimiento de cabeza.	La risa se da producto a la percepción de lo absurdo en el subtítulo, donde R2-D2 se ha oxidado, entendido como una ruptura narrativa verosímil.
ID93	N3	F	Ríe por R2-D2 conduciendo.	La risa sugiere una percepción de sátira, que se entiende como una interrupción narrativa verosímil.
ID94	O3	F	Carcajada por R2-D2 en piscina.	La carcajada es un reflejo de una percepción de lo absurdo, que se entiende como una ruptura narrativa que quiebra la verosimilitud.
ID95	P2	F	Ríe por póster de <i>Grease</i> .	La risa suave señala una percepción de sátira, al darse cuenta que en el póster reemplaza a John Travolta, entendida como una ruptura de la verosimilitud.
ID96	M3	F	Mueca por foto con caballo.	La percepción de lo absurdo se ve reflejada en la mueca, que se interpreta como una ruptura narrativa debido a la incongruencia de la situación.
ID97	O1	F	Sacude la cabeza y ríe.	La acción de mover la cabeza en negación se da por la percepción de sátira en el gesto de que R2-D2 fumaba marihuana, que es interpretado como una ruptura narrativa verosímil.
ID98	M3	F	Mueca por foto con caballo.	Mientras lee los subtítulos, hay una percepción de información inverosímil debido a la incongruencia de la imagen con el subtítulo.
ID99	Q2	R	Levanta las cejas.	Hay una muestra de asombro empático con R2-D2 al leer que vivía solo en una cabaña, implicando aceptación de la narrativa del falso documental.

Fuente: La tabla resume las reacciones representativas de los participantes a los fragmentos de *R2-D2: Beneath the Dome* para el Contexto 4, basadas en observaciones cualitativas del experimento en el Centro Médico Familia (CEMEFA) en Quito-Ecuador, 2025, codificadas temáticamente en Excel para vincular reacciones a rupturas semióticas (lo obtuso). Las letras F (falso) y R (real) indican la tendencia interpretativa general del participante hacia el contenido visualizado

Elaboración propia