

Acercamiento a la naturaleza del falso documental: tres casos chilenos.

Por: CAROLINA GALLO OPAZO

Tesis presentada a la Facultad de Comunicaciones de la Universidad del
Desarrollo para optar al grado académico de Licenciada en Artes
Audiovisuales Dramáticas.

PROFESOR GUÍA:

Sr. Alberto López Hermida

Agosto 2021,

SANTIAGO.

AGRADECIMIENTOS

Al profesor Alberto López-Hermida por su disposición y entusiasmo por ayudarme a explorar el tema de mi tesina.

A mis profesores y coordinadores de la carrera por la paciencia y vocación durante estos años.

A mi familia, por su cariño y dedicación para lograr que yo cumpla mis sueños.

A mi padre, por su disposición y ayuda durante este proceso.

Y sobre todo a mi madre,

la que ha me ha guiado a convertirme en quién soy y que me ha dejado

ser yo misma, para darme cuenta del aporte

que quiero hacer en el mundo a través del cine.

Índice

Introducción	5
1. Planteamiento del problema	7
1.1 Justificación de la investigación.....	8
1.2 Objetivos de la investigación	10
1.3 Preguntas de investigación	11
1.4 Viabilidad de la investigación	11
2. Marco Teórico	13
2.1 Historia del Falso Documental: surgimiento a partir del límite de la ficción y documental ...	13
2.1.1 Entre definiciones.....	13
2.1.2 Límite documental y ficción.....	14
2.1.3 Del cine clásico a la posmodernidad	16
2.2 La naturaleza del falso documental: el pacto comunicativo con su espectador	24
2.3 Elementos formales del falso documental: narrativa, audiovisual y códigos.....	31
2.3.1 Camino al fraude	31
2.3.2 Tipos de falsos documentales.....	32
2.3.3 Elementos formales del falso documental.....	38
3. Metodología	50
4. Análisis de películas de falso documental: El Extraño, Los Dibujos de Bruno Kulczewski, y Diálogos de Exiliados	54
El extraño	54
1. Ficha Técnica	54
2. Análisis audiovisual de la película	55
3. Análisis del género falso documental.....	71
Los Dibujos de Bruno Kulczewski.....	76
1. Ficha Técnica	76
2. Análisis audiovisual de la película	77
3. Análisis del género falso documental.....	94
Diálogos de Exiliados	100

1. Ficha Técnica	100
2. Análisis audiovisual de la película	101
3. Análisis del género falso documental.....	116
Conclusiones	122
Anexos.....	127
Fichas de películas analizadas	127
Bibliografía	138
Papers	139
Páginas webs	139
Películas citadas	140

Introducción

El cambio del cine clásico al moderno dio paso a diversas fusiones dentro del campo de los géneros cinematográficos. Hoy por hoy, es cada vez más difícil catalogar una película en un solo género, siendo una clara característica de una sociedad posmoderna. Es por esto, que hemos sido espectadores de cómo las fronteras del formato de la ficción y documental se han vuelto difusas cada vez más, y han ido incorporando e intercambiando características de cada uno. Una de las consecuencias de esta fusión en el cine es el género cinematográfico falso documental. Tal como afirma el autor Fernando Burstein¹, el falso documental posee dos grandes características que lo engloban y lo hacen una manifestación propia de la posmodernidad: “la mixtura de géneros de ficción y la reflexión sobre la realidad que se representa en un documental”.

La siguiente investigación es de índole exploratoria y se refiere al tema del género cinematográfico falso documental, teniendo como objetivo e interés exponer sus características híbridas formales y audiovisuales. Para llegar a esto, es necesario entender en el marco teórico el contexto general del cine posmoderno y su carácter híbrido que caracteriza a sus películas. Esta hibridación va a dar paso a nuestro objeto de estudio, el cual nace del formato de la ficción, pero que posee una característica muy confusa: un pacto de lectura de tipo documental.

El falso documental no puede existir sin su espectador, ya que su pacto de lectura debe suceder necesariamente a través de una relación comunicativa que se mueve en el reconocimiento de normas del documental y de la ficción.

¹ Burstein-Balmaceda, Fernando, “Aproximación al Falso Documental: Análisis Formal de un Género Inexplorado”, Piura, diciembre 2009, pg. 33.

Este pacto comunicativo se ha podido ir desarrollando en este contexto posmoderno debido a una larga historia de conocimientos que ha adquirido el espectador como consumidor en los medios de comunicación y la posibilidad que hay de manipular información hoy en el mundo digital.

Luego de establecer cómo se desarrolla el pacto de lectura del falso documental, se hará un estudio de los elementos formales de este género, tales como la narrativa, audiovisual y códigos. Acá la importancia radica en entender que hay distintos tipos de falsos documentales, que poseen diversos objetivos y, por ende, van dirigidos al espectador de diferentes formas.

La investigación terminará con un análisis expositivo, específicamente en tres películas chilenas, un cortometraje, medimetraje y largometraje, y a través de ellos se podrá develar cómo el falso documental presenta su pacto de lectura y cómo la imitación de los métodos estilísticos del documental aporta a que se lleve a cabo con el aspecto de veracidad que le caracteriza.

1. Planteamiento del problema

El falso documental es un vívido ejemplo y resultado de la delgada línea entre el documental y la ficción. Este surge de una fusión de ambos formatos en la industria y da resultado a un nuevo género cinematográfico. Con los años y el imparable avance de la tecnología, el acceso a realizar cine es cada vez más globalizado, lo que ha dado paso a diversas estrategias audiovisuales que hoy las toma y reutiliza el falso documental.

Algunos autores, como Landesman², definen el falso documental como un sub género “100% documental, 100% ficción”. Por otra parte, Roscoe & Hight³, afirman que el falso documental es un género cinematográfico nuevo, un texto ficticio que usa técnicas, códigos y convenciones del documental, y aparenta serlo, pero que, durante su transcurso, demuestra su verdadera naturaleza a los espectadores.

La siguiente investigación plantea exponer el tema y problemática del falso documental y su especial y característico pacto de lectura con su espectador, abordándolo desde la complicidad y engaño que provoca.

La tesina se centrará en explicar cómo se desarrolla el pacto de lectura y sus estrategias audiovisuales en el falso documental, con tres casos específicos de Chile, sin indagar en el estudio de la industria chilena, sino que centrándonos en un análisis más bien narrativo y audiovisual de las obras.

² Landesman, Ohad. “In and Out of this World: Digital Video and the Aesthetics of Realism in the New Hybrid Documentary. *Studies in Documentary Film*”, 2008, pgs. 33-45.

³ Jane Roscoe y Craig Hight, “Faking It: Mockumentary and the subversion of factuality”, Manchester University Press, 2001, p. 182.

1.1 Justificación de la investigación

Históricamente la audiencia ha estado acostumbrada a identificar elementos audiovisuales propios del documental y otros muy diferentes dentro de la ficción. El interés detrás de esta investigación nace de esta fusión de formatos propia de fines del S. XX, la cual da paso a que desde los años 90 el falso documental esté en auge y tal como establece, Sánchez Navarro⁴, “nuestro olfato hacia lo verdadero va cambiando”.

Sin embargo, el interés concreto de esta investigación nace cuando comenzamos a indagar respecto al falso documental dentro del contexto nacional y latinoamericano. Evidentemente, la mayoría de los estudios hacen un recorrido extenso por la industria norteamericana, en la cual este género ha estado presente desde hace muchas décadas. No obstante, en el caso de Chile, el estudio y la realización del falso documental pasa a ser muy escaso. Es necesario recalcar que, según un estudio del Ministerio de Culturas de Chile ⁵, los géneros más consumidos en el año 2019 por los chilenos en el cine fueron los de Animación con un 35,18% de las audiencias (10.545.794 espectadores) y Acción con un 34,85% (10.447.368), teniendo no más de un millón de espectadores en los demás géneros, en donde el falso documental no entra como categoría. No obstante, Chile está cada vez más entrando en el panorama internacional, sobre todo en el estadounidense, país pionero en falso documental, y su estigma está cada vez más dejándose de lado. Según una entrevista de ProChile ⁶, el cineasta Sergio Allard afirma que muchas veces escuchó que en Chile se “hacen pocas

⁴ Sánchez-Navarro, Jordi & Hispano, Andrés. “Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción”, 2001, pg. 7.

⁵ Ministerio de Culturas, las Artes y el Patrimonio, “Análisis del cine en Chile y sus audiencias año 2019”, 2019, pg. 17.

⁶ ProChile, “Estudio de Mercado Servicios Audiovisuales para Cine y Publicidad en Estados Unidos”, 2018, pg. 14.

películas, por ende, hay que hacerlas artísticas y de autor para no perder oportunidad de dejar la firma propia”, pero que esto es una mentira, ya que el cine estadounidense propone que se puede hacer un cine de género, más alternativo, y al mismo tiempo que sea comercial. El cineasta establece que es necesario comenzar a pensar en una mayoría, para integrar nuevos tipos de películas.

A pesar de que la investigación no irá enfocada hacia ningún estudio de industria o audiencias, debido a que no está la viabilidad temporal ni económica para hacerlo, estos datos nos sirven de pie para dar paso a la motivación principal, que es la de hacer una investigación expositiva para distinguir cómo se caracteriza este género, y ojalá que, en un futuro, pueda integrarse cada vez más en el contexto latinoamericano y chileno. El falso documental es un género que podría aprovecharse más en nuestro contexto, sobre todo considerando que es un cine que está muy influenciado por el cambio de tecnología de los años 60s, en donde se comienza a hacer un cine de ficción con un equipo de producción más reducido y bajo presupuesto, con estética de documental, y es muy interesante cómo esto puede usarse a favor, y dar paso a su gran particularidad arriesgada que posee: su pacto de lectura. Este pacto de lectura es el concepto del cual nos tomaremos para establecer los objetivos, ya que es muy interesante cómo el falso documental establece en un comienzo un verosímil que se presenta como verdadero, y a través de sus estrategias difusas, tensiona y confunde al espectador, creando una dinámica con él. Esto ha dado paso a muchas películas que han causado furor, debido a que se han considerado como verdaderas, siendo este formato parte del mundo de la ficción, pero que usa convenciones del documental que todos identificamos como espectadores.

Por último, se hizo una selección de tres películas chilenas: la primera es del año 2016, la segunda es del año 2003 y la tercera del año 1975. El objetivo de esto es identificar los elementos en común que puedan tener, en cuanto a estrategias audiovisuales y narrativas, y cómo abordan el pacto de lectura.

1.2 Objetivos de la investigación

El objetivo general de la investigación es el de exponer el género falso documental a partir del análisis de elementos propios y de la utilización a su favor del pacto de lectura, que le da origen a su naturaleza confusa. Para llegar a esto, es necesario definir objetivos más específicos:

1. Presentar el falso documental como el género que es dentro del cine. Esto mediante el estudio panorámico de su historia, en la era de la modernidad y posmodernidad, y los tipos de falsos documentales que se han establecido.
2. Estudiar y analizar cómo se desarrolla el pacto de lectura, mediante la clasificación de los falsos documentales, sus códigos, convenciones, objetivos y las estrategias audiovisuales y narrativas, que logran el paso de esta naturaleza ambigua.
3. Identificar y hacer una matriz de análisis con los elementos narrativos y audiovisuales estudiados, en tres casos específicos. La primera es un cortometraje con crítica actual, la segunda es un mediodocumental de comienzos del S. XXI y la última, es una película chilena de la época de los años 70.

1.3 Preguntas de investigación

La formulación de las preguntas a la problemática de este tema son las siguientes:

1. ¿Cuáles son los elementos propios del falso documental que le permiten utilizar su pacto de lectura a su favor?
2. ¿Qué es lo que ha sucedido históricamente dentro del cine, que ha permitido el surgimiento de este “género”?
3. ¿Cómo es su pacto comunicacional con el espectador y cómo se ha ido construyendo y haciendo uso de él?
4. ¿Qué estrategias narrativas y audiovisuales aplican y con qué objetivo?

1.4 Viabilidad de la investigación

Hoy por hoy, nos encontramos en un contexto muy complejo de pandemia alrededor del mundo. Es por ello, que la tesina debe adaptarse a ello y es importante tener en mente cuáles van a ser los recursos de viabilidad de la investigación.

La investigación de a continuación es de carácter expositiva y exploratoria, por ende, no se usará ningún material de tipo encuestas o cuestionarios, al no ser necesario recopilar una gran cantidad de información para una tesina de tiempo acotado.

Sin embargo, esta investigación es efectivamente de carácter viable, debido a que tenemos al alcance una variedad de fuentes primarias, tanto en internet, libros, obras, etc., que nos permitirá llevar a cabo una investigación expositiva con éxito.

Por un lado, tenemos al alcance un total de tres obras audiovisuales chilenas:

- “Los Dibujos de Bruno Kulczewski” de Álvaro Díaz y Pedro Peirano, el cual tenemos acceso gratis desde la plataforma de Youtube.
- “El extraño” de Pablo Álvarez, el cual tenemos acceso privado a través de la plataforma Vimeo, otorgado por el director.
- “Diálogos de Exiliados” de Raúl Ruiz, el cual tenemos acceso libre en diversas páginas en internet.

Por otro lado, podemos acceder a la biblioteca virtual de la Universidad del Desarrollo, para complementar el estudio en el área de los géneros y cine, y hay acceso libre en Google Scholar, de diferentes libros de la temática de falso documental. Estos estudios están en inglés y español, algunos son tesis de doctorados y magíster de países latinoamericanos, y estudios antiguos de eruditos en el área cinematográfica.

Esto nos ayudará a abrirnos a otras fuentes, autores, puntos de vistas, hacer definiciones, investigar tanto como en Latinoamérica como internacionalmente, y lograr el objetivo principal de este estudio, que es el de analizar y exponer.

2. Marco Teórico

2.1 Historia del Falso Documental: surgimiento a partir del límite de la ficción y documental

2.1.1 Entre definiciones

El falso documental ha sido objeto de varios acercamientos bibliográficos, donde algunos autores lo definen como un “subgénero”, es decir, un grupo particular dentro de un género, o también lo describen como un género como tal o incluso un estilo audiovisual dentro del cine de ficción. Sin embargo, hay una idea central que está en la mayoría de las definiciones de este, la cual establece que el falso documental sale de una fusión de la ficción y el documental. El autor Fernando Burstein, en su tesis de “Aproximación al falso documental”, define el falso documental como “una obra audiovisual –cinematográfica o televisiva- que fusiona la ficción con la no ficción. Sin embargo, las relaciones entre estos dos grandes géneros del audiovisual son muy variadas y producen, a su vez, nuevas clasificaciones dependiendo del grado de realidad o ficción que posea cada obra”⁷.

Para complementar esta definición, los autores Jane Roscoe y Craigh Hight⁸ establecen que el falso documental surge del documental, describiéndolo como un híbrido y lo plantean como “una especie de vástago del proyecto fallido del documental, promovido por la desconfianza posmoderna hacia lo que algunos han llamado géneros de la verdad, como el documental”.

⁷ Burstein-Balmaceda, Fernando, “Aproximación al Falso Documental: Análisis Formal de un Género Inexplorado”, Piura, diciembre 2009, pg. 23.

⁸ Jane Roscoe y Craig Hight, “Faking It: Mockumentary and the subversion of factuality”, Manchester University Press, 2001, p. 182.

Para el desarrollo de esta investigación, nos quedaremos con la idea de Roscoe & Hight de que el falso documental es un nuevo género cinematográfico salido de la ficción, que posee sus propias características formales y temáticas, pero que imita características formales del documental.

2.1.2 Límite documental y ficción

Históricamente, el cine documental siempre ha sido el pionero en mostrar algún aspecto de la realidad a través de lo audiovisual. Éste ha retratado la sociedad, problemáticas, y ha sido una gran fuente de investigación y denuncia a lo largo de la historia. Sin embargo, el cine posmoderno y el s. XXI dio paso a que el límite del documental y ficción sea cada vez más difuso, abriendo grandes incógnitas respecto a estos dos: ¿dónde está el límite hoy en día de ambos géneros? ¿están tan alejados o son muy diferentes entre ellos dos?

Juan Carlos Arias, de la U. Javeriana de Bogotá, se refiere al documental contemporáneo como “imposible distinguir un lenguaje propio del documental frente a uno del argumental (ficción)”⁹.

Principalmente establece que la división de ambos siempre ha sido compleja y llena de discusiones entre críticos de cines y expertos. Sin embargo, el autor plantea los límites desde dos perspectivas: una ontológica, la cual se basa en la relación imagen y realidad, y una del lenguaje, la que se basa en la gramática audiovisual.

La ontológica se refiere a que el “límite” del documental y la ficción radica en su relación con lo real. Por un lado, el documental hace una relación directa con la realidad, de forma

⁹ Arias, Juan Carlos, *Scielo Conicyt*, 2010.

objetiva y representativa. Por otro lado, la ficción simplemente construye realidades, la cual se muestra contraria al documental.

Sin embargo, el autor concluye que es difícil establecer una diferencia audiovisual y de realidad respecto a estos dos, debido al cine contemporáneo. Hoy en día tenemos los factores de cómo interviene el realizador, las distintas puestas en escena donde no se revela una distinción de realidad y ficción, etc.

En cuanto al lenguaje¹⁰, se establece que hay características formales y narrativas que los diferencia. Están los elementos de manejo de cámara, siendo el documental el cual casi siempre usaba cámara al hombro. También en el montaje, siendo la ficción dirigida más a una finalidad narrativa, al contrario del documental que se dirige más a la exposición y argumentación. Finalmente, está la presencia del narrador en el documental, el cual se puede ver reflejado en recursos como voz en off o en aparición directa, y al mismo tiempo, el elemento diferenciador principal que es el de la investigación.

Si aplicamos estas dos diferencias en el caso del falso documental, éste posee un poco de ambos. En cuanto a su naturaleza ontológica, el falso documental hace una relación directa con la realidad (propia del documental) al establecerse mediante un formato que asegura que su información es verídica y la falsifica. Por otro lado, en su lenguaje hay una clara influencia del documental al hacer uso de características formales propias del documental tradicional. Estas las veremos en profundidad en el capítulo de características y narrativas del falso documental.

¹⁰Cfr. Donoso, C. , *Documental y Ficción en el cine*, 2019.

Esta naturaleza de “falsedad” del falso documental es apoyada por el autor Juan José Feria¹¹, donde en su tesis de investigación del falso documental, concluye que el falso documental es efectivamente una falsificación que cabe dentro de dos opciones y polos: la primera, es que este sub género se apropia de códigos de la no ficción (documental) para ofrecer al espectador un relato “verídico”. La segunda, es que el falso documental es una documental que agarra elementos ficticios y hace dudar al espectador sobre su veracidad mostrada.

Esta definición radica en la importancia del uso de la estética por parte del falso documental, para cumplir su objetivo de engañar y ser cómplice, el cual es propio de sus características formales.

2.1.3 Del cine clásico a la posmodernidad

Por otro lado, esta fusión del documental y la ficción, no pudo haber existido sin la historia que nos remonta al cine clásico y moderno. Los primeros acercamientos del falso documental comienzan en la época del cine clásico. Grandes realizadores de cine de ciencia ficción, tales como Orson Welles o Georges Méliès, crearon obras de carácter “falso”.

En los inicios del cine, George Méliès decide tomar la noticia de la explosión del buque de Maine en 1888 y sin registro alguno del hecho, reconstruye este suceso y crea una pieza audiovisual en 1898.

El segundo caso es la de la retransmisión radial de la obra *La Guerra de los Mundos* dirigida por Orson Welles en 1938. Acá se hacía una recreación del libro de H.G Wells, mediante relatos en la radio, y muchos oyentes de esa época lo percibieron como un relato verídico y

¹¹ Feria Sánchez, Juan José, “El falso documental, la auto ficción y la comedia contemporánea...”, 2018, pg. 23.

eso causó mucho pánico en la gente. Algunos pensaron que serían invadidos por extraterrestres y llegaron al punto de comunicarse con autoridades, como es el caso de llamadas a estaciones de policías.

Por otra parte, surge el cine moderno (1950-1980), que configuró un nuevo paradigma y narrativas que rompieron con el canon de cine clásico, poniendo como protagonista a la industria y las vanguardias artísticas. La sociedad moderna nació con las revoluciones políticas e industriales que representaban el progreso de la humanidad. El cine moderno poseía una búsqueda estética y formal, a través de una visión individual y autosuficiente.

Ya a comienzos de los años 60s, surge una nueva ola de cineastas que abandona los trípodes y se rebela con la invención tecnológica que es el llamado movimiento del *cinema vérité*. Este estilo de cine poseía combinaciones de técnicas “naturalistas” que combinaba ideas estéticas del documental clásico. Uso de la cámara en mano, seguimiento de personajes y situaciones, técnica que deja en segundo plano el contenido entre otros. Este estilo de cine, en conjunto con el surgimiento de la Nouvelle Vague en los años 60s, se caracterizaron por implementar una estética realista dentro del cine de ficción para contar historias con realidad social en esa época. Estos buscaban romper las reglas de “artificialidad” que imponía la industria hollywoodense, y hasta ese entonces, el documental había sido el formato pionero en tener escenas “dramáticas” de la realidad. Ya desde este momento, la ficción pidió prestado este estilo y usó los métodos del documental para elaborar sus ficciones dentro del paradigma de lo “real”. Esto va acompañado con el imparable avance de la tecnología el cual permitió esta ola de movimientos, en los cuales se usan nuevas cámaras digitales que son más ligeras y automatizadas, que ofrecen resultados de alta calidad de imagen y sonido dentro del estilo, permitiendo una reducción del equipo de producción. Todo esto antecede el apogeo

del falso documental, el cual se beneficia de todos estos movimientos que dan paso a nuevos géneros.

Este límite entre el documental y la ficción, que era cada vez más difuso, dio paso finalmente al cine posmoderno. Como anteriormente nombrábamos, sabemos que el falso documental no nace propiamente tal en la época posmoderna. Sin embargo, el género sufre un apogeo sobre todo en los años 90 y es una gran representación de esta nueva frontera dentro de los géneros, que posee características específicas.

La posmodernidad es en esencia lo que viene después de lo moderno. Este último era un período en donde todo se conformaba en torno a la razón, el optimismo, lo rígido, las teorías y sistemas. En cambio, el fenómeno posmoderno nace a mediados de la segunda mitad del S. XX como un rechazo y contraste de las propuestas que se instauraron en la modernidad. El autor Sousa Santos define este hecho y se refiere a la motivación de este, afirmando que “tenemos que afrontar una realidad de desorden, tanto en la regulación social como en la emancipación social. Formamos parte de sociedades que son autoritarias y libertarias al mismo tiempo”¹².

Lo posmoderno fue el desencanto del tipo de normas sociales, el cual representó el fracaso del gran proyecto optimista moderno. Esta perspectiva pasa a ser una imagen más pesimista y mucho más crítica de la sociedad, basándose en la desconfianza por el futuro debido al fracaso del modernismo. Intenta remendar los errores que provocó este y rescata valores del pasado.

¹² Vasconez-Merino, Galo. La estética posmoderna en el cine: una aproximación teórica. 2019.

El autor e investigador Lauro Zavala, en su artículo llamado “del cine clásico al moderno”¹³, se refiere a los elementos y características del cine posmoderno:

1. El inicio de estas películas posee una superposición de estrategias de carácter narrativo (de plano general a primer plano) y estrategias de carácter descriptivo (de primer plano a plano general). Una película puede ser considerada posmoderna cuando su inicio contiene un simulacro de intriga de predestinación.
2. En cuanto a su imagen, posee una autonomía que no pretende representar una realidad exterior ni existente, sino que construir una realidad que sólo existe en el contexto de la película misma.
3. La puesta en escena es autónoma frente al personaje y no está sometida a su naturaleza. Adquieren importancias similares, definiéndose por el concepto global de la película.
4. La estructura narrativa está constituida como un sistema de “simulacros de narrativa y metanarrativa”, que cada secuencia no sólo tiene un sentido literal, sino que puede ser leída como una reflexión global acerca de la película.
5. Y finalmente, el elemento más importante del cine posmoderno, es su lógica genérica itinerante, la cual alterna fragmentos simultáneos o alternativos de distintos géneros y estilos. Su naturaleza es intertextual y de una ideología de incertidumbre.

Si aplicamos estas características al falso documental, este posee efectivamente una puesta en escena autónoma frente a los personajes y pasan a ser gran parte del concepto de la película, incluso con los clásicos inicios típicos del documental que posee. Al mismo tiempo,

¹³ Zavala, Lauro. “Del cine clásico al moderno”
<http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>

su naturaleza es híbrida en sus estilos, una especie de “pastiche”, fomentando la incertidumbre mediante el pacto de lectura que se crea con el espectador, dejándolo aún más confuso. Estas son características importantes que vamos a indagar en el tercer capítulo de las características formales del falso documental.

Ya hacia la década de 1980, llega el cine posmoderno con películas que enfocan su creación en base a ideologías del posmodernismo mismo y configuran sus narrativas en base a eso. Este cine hace una alusión y lectura del pasado y revisa las formas del cine clásico. Por ejemplo, está el caso de *Agarrando Pueblo* (1977), la cual es un claro referente de película de ficción que posee técnicas híbridas que combinan el documental y ficción.

El documental comienza a nutrirse de la ficción, como la ficción de ella, ahora cada vez más se habla de “películas”, independiente de si es un documental o ficción, y de un cine sin fronteras que ya no está limitado por un género, sin importar si la película es de una gran producción o cine independiente. El cine de falso documental, su frontera se caracteriza por ser muy delgada, donde no vemos la segmentación y vemos cómo los realizadores poseen una propuesta que antes eran propios del documental, tanto como en su puesta en escena, como en la fotografía, el arte e incluso en las estrategias de montaje.

Casos emblemáticos internacionales de los años 90 como *El proyecto de la bruja de Blair* (1999), establecieron el género del falso documental y le dieron una vuelta al famoso formato del *found footage*, donde lo usan como recurso para fortalecer la idea de terror en su película. Esta película maneja el poder del documental como una estrategia formal y lo usa para convencer al espectador de que está evidenciando hechos reales aterradores.

Películas internacionales como *REC* (2007) que también hicieron uso de recursos del documental, hicieron énfasis en usar actores no tan conocidos y con tecnología digital de la época. Todo esto con el objetivo de posicionar al espectador en primera persona y lograr esa complicidad espectador-película, simulando una crónica televisiva en plano secuencia.

Por otro lado, el falso documental no fue el único género que se fue desarrollando mediante esta difusa frontera entre el documental y la ficción. Entre otros subgéneros dentro de esta frontera está la docuficción, la cual es un tipo de documental televisivo que usa elementos formales de la ficción audiovisual en su narración, es decir, reconstruye hechos que sucedieron mediante la ficción. Según el autor Fernando Burstein, la docuficción se diferencia del falso documental en que ambos están en una frontera difusa de documental y ficción, pero el *fake* hace todo lo contrario a construir ficciones para explicar una realidad: “este registra aparentes realidades para mostrar algo que nunca sucedió en la historia”¹⁴. La docuficción se vale por la ficción para contar aquellos acontecimientos que la cámara del documental no pudo captar.

También están los docudramas y el autor Sánchez Navarro los describe como parte de la ficción, que donde como estrategia “utilizan actores, guiones y escenarios con la presunta legitimidad de reconstruir unos acontecimientos ciertos y documentados con profusión por diversos testimonios; y de las evidentes ficciones construidas en un estilo documental.”¹⁵ Este estilo surge de la necesidad de recurrir a una reescenificación, con actores profesionales,

¹⁴ Burstein-Balmaceda, Fernando, “Aproximación al Falso Documental: Análisis Formal de un Género Inexplorado”, Piura, diciembre 2009, pg. 27.

¹⁵ Sánchez-Navarro, Jordi & Hispano, Andrés. “Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción”, 2001, pg. 90.

ante la dificultad de conseguir un metraje auténtico en ciertas situaciones reales, dado el grado de interrupción de las actividades pro-filmicas que podían causar el rodaje.

Un ejemplo de una expositora chilena y actual que realiza docudramas es la cineasta Camila Donoso. Ella se ha movido mucho en el terreno de la ficción y no ficción, y en el 2013 produce su ópera prima de docudrama llamada “Naomi Campbell”. Esta película retrata la vida de Yermén, una transexual que trabaja como tarotista y busca probar suerte en un programa de televisión de cirugías plásticas, en donde conoce a una inmigrante que desea parecerse a la modelo Naomi Campbell. La directora Camila establece que la película es un híbrido que se mueve entre los géneros de la ficción y documental, y señala que: “es importante generar siempre una duda desde la historia hacia la película. Para mí, sentarme a ver una película es eso: llenarme de preguntas y cuestionamientos. Y ese era el ejercicio que estábamos experimentando al momento de pensar cómo representar a la Yermén, que es un personaje real dentro de una ficción”¹⁶

Otros expositores chilenos actuales que desafían el límite del documental y la ficción, es el caso de la Maite Alberdi. Esta es una realizadora chilena, que no hace falsos documentales, pero crea obras muy fascinantes, donde ella misma establece que sus obras son simplemente películas, y no “documentales” o “ficciones”. Dentro de sus más conocidas obras, como *La Once* (2014) o *Los Niños* (2016), podemos identificar que, a nivel de puesta en escena y narrativa, la obra se va desarrollando como un documental y una ficción: los personajes son reales, pero la puesta en escena está pensada de antes, modificando la realidad y sacando provecho de su estética.

¹⁶ Escuela de Cine Chile. “Colección mujeres del cine chileno” <https://escuelaalcine.cl/wp-content/uploads/2020/06/coleccionmujeres-naomicampbel-1.pdf>

Asimismo, dentro de los grandes expositores del género del falso documental latinoamericano tenemos al cineasta colombiano Luis Ospina. Hacia los años 70s, Luis Ospina realiza su película llamada *Agarrando Pueblo* (1977), la cual es un falso documental que crítica la porno miseria ejercida por los europeos dentro de Latinoamérica. Esta se convierte en un ejemplar clásico de la reflexión propia del lenguaje dentro del género del falso documental. El cineasta intenta representar personajes alejados de su realidad, con el objetivo de criticar la actitud que tenían algunos documentalistas europeos en la televisión de capturar la miseria de los países del tercer mundo y proyectarlas como “películas”. Dentro de este falso documental, el director hace una crítica al cine dentro del cine y por primera vez, intenta derribar la imagen creada por el Primer Mundo respecto a Latinoamérica y establece una reflexión de Colombia en los años 70s, su cultura y los problemas que poseen a diario.

Otro falso documental de este director es el llamado *Un Tigre de Papel* (2008), su último trabajo, y es una película que retrata la vida de Pedro Manrique, un militante de la izquierda y a través de él se narra acontecimientos mundiales y la vida de su generación. Este es un personaje inventado con el objetivo de hablar de la generación de los años 60 y 70, en un contexto muy politizado en Latinoamérica.

2.2 La naturaleza del falso documental: el pacto comunicativo con su espectador

Como anteriormente nombramos, en esta investigación el falso documental será considerado como un género cinematográfico con naturaleza de ficción, pero con características formales del documental. Además, este híbrido es una especie de “pastiche” que posee características propias de la era posmoderna. El autor Fernando Burstein en su investigación del falso documental afirma que éste posee dos grandes características que lo engloban y lo hacen una manifestación de la posmodernidad¹⁷: “la mixtura de géneros de ficción y la reflexión sobre la realidad que se representa en un documental”.

Esta mixtura de características nace de la primera idea del origen de su naturaleza planteada por el estudioso de los géneros cinematográficos Todorov¹⁸. Esta idea es la llamada transgresión, que se entiende como un quebramiento de leyes y una provocación, que, en este caso del falso documental, es un quebramiento de los principios propios del documental y ficción, que dan nacimiento a este nuevo género.

Para llegar a esta transgresión, hay que entender un poco cómo ha funcionado el pacto de lectura del documental y la ficción en la historia.

En el caso de la ficción, el autor Roger Odin¹⁹ establece que las películas de ficción poseen un pacto de verosimilitud. En este caso, el espectador finge para sí mismo creer que el mundo de la diégesis es real para poder ser “absorbido” por el relato que sobre ese mundo se le

¹⁷ Burstein-Balmaceda, Fernando, “Aproximación al Falso Documental: Análisis Formal de un Género Inexplorado”, Piura, diciembre 2009, pg. 33.

¹⁸ Sánchez-Vilela, Rosario, “Falso documental y series de televisión. El género y sus vertientes en la ficción televisiva uruguaya”, Artículo en internet: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-15292019000200056

¹⁹ J.C Lyant, Roger Odin “Film Documentaire, lecture documentarissante”, Cinéma et Réalités, 1984, pg. 263-278.

cuenta. La ficción crea su propio mundo, su verosímil y su discurso se rige por sus propias reglas, sin la necesidad de una corroboración, pero igual necesita una validación externa de un espectador. En el mundo imaginario de la ficción las cámaras no existen y el espectador acepta eso.

En las palabras del autor Christian Metz este establece que: “damos por supuesto que el público no se engaña acerca de la ilusión diegética y que ‘sabe’ que la pantalla no presenta nada más que una ficción. Y, no obstante, reviste la mayor importancia, para el buen desarrollo del espectáculo, el hecho de que esta simulación obtenga un respeto escrupuloso (en cuyo defecto la película de ficción merecerá que la califiquen de ‘mal hecha’), y de que todo entre en juego con objeto de que resulte eficaz el engaño y tenga aspecto convincente (tocamos aquí el problema de verosimilitud). Cualquier espectador exclamaría que él ‘no se lo cree’, pero todo sucede como si no obstante hubiera alguien a quien engañar, alguien que de verdad se lo creyera”²⁰.

El hecho de que haya una aceptación colectiva del pacto de verosimilitud en la ficción permite que el espectador se sumerja en el mundo creado y se suspende toda crítica sobre la relación mundo creado – realidad.

En el caso del documental, su pacto de comunicación se centra principalmente en la autentificación. Es completamente opuesto a la ficción, porque el espectador no trata de fingir que cree en la historia, sino que sabe la realidad que está presenciando. El espectador sabe que las cámaras acá sí existen, y su objetivo es expositivo, enfocándose en la autenticidad y exige necesariamente que se muestre ahí mismo lo que ocurre. Como afirma el autor

²⁰ Metz, Christian. “El significante imaginario”, *Psicoanálisis y Cine*, 2001, pg. 84.

Plantinga²¹: “...las no ficciones afirman una creencia en que ciertos objetos, entidades, estado de cosas, eventos, o situaciones realmente ocurrieron o existieron en el mundo real, como se presentan”. Esta tradición y pacto comunicativo del documental ha sido desarrollado por años en conjunto con la televisión: noticieros, reality shows, distintos formatos que incluyen igualmente ciertos factores ficcionales.

Esto nos lleva nuevamente al caso del falso documental y Todorov, donde la característica más importante del falso documental es que este no puede existir sin su espectador. Este pacto de lectura debe darse necesariamente a través de una relación comunicativa que se mueve en el reconocimiento de normas del documental y de la ficción, donde finalmente se crea un distanciamiento reflexivo respecto a la temática de la obra de falso documental.

Esto da paso al verosímil de este género, el cual es manejado no sólo por el realizador, sino que también por el mismo espectador. La idea de que se ha ido transformado la sensibilidad ante lo verosímil y lo verdadero en los espectadores, fue propuesto por los autores Sánchez-Navarro & Hispano²², en donde establecen que son los mismos espectadores los que deciden qué es lo real y lo artificial, y hasta dónde comienza y termina la manipulación hacia ellos. Esto parte con una situación amenazadora en las que nos posiciona nuestro juicio más elemental, que es la vista. Nos convence de que podemos ser fácilmente engañados y propone la reflexión acerca de cómo la esencia híbrida del falso documental abre paso a una nueva relación espectador – realizador, que va a depender de las habilidades de cada uno, de interpretar si las imágenes mostradas son o no ficticias. El espectador hace una lectura de la película asignándolas un valor de verdad. Que el pacto de lectura se mantenga o no, se va a

²¹ Plantinga, C., (2014). Retórica y representación en el cine de no ficción, México, pg. 43.

²² Sánchez-Navarro, Jordi & Hispano, Andrés. “Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción”, 2001, pg. 7.

condicionar mediante la percepción de la realidad del espectador y sus conocimientos, y también a través de qué es lo que considera el espectador como aceptable a la hora de representar una realidad.

Este pacto comunicativo se ha podido ir desarrollando en este contexto debido a una larga historia de conocimientos que ha adquirido el espectador como consumidor en los medios de comunicación. Pongamos el ejemplo de los noticieros, estos sabemos que proponen e informan hechos que existen, pero lo hacen de una manera casi absurda y alarmante, lo que provoca una especie de efecto contradictorio en el consumidor, lo cual demuestra que el falso documental efectivamente se encuentra en una delgada línea ya propuesta hace muchos años atrás. Su desarrollo se ha podido efectuar en este contexto posmoderno de la posibilidad de manipulación de información que hay en el mundo digital.

Por otra parte, el falso documental posee varios objetivos por detrás. Por esto mismo han intentado ser clasificado por varios autores, de acuerdo a su objetivo y a lo que nos quiere hacer provocar. Volviendo a la idea de reflexión planteada al comienzo del capítulo, hay principalmente dos modalidades que describen los grandes rasgos y objetivos del falso documental y una de ellas es la modalidad reflexiva. El autor Alberto Nahum García, en su estudio de la traición de las imágenes²³, establece que el falso documental nace desde la expresión del documental reflexivo establecido por Nichols, siendo esta planteada como una posible solución a la crisis de la representación de la posmodernidad. Incluso este plantea que la labor del documental es en el objeto mismo, afirmando que: “la representación del

²³ Nahum, García, Alberto, “La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual”, 2006, pg. 307.

mundo histórico se convierte, en sí misma, en el tema de la meditación cinematográfica de la modalidad reflexiva”²⁴.

Dentro de esta modalidad reflexiva, los autores Roscoe y Hight²⁵, establecen tres tipos de objetivos y grados de falsificación del falso documental, teniendo en cuenta la relación que se construye entre el espectador y el discurso de la obra. El primero es la parodia y corresponde completamente a este objetivo de reflexión, ya que consiste en una sátira del algún aspecto popular mediante la broma. Por otra parte, acá la forma en cómo consumismos las imágenes y el espectador mismo, también es objeto de parodia. En segundo lugar, está la de la crítica, que intenta criticar todas las estrategias comunicativas de los medios de comunicación y la televisión, mediante la confusión, por lo que no es explícitamente reflexiva. Y, por último, está la desconstrucción, la cual hace hincapié a un tipo de falsificación que intenta reflexionar del discurso del documental mismo.

Para hablar de las intenciones del falso documental y su construcción de su pacto, no podemos dejar de lado el otro aspecto reflexivo del falso documental que es la estética. Los autores Zunzunegui y Zumalde²⁶ establecen que hay una relación inversamente proporcional entre la verosimilitud y la calidad de la imagen, es decir, entre menos artificiosidad hay en la imagen, más verídico le parecerá el relato al espectador. Lo verídico debe ir de la mano con la estética, esta es un arma para establecer la verdad del discurso. Esto lo hace mediante códigos, convenciones y estilos cinematográficos y narrativos, poniéndose en una posición crítica y reflexiva acerca de la innovación del documental.

²⁴ Nichols, Carl R. "Rhetoric and Representation in nonfiction film, 1997, pg. 98.

²⁵ Roscoe, Jane y Hight, Craig. "Faking it. Mockumentary and the Subversion of Factuality. University Press, 2001, pg. 64.

²⁶ Zunzunegui, S. & Zumalde, I. "Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental", 2014, pg. 88-94.

Para lograr este objetivo de reflexión, se usa una segunda modalidad que es la llamada invención de una realidad. En palabras del autor Alberto Nahum²⁷, para evitar la fácil suspensión de la credulidad del espectador, suele ser muy efectivo encuadrar las mentiras en un marco verdadero. En este sentido, esto puede estar disfrazado de personajes reales o históricos, como es en el caso de la película *I'm Still Here* (2010) de personaje principal Joaquín Phoenix, o también se puede hacer uso de paisajes históricos ya conocidos, como en el caso de *Incident at Loch Ness* (2004). Otras estrategias también pueden ser usar material de archivo descontextualizado, homenajear hechos históricos, cameos, etc. Estas estrategias se usan para introducir datos reales en una realidad que parezca aceptable, y luego se hace uso de estilos y códigos convencionales propios del documental que la mayoría de los espectadores reconocemos, tales como, el uso de la voz en off, el realismo en la actuación, entrevistas a cámaras, exhibición del proceso de producción por parte de los personajes, entre otros.

En resumen, el falso documental es en esencia un género que da paso a objetivos de análisis y sentido crítico. Para la creación de esta relación de espectador y pacto de lectura, esta se ha llevado a cabo mediante sensaciones de humor, sorpresa y, sobre todo, de engaño, en donde el espectador es un cómplice.

En una investigación hecha por la Universidad Católica del Perú²⁸, esta establece cómo el espectador posee un goce hacia la ambigüedad de la naturaleza del falso documental y ante las imágenes explícitas puestas en forma de realidad dentro de la obra. Esta sensación de

²⁷ Nahum, García, Alberto, "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual", 2006, pg. 309.

²⁸ Navarro, Teresa. "El goce escópico en el espectador de falsos documentales de terror: película de análisis V/HS: Las crónicas del miedo", 2018, pg. 48.

engaño proviene del desafío de tener que descifrar el verosímil mismo del falso documental, y al mismo tiempo, del tener que decidir qué hacer con la participación que otorga este tipo de películas. Pongamos dos grandes casos de películas que usan el formato *found footage*²⁹, que son *El proyecto de la Bruja de Blair* (1999) y *V/H/S* (2012). En este formato, la sensación de engaño y crítica lo logran muy bien mediante el metraje encontrado. El espectador es puesto como un componente más de la película y la cámara se le pone en primera persona. En ambos casos, el espectador juega un papel importante y debe interpretar el falso documental desde su propia experiencia, vivencias, miedos y ende, el espectador se compromete con lo que está viendo y es sometido a tener que mirar absolutamente todo. El espectador pasa a ser parte de este verosímil, en donde es muy importante su punto de vista para que funcione la credibilidad de este formato en el sub género falso documental terror.

En conclusión, el falso documental es principalmente un relato que se construye mediante la relación que va creando con el espectador, de ponerse de acuerdo con un verosímil. Esto lo logra mediante la manipulación, a través de estilos diferentes y ciertas estrategias que aportan a la verosimilitud necesaria para la historia creada. Para cerrar e introducirnos en el capítulo de los estilos audiovisuales dentro de este sub género, concluiremos con una cita del académico Alberto Nahúm García, que afirma:

“Para evitar la fácil suspensión de la credulidad del espectador, suele resultar efectivo encuadrar las mentiras en un marco verdadero. Así, se gana la credibilidad del espectador, pues identifica como familiares algunos aspectos que presenta el film. Cualquier estrategia es válida para dinamitar los códigos que separan la realidad de la ficción, conocidos por el

²⁹ Metraje encontrado. Recurso usado en el falso documental que consiste en la cámara subjetiva, poniendo al espectador en primera persona.

espectador: el realismo en el estilo, la espontaneidad o el descuido, la voz en off solemne, el no-control de todo el rodaje, la aportación de datos supuestamente científicos, la reubicación de declaraciones reales o la exhibición del propio proceso de producción y realización”³⁰.

2.3 Elementos formales del falso documental: narrativa, audiovisual y códigos.

2.3.1 Camino al fraude

El camino al engaño del falso documental comienza con la incierta frontera entre la ficción y el documental, que empieza a incrementarse en la época posmoderna, la cual da paso a relatos simulados y difusos. Este género nace de la imitación del estilo y verosimilitud de los códigos y las estrategias audiovisuales y narrativas de la ficción y el documental. Por un lado, imita a la ficción porque el falso documental en esencia pertenece a la categoría de la ficción. Por otro lado, imita al documental porque notoriamente copia el discurso de este. Estos elementos a los que recurre los falsos documentales van desde lo narrativo y audiovisual, con diversos objetivos. Algunos existen con el propósito de crear tensión, otros con la intención de burlarse mediante la comedia, y otros critican a través de un formato más serio. Sin embargo, todos tienen como fin común la crítica, mediante un camino fraudulento y de imitación despiadada, que vende un pacto de lectura de documental, que termina siendo finalmente una ficción.

³⁰ Nahum, García, Alberto, “La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual”, 2006.

Los autores Hight and Roscoe³¹ proponen los tres tipos de “grados” o tipos de falsos documentales que nombramos en el capítulo anterior. Sin embargo, antes de establecer grados, estos proponen tres niveles en los cuales nosotros podemos identificar los falsos documentales: a través de la intención, de la estética y la lectura.

En cuanto a la intención, tenemos como ejemplo el *mockumentary*, el cual tiene como objetivo parodiar y hacer una sátira de un tema en específico. Luego, está la estética, en donde el tipo de falso documental cualquiera sea, se apropia de una estética y de códigos del documental, y los hace suyos. Y en su lectura, el falso documental ofrece diferentes lecturas de un mismo tema, lo que provoca que haya distintas reflexiones.

2.3.2 Tipos de falsos documentales

En el capítulo pasado, establecimos tres grandes tipos de subdivisiones del falso documental propuestos por los autores Jane Roscoe y Craig Hight³². Estos son tres grados de falsificaciones que hacen evidente la condición reflexiva de este género. Estos se clasifican según el impacto que quiere generar el realizador con su espectador: a) la parodia, b) la crítica y c) la deconstrucción.

³¹ Roscoe, Jane y Hight, Craig. “Faking it. Mockumentary and the Subversion of Factuality. University Press, 2001.

³² Roscoe, Jane y Hight, Craig. “Faking it. Mockumentary and the Subversion of Factuality. University Press, 2001, pg. 64.

Table 2 Degrees of mock-documentary

	<i>Intentions of the filmmaker</i>	<i>Construction of the text</i>	<i>Role constructed for the audience</i>
Degree 1 Parody	To parody, and implicitly reinforce, an aspect of popular culture	The 'benevolent' or 'innocent' appropriation of documentary aesthetics The Classic Objective Argument accepted as a signifier of rationality and objectivity	Appreciation of the parody of popular culture, and the reinforcement of popular myth Nostalgia for traditional forms of documentary The more critical viewers are able to explore the form's latent reflexivity
Degree 2 Critique	To use the documentary form to engage in a parody or satire of an aspect of popular culture	The ambivalent appropriation of documentary aesthetics A tension between an explicit critique of documentary practices and practitioners and an implicit acceptance of the generic codes and conventions	Appreciation of parody / satire of popular culture Varying degrees of reflexivity toward aspects of the documentary genre
Degree 3 Deconstruction	To critique an aspect of popular culture To examine, subvert and deconstruct factual discourse and its relationship with documentary codes and conventions	The 'hostile' appropriation of documentary aesthetics Documentary as representative of a mythical and problematic social-political stance toward the social-historical world	Reflexive appreciation of parody or satire of popular culture An openly reflexive stance towards factual discourse and its associated codes and conventions

Figura 1 *Degrees of mock-documentary* según Roscoe y Hight³³.

El mockumentary (la parodia):

Este tipo de falso documental surge de la palabra *mock* en inglés, que en resumidas palabras significa burla. A partir de esto, el objetivo principal del *mockumentary* surge de presentar una parodia a algún tema, reforzar algún aspecto de la “cultura popular” y hacer que un público reflexione mediante la risa. Este es básicamente una sátira a alguna cultura popular, aportando a modificar los cánones preexistentes y, sobre todo, *la parodia* comparte la risa con un espectador consciente de esto, y no lo engaña o confunde, como es el caso de las otras dos clasificaciones.

³³ Roscoe, Jane y Hight, Craig. “Faking it. Mockumentary and the Subversion of Factuality. University Press, 2001, pg. 73.

Esto último lo afirma el autor Sánchez Navarro en su texto de la reconstrucción y representación del falso documental:

“La característica fundamental de los mockumentaries es que en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza, por mucho que participen de las estrategias de verificación del texto documental. En los mockumentaries se emprenden osadas investigaciones, los testimonios hablan dirigiéndose a la cámara y el aparato técnico de registro de cine está, aunque manifiestamente presente, a veces en off. Sin embargo, siempre hay algo en el mockumentary que se refiere y revela su impostura.³⁴”.

Un ejemplo de este grado de falsificación es la película *This is Spinal tap (1984)*, un falso documental que muestra la gira de una banda ficticia de heavy metal creada por el mismo director y los actores de reparto. Es un ejemplo clave de una parodia, que retrata el último tour de una banda de rock y un cineasta los va filmando y mostrando comportamientos ridículamente exagerados. Su objetivo principal es el de entretener y refuerza los paradigmas del documental.

Otro claro ejemplo es el falso documental *What We do in The Shadows (2014)*, que sigue la vida de cuatro compañeros de cuartos en Nueva Zelanda, que son vampiros y poseen poderes sobrenaturales. Estos poderes incluyen la habilidad de convertir en vampiros a otros, convertirse en animales, levitar entre otros. El objetivo de esta película es mostrar el día a día de estos vampiros y cómo se divierten yendo a fiestas y matando gente, para chuparles la sangre.

³⁴ Sánchez – Navarro, Jordi, “(Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental”, 2005. Pg. 90.

La crítica y falsificación:

A diferencia de la parodia, en donde la crítica es mediante la risa, en este tipo de falso documental la crítica se logra usando el formato de documental que el espectador ya identifica de antes y busca confundir al espectador sobre el estatuto de veracidad de la película. Acá la crítica no es tan explícita, pero sí son el uso de los códigos y prácticas del documental mismo. Como afirma los autores anteriormente nombrados, su objetivo y naturaleza es ambivalente, y usa los códigos del documental para desmitificarlo.

Un ejemplo de esta categoría es *Forgotten Silver (1995)* dirigida por Peter Jackson. Esta película trata de la historia de un cineasta “olvidado” y que lo redescubren mediante sus películas perdidas, en donde Peter Jackson afirma haberlas encontrado en su ático. En la película se presentan celebridades, para darle credibilidad. La gran mentira fue confesada después de haber sido presentada en la televisión neozelandesa.

Por otra parte, está el clásico ejemplo de *The Blair Witch Project (1999)*, el cual fue una película que marcó una era del terror en el falso documental, introduciendo el uso del *found footage* en el terror. La película trata de tres jóvenes que viajan y se adentran en un bosque para confirmar una leyenda de una bruja. Estos pasarán días de incursiones que acaban siendo uno de sus peores pesadillas, ya que nunca más regresan. Esta película es una clara crítica e intenta ser una autorreflexión de la realización cinematográfica, al hacer uso del *found footage*, que es básicamente el metraje encontrado para contar la historia de unas personas que ya no están.

La deconstrucción:

Por último, la deconstrucción es una crítica sostenida de las expectativas y “supuestos” del documental clásico. Su función también es criticar, pero lo hace de una forma mucho más disruptiva, forzada, hostil, deshace el discurso y provoca una profunda irritación o confusión en el espectador.

Un ejemplo de esto es el caso de *Opération Lune* (2002), falso documental que usa imágenes de archivo reales y las saca de contexto. Mediante un montaje hábil, introduce datos verdaderos y falsos acerca de que Richard Nixon en 1969 falseó el Apollo 11 y la llegada del hombre a la Luna. Esta en un final, se aclara que todo fue una broma y muestran tomas falsas de los participantes riéndose del tema.

Otro caso confuso es el de *Man bites dog* (1992), otro falso documental francés que muestra un equipo de cineastas que siguen el día a día de un asesino en serie, mostrando escenas de violencia explícita del asesino cometiendo crímenes. La película comienza a tornarse cada vez más inverosímil, incluso incluyendo a los “detrás de cámara” dentro de la historia.

Por otro lado, para sumar a los tres tipos de clasificaciones que acabamos de establecer, el autor Fernando Burstein³⁵ en su investigación y análisis del falso documental, toma estos tres casos y clasifica esta subdivisión de acuerdo a su intención, cambiándoles de nombre y así explicarlos mejor. En el primer caso de la parodia, éste afirma que todas las parodias son *mockumentary*. En el segundo caso de la crítica, este lo nombra como “*fake timador*”. Con este nombre se refiere a que este tipo de falsificaciones, tienen el propósito de

³⁵ Burstein-Balmaceda, Fernando, “Aproximación al Falso Documental: Análisis Formal de un Género Inexplorado”, Piura, diciembre 2009, pg. 35-41.

timar a un público, llevando al espectador a confirmar que los hechos que está presenciando son reales.

El autor propone tres características básicas que hace un director en este tipo de falsos documentales:

- a) El director crea un pacto de lectura tipo “documental”. Con esto, se refiere a que el espectador, al observar una historia con apariencia de documental en estos falsos documentales, el espectador toma de inmediato lo que ve como “verdadero” y firma un pacto de lectura, en las palabras del autor, “similar al que se acuerda al leer un periódico”³⁶
- b) La película posee una trama bien “documentado”. Acá se refiere a que la película fácilmente podría irse para abajo si es que posee un argumento ilógico, ya que necesita parecer auténtico para que el público lo acepte.
- c) El formato o forma documental: Lo primero que ve un espectador es la forma de la obra audiovisual y así firma un pacto de lectura. Por eso es que los rasgos formales que todos conocemos del documental, son los principales “vehículos” que conducen al espectador a definir un *fake* timador como un relato real.

Por último, en el grado de deconstrucción, el autor lo renombra como la “obvia mentira audiovisual”. En este grado es clave que se revele el carácter ficcional mediante temas inverosímiles tratados en un modo serio. Su objetivo es que busca parecer lo que es: una idea que pertenece a la ficción que tiene la apariencia de un documental. En algunos casos su pacto de lectura está explícito, como es en el caso de *Opération Lune*.

³⁶³⁶ Burstein-Balmaceda, Fernando, “Aproximación al Falso Documental: Análisis Formal de un Género Inexplorado”, Piura, diciembre 2009, pg. 37.

2.3.3 Elementos formales del falso documental

Continuando con las ideas de Fernando Burstein, este se aferra a los tres grados renombrados, a) *mockumentary*, b) *fake* timador y c) la obvia mentira audiovisual, y los va analizando de acuerdo a los distintos usos de sus elementos audiovisuales. En este caso, veremos en cada tipo de falso documental, lo que es escenografía y caracterización; planos y óptica; los movimientos de cámara; códigos sonoros; y el narrador y punto de vista.

Escenografía y caracterización

Dejando un poco de lado las intenciones de cada tipo o nivel de falso documental, en general todos ellos en el plano de la escenografía, dejan afuera lo artificial. El falso documental se toma del escenario documental clásico y desarrolla sus acciones mediante un escenario simple, en donde el espectador pueda ubicar el mundo en el que se desenvuelven los personajes y no se salga del verosímil con escenografía muy artificial. Cabe destacar, que la escenografía queda en segundo plano, ya que sólo sirve para que los personajes interactúen y se posicionen en la historia.

En cuanto a la caracterización, que corresponde al vestuario, maquillaje y utilería, pasa algo parecido. Estas deben colaborar con la sensación de “realismo” del documental clásico, por lo que los elementos a usar son coherentes a la verosimilitud del mundo creado, para que no de indicios de artificialidad. Por otra parte, los rasgos de la caracterización son muy importantes ya que definen si los personajes son “sacados” de la realidad o no. La caracterización en el falso documental es mucho más espontánea, pero nunca improvisada, ya que, en comparación al documental, este debe seguir un guion previamente ya escrito.

En el caso del *fake* timador, el autor afirma que la escenografía de este busca “el sentido dramático de sus obras en la naturaleza que quieren retratar y minimizan – hasta casi anularlos – los recursos narrativos y técnicos que se aparten de esta realidad”³⁷. Lo mismo sucede con su caracterización, el cual ninguno de sus objetos o vestuario escapan de su naturalidad, correspondiendo a la época que se intenta relatar, con maquillaje natural y los cambios en los actores a nivel estético, no son notorios. Incluso, la espontaneidad que nombrábamos antes, se simula de manera sutil a través de los personajes y las situaciones, para concretar la mentira.

En el caso de la obvia mentira audiovisual, acá puede haber dos casos diferentes en la escenografía. El primero, es que se use un tratamiento de escenografía bastante simple y similar al nivel anterior, para así centrar la atención en la acción de los personajes. El segundo, también puede pasar que el tema del falso documental sea llevado desde lo inverosímil, por ende, ahí los elementos artificiales pueden ser aceptados como naturales dentro de ese mundo. Lo mismo sucede con su caracterización, en donde se intenta tener coherencia entre el vestuario y el tipo de falso documental que se emula, pero su caracterización espontánea no viene tanto desde la trama, ya que muchos falsos documentales de esta categoría son de temáticas inverosímiles, sino que desde la naturalidad de los personajes y sus objetos.

Por otro lado, el *mockumentary*, al ser un tipo de falso documental con objetivo de parodiar y burlarse de un tema, sí pueden permitirse ser más flexibles con la escenografía y caracterización. En sus espacios, puede haber elementos o utilerías fuera de contexto y

³⁷ Burstein-Balmaceda, Fernando, “Aproximación al Falso Documental: Análisis Formal de un Género Inexplorado”, Piura, diciembre 2009, pg. 45

vestuarios que sean más excéntricos y exagerados, para provocar la risa en el público. Esto no sólo en los objetos que manipulan los personajes, sino también en la forma en cómo se expresan los personajes: esta puede contener comportamientos exagerados.

Planos y óptica

Dentro del mundo de los ángulos, el falso documental no juega mucho con ellos, ya que debe mantener la característica principal del documental que es la objetividad. Si la cámara cambiara de un ángulo a otro muy seguido, no nos daría sensación y estética del documental clásico que se busca, por lo que se queda con el ángulo frontal, más que otros. Esto otorga un gran carácter informativo.

Los tipos de planos que más se hacen uso dentro del falso documental es el plano general, ya que este te sitúa en un espacio y tiene como objetivo contextualizar los objetos dentro del cuadro. También tenemos el plano medio, el cual es uno de los más usados, ya que se suele usar en entrevistas y le da un look estético del documental, en donde se logra rescatar a un personaje de “cerca” y parte del espacio, al mismo tiempo. Por otra parte, los no tan usados son el plano americano, ni el primer plano, ya que este último tiene una gran carga dramática, que es muy usado en la ficción en general. Humaniza al personaje y logramos verlo de cerca. Lo mismo sucede con el plano detalle, que no es tan usado por su carga dramática y por apuntar a objetos muy específicos.

Los usos de planos del falso documental intentan rescatar información, para así darle un look de documental, y por eso mismo, no hace uso de planos tan usados por la ficción.

En cuanto a la óptica, el uso del gran angular, que es un lente que suele mostrar y capturar realidad en espacios abiertos, se usa en los falsos documentales. Este sirve para mostrar espacios con personas o acciones en un lugar lleno de gente, etc. Sin embargo, también hay otro estilo que es el no uso de gran angular, para tener un cuadro más “desenfocado”, no refiriéndose a poca profundidad de cámara, sino a una estética menos prolija que le otorga un estilo visual de periodismo en terreno, que muestra acercamiento de la acción y el espectador. El uso de una óptica a una distancia normal (lente 50 mm) también se usa mucho, y el teleobjetivo, que es un lente que capta objetos de lejos, sin la necesidad de acercarse. Esto sirve para informar, como, por ejemplo, mostrar una persona en una multitud.

Movimientos de cámara

Volviendo a cómo el falso documental ha heredado gran parte de su estética del documental, esta está caracterizada por estar lleno de movimientos poco prolijos, que emulan el “poco control” que posee los documentalistas a la hora de controlar la realidad que graban. La sensación que nos otorga estos movimientos de cámara es de no tener el control y de estar presente en el momento de la acción. Son movimientos bruscos de cámaras, que lo siguen reencuadros de objetos o situaciones, que le dan ese toque de realismo.

Uno de movimientos que más se usan es el del zoom. Este no es posible usarlo en la ficción, ya que está incorporado en la verosimilitud del mundo del documental, ya que relatan y muestran algo muy específico. El paneo también es un recurso que se usa bastante, ya que es un movimiento brusco que se busca mostrar de manera panorámica. La idea acá es hacer un movimiento imperfecto, sin usar recursos como el trípode. Asimismo, también se hace uso de los travellings, que, en el caso de la ficción, se hacen de forma prolija y con herramientas

como un Dolly. En el falso documental, la idea es hacerlo en cámara al hombro y seguir a un personaje, para darle un estilo más terrenal y aportar a la narrativa.

Por otra parte, el uso de cámaras caseras en el falso documental se ha explotado bastante y tiene un gran potencial a nivel narrativo. El llamado *found footage*, es un recurso que se usa para dar a entender que la historia viene de cintas caseras supuestamente encontradas. Tenemos como ejemplo el *nightshot* en el terror dentro del falso documental, que se desarrolla por el uso de la luz en un set de noche. Tenemos un clásico ejemplo del boom del terror de los años 90s, nuevamente, que es *The Blair Witch Project* (1999).

El autor Vicente Díaz³⁸ en su estudio de los espectadores en los falsos documental, relata que la tecnología usada en la película *El Proyecto de la Bruja de Blair*, se presenta como una herramienta que aparenta una imperfección amateur de la cámara casera, en vez de presentarnos las maravillas de la digital. Estos movimientos poco estables, colores oscuros, desenfoques, entre otros, nos da la credibilidad que necesita la historia, en donde capta las imágenes de una forma imperfecta, que la hace perfecta para camino al fraude.

Códigos sonoros

Según el autor José Sánchez Noriega, en su estudio de géneros³⁹, el sonido cumple seis funciones en una película de ficción:

³⁸ Díaz, Vicente. "Espectadores de Falsos Documentales. Los falsos documentales en la Sociedad de la Información", 2012, pg. 157

³⁹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2005): Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión, Alianza, Madrid, pg. 37.

1. Crea un espacio dramático mediante el tono y el volumen en un lugar de acción.
2. Dirige la mirada del espectador dentro del cuadro
3. Anticipa una situación y crea expectativas (la música, por ejemplo)
4. Complementa imágenes y refuerza el sentido de ella
5. Sirve para la transición del montaje
6. Otorga información que no la presenta lo visual.

En el caso del *mockumentary* y la obvia mentira audiovisual, suelen usar música o sonidos para dar dramatismo. Sin embargo, en el caso del *fake* timador, este se da menos licencia para usar sonidos, para no mostrarse como una ficción.

Por otro lado, la voz en off es un recurso muy usado por los 3 tipos de falsos documentales. En el caso del *mockumentary*, este puede darse licencia para hacer uso de la voz en un tono más de burla y de comentar con palabras irónicas lo sucedido, incluso contradiciendo lo que se ve en pantalla. En el caso del *fake* timador, por otra parte, este para ser exitoso debe mantener la voz del narrador o las palabras, en un tono serio para no dar indicios de que estamos presenciando una ficción. Incluso la música se usa sólo en ocasiones para cobrar una función emotiva, por lo que debe ser más cuidadoso, en comparación a los otros dos tipos de falso documental.

El narrador y punto de vista

El elemento del narrador está claramente presente tanto en la ficción como en el documental. Sin embargo, el falso documental hace uso del método del documental y suele

usar la voz del narrador como una guía para el espectador y se asume como una autoridad incuestionable dentro del relato.

Volviendo nuevamente al autor José Sánchez⁴⁰, éste establece elementos para clasificar los tipos de voz narrativas dentro de estas películas:

1. Voz que narra hechos que ya sucedieron, que es el más frecuente.
2. Voz que narra los hechos antes de que sucedan, estableciendo premoniciones.
3. Voz que narra simultáneamente a los hechos, en un presente o monólogo interior

La voz narrativa posterior a los hechos es la más común, ya que va en conjunto a una investigación de un tema.

Por otra parte, el narrador puede estar presente de forma extradiegética, que significa que no participa en la historia y es un narrador exterior, o también puede estar presente de forma intradiegética, que es cuando es un personaje dentro del relato. Acá hay dos modos de usarlos: está el narrador homodiegético, que es un personaje dentro de la historia y narra un presente; y está el narrador heterodiegético, que es un personaje que cuenta una historia en la que él no es partícipe.

En el caso del falso documental, éste hace uso de ambos dependiendo de la película. En general, estas películas son conducidas por un narrador heterodiegético que representa la voz del realizador. Por ejemplo, en el caso del *fake timador*, se hace mucho uso de esto para mostrar que hay una autoridad que confirma los hechos. Las entrevistas también son un recurso muy usado, ya que son testigos de los hechos.

⁴⁰ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2005): Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión, Alianza, Madrid, pg. 48.

Por otra parte, el autor Sánchez Noriega, también hace un gran hincapié en el punto de vista. Acá se presenta la relación entre el narrador y los personajes y se definen con un tipo de mirada o focalización, que generan distintos tipos de relatos⁴¹:

1. Relato no focalizado o focalización cero: En este caso hay un narrador omnisciente que sabe más que el personaje, y por ende, domina el tiempo y espacio.
2. Focalización subjetiva: Es focalización es la de un narrador-personaje, en donde no puede contar más de lo que está en su papel.
3. Focalización objetiva: Es la focalización de mimesis pura con un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje, por ende, el relato es más distante.

En el caso del falso documental, este no entra en ninguna de estas focalizaciones. En la forma, se aproxima bastante más a la focalización cero, debido a que en general los falsos documentales presentan sucesos en pantalla mediante una investigación que supuestamente ha pasado, tal como el documental clásico. Sin embargo, el narrador no es omnisciente, ya que no sabe los sentimientos o pensamientos de los personajes, pero sí es conocedor total del mundo, ya que es creación suya, a pesar de que intente aparentar que no, lo que da la sensación de que el narrador tiene una focalización externa de la historia investigada.

En resumen, esta exposición de códigos y narrativas que usa el falso documental, tanto de la ficción como de la no ficción, servirán para la matriz que se aplicará para el capítulo del análisis de las películas. Estas herramientas y clasificaciones nos permiten

⁴¹ SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis (2005): Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión, Alianza, Madrid, pg. 50.

encasillar y analizar las obras de forma más acertada y lograr el cometido, al llevar al falso documental en su análisis del camino al fraude.

Para cerrar y recapitular, el autor Alberto Nahum García⁴² toma un pequeño resumen y propone una perspectiva panorámica de estos recursos audiovisuales que acabamos de presentar. Entre ellos están:

- *Herramientas no documentales: guión cerrado y actores profesionales:*

Acá se destaca el hecho de que el falso documental hace uso de recursos de la ficción, que es la utilización de un guion pre meditado y que es todo lo contrario al documental. Al mismo tiempo, a diferencia del documental, en el falso documental se hace uso de actores profesionales.

- *Imitación de métodos estilísticos:*

Cualquier estilo propio del documental ya ha sido imitado por el *fake*. Desde el metraje de archivo, entrevistas, voz en off que va guiando la historia e incluso movimientos de cámara, como el zoom y la cámara al hombro, para entregarle una estética de espontaneidad.

- *Voz en off:*

La voz en off consiste en una voz que se le agrega a la imagen, que puede ir narrando lo que se ve o no. El uso de la voz en off es una de las características que más se suele

⁴² Nahum, García, Alberto, "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual", 2006, pg. 312.

identificar en la no ficción. La función de esta es otorgar credibilidad y, sobre todo, objetividad, para persuadir al espectador dentro de su pacto de lectura.

- *Metraje de archivo real:*

El ejemplo del falso documental *Operation Lune*, que nombramos anteriormente, nos sirve para describir este punto. En esta película, la narrativa y verosimilitud se construye en base a testimonios o entrevistas de personas reales, sacadas de contexto, para así convencer al público de que lo que está viendo es real. El metraje de archivo real puede ser construido en el montaje, recontextualizando los documentos y testimonios que se quieren mostrar.

- *Recreación de texturas*

Uno de los grandes objetivos del falso documental es el de envejecer la estética de sus películas. Envejecer y darle una apariencia añeja a la película es fundamental para aportar a su falsificación, entre ellos, usan recursos como el blanco y negro, la quema de negativos, desgastándolos o rayándolos, o incluso aumentando el grano de la imagen.

- *Entrevistas*

Es una herramienta interactiva básica del documental clásico, ya que proporciona una gran fuente de información y otorga objetividad a la película. En general, además del metraje encontrado, se hace uso de entrevistas a personajes reales que actúan, para darle más credibilidad a la trama de la película.

- *Presentación a cargo del propio director*

En varios casos de falsos documentales, como Peter Jackson en *Forgotten Silver*, los directores participan activamente en sus obras y así le otorgan la confianza al espectador, de que el director es una autoridad en su obra y que por ende, lo que están mirando probablemente es verídico.

- *Intertextualidad*

El falso documental hace uso de la “falsa intertextualidad” de manera muy efectiva. Estos buscan legitimidad en la opinión de “expertos” que realmente no existen, o obras inexistentes. En algunas películas se inventan leyendas, para así tener un respaldo de la historia, o simplemente se cita a “eruditos” en el tema, para así darle un aire de inteligencia al engaño, siendo para el espectador, muy difícil desmentirlo en su posición pasiva.

- *Legitimación del origen*

En este punto, el autor se refiere a que una de las últimas armas del falso documental es la falsificación del contenido, más que de la forma. Para conseguir esto, se debe buscar credibilidad mediante la falsificación de elementos que sean capaces de acumular detalles. Por ejemplo, si en la literatura, la falsificación se basa en fuentes y archivos encontrados, en el audiovisual se suele explotar los espacios y la recreación de lugares lejanos, en los que nadie ha podido llegar. El ejemplo de *Holocausto Caníbal* o *El proyecto de la Bruja de Blair*, son grandes ejemplos de esto.

Asimismo, el autor del libro “Where Fact Meets Fiction” (La ciencia del falso documental)⁴³, agrega un recurso esta lista que es muy interesante:

- *Reconocimiento de la cámara y película*

La mayoría de los falsos documentales no usan el reconocimiento de la cámara, que es cuando un personaje mira a cámara o sabe de su presencia, es decir, cuando rompe la llamada cuarta pared. Cuando este recurso está presente, el espectador de inmediato sabe que está viendo algo que no es convencional. Ejemplos de estos tenemos la clásica serie de los años 2000s *The Office* (2005), en donde los personajes hablan hacia la cámara y saben de su presencia.

Por otra parte, otro recurso poco convencional es el reconocimiento de la película. El falso documental *What we do in the Shadows* (2014) hace uso de este recurso, y como espectadores lo sabemos porque lo introducen en pantalla al comenzar la película, en donde los personajes saben que van a ser grabados.

Todos estos recursos que vienen tanto de la ficción como del documental, tienen como objetivo llevar al espectador a este camino al fraude con éxito. El realizador elige un objetivo, tanto de timar, hacer reír u otros, y en base a eso, hace uso de ciertos recursos, en su mayoría no todos, para así lograr su propósito de falsificación.

Los niveles y tipos de engaños que existen son múltiples y, por ende, se podría afirmar que casi todo documental puede ser falseado.

⁴³ Naik, Peter. “Where Fact Meets Fiction – The Science Mockumentary”, University of Otago, 2018, pg. 11.

3. Metodología

Ya visto en el marco teórico la historia, pacto de lectura y características audiovisuales del falso documental, es necesario que volvamos a la pregunta y objetivo general planteado al comienzo de la investigación.

Las preguntas formuladas eran las de:

1. ¿Cuáles son los elementos propios del falso documental que le permiten utilizar su pacto de lectura a su favor?
2. ¿Qué es lo que ha sucedido históricamente dentro del cine, que ha permitido el surgimiento de este “género”?
3. ¿Cómo es su pacto comunicacional con el espectador y cómo se ha ido construyendo y haciendo uso de él?
4. ¿Qué estrategias narrativas y audiovisuales aplican y con qué objetivo?

Recordemos que el objetivo general de la investigación es el de exponer el género falso documental al partir del análisis de elementos propios y de utilización a su favor, del pacto de lectura, que le da origen a su naturaleza confusa.

Para esto, en el marco teórico ya se estableció y se trabajó en los dos primeros objetivos específicos que eran:

1. Presentar el falso documental como el género/formato que es dentro del cine. Esto mediante el estudio panorámico de su historia, en la era de la modernidad y posmodernidad, y los tipos de falsos documentales que se han establecido.

2. Estudiar y analizar su juego de pacto de lectura, mediante la clasificación de los falsos documentales, sus códigos, convenciones, objetivos y las estrategias audiovisuales y narrativas, que logran el paso de esta naturaleza ambigua.

En el próximo capítulo, se hará un visionado de tres películas seleccionadas y se expondrá un análisis, las cuales nos permitirán empíricamente cumplir con el tercer objetivo específico, que es:

3. Identificar y hacer una matriz de análisis con los elementos narrativos y audiovisuales estudiados, en cuatro casos específicos. La primera muestra, son dos medimetrajes chilenos con temáticas críticas actuales, y la otra muestra, son dos casos de sátira, una película chilena y colombiana, de la época de los años 70.

A continuación, se procederá a analizar los tres casos de películas chilenas en base a una matriz creada desde la información recopilada del marco teórico. En el capítulo de anexos, se adjuntará esta matriz resumida en una ficha.

Las tres películas seleccionadas corresponden al sub género falso documental y son de épocas diferentes. Una de ellas se llama *El extraño* (2016), un cortometraje dirigido por Pablo Álvarez. La otra es *Los dibujos de Bruno Kulczewski* (2004), un medimetraje dirigido por Álvaro Díaz y Pedro Peirano, y la tercera muestra, es *Diálogos de Exiliados* (1974) dirigida por Raúl Ruiz.

El análisis estará dividido en tres partes:

1. Una ficha técnica de la película, que nos sirve para informar sobre la obra audiovisual y contextualizarla, mediante el año en que fue realizado, su duración para entender su formato, el país donde fue producido, el equipo técnico y reparto, finalizando con la sinopsis de la historia, considerando que estas pueden ser obras que no todos los lectores hayan visto o tengan acceso.
2. El análisis audiovisual de la película, el cual se llevará a cabo mediante 10 elementos formales propios de la película: escenografía y caracterización; planos y óptica; movimientos de cámara; reconocimiento de cámara; códigos sonoros; narrador; punto de vista; construcción de personaje; intertextualidad y herramientas generales de la ficción. Aquí se usará lo propuesto por los autores en el marco teórico, de las distintas características de los elementos según el tipo de falso documental. En códigos sonoros, se usará al autor Sánchez Noriega para las funciones de la ficción y también su teoría de tipos de voces de narrador y punto de vista. La intertextualidad que usan estas obras también es muy relevante. Es importante identificar qué recursos usan estos falsos documentales para presentarnos una falsa intertextualidad, con el objetivo de ser verídicos. También están las herramientas generales de la ficción que usan las obras presentadas. La mayoría de las herramientas analizadas antes, son propias del documental, por ende, es fundamental para concluir, que logremos identificar qué elementos propios de la ficción imita cada película analizada.
3. El análisis del falso documental, en el cual se clasificará la obra mediante su tipo o grado de falso documental, propuesto por los teóricos Roscoe & Hight y Burstein. Estos son el *fake* timador, la obvia mentira audiovisual y el *mockumentary*. Luego de haberlo clasificado por su tipo de falso documental y objetivo, será importante

exponer cómo se establece el pacto de lectura en esa obra y cómo lo lleva a cabo formalmente.

En caso de que alguna de las obras sea clasificada como *fake* timador, se usará las tres características claves del *fake* timador, propuestas por de Burstein:

1. La película debe poseer una trama bien “documentado”
2. El formato o forma debe ser documental
3. El director crea un pacto de lectura tipo documental

4. Análisis de películas de falso documental: El Extraño, Los Dibujos de Bruno Kulczewski, y Diálogos de Exiliados

El extraño

Dirigida por Pablo Álvarez

1. Ficha Técnica ⁴⁴

Título Original: El extraño

Año: 2016

Duración: 21 min (cortometraje/mediometraje)

País: Chile

Dirección y Guión: Pablo Álvarez

Música: Fernando Mendoza

Fotografía: Roberto Ormazábal

Reparto: Rafael Contreras, Stephanie Prieto

Casa Productora: Carroña Films

Sinopsis: En parte un filme de ensayo, en parte un falso documental y en parte un thriller experimental. Un collage de imágenes y relatos convergen en la reconstrucción difusa de un hombre ausente y anónimo.

Link ficha: <https://cinechile.cl/pelicula/el-extrano/>



⁴⁴ CineChile.

2. Análisis audiovisual de la película

La obra audiovisual *El extraño* presenta una historia de un hombre que ha sido acusado del asesinato de una prostituta. A este hombre nunca lo vemos en pantalla y su personaje se construye a través de metraje encontrado y de la recopilación de entrevistas a testigos, que lo describen y dicen haberlo conocido en alguna ocasión.

Escenografía y Caracterización

La obra comienza con un plano de un techo y con diálogos de diferentes personas que sólo las escuchamos a través del sonido. En la imagen 1 deducimos que es un techo, al ver que hay una lámpara en la izquierda superior, y un pedazo de pared a la derecha inferior.



Imagen 1.

Inmediatamente después de este plano, nos introducimos al mundo en el que se desenvuelve la historia.

Desde un principio, su escenografía está caracterizada por la predominancia de la noche en casi todo momento, con la presencia de una estética de oscuridad y vacío. A los pocos minutos de presentación de la historia, se nos establece dos tipos de ambientes o mundos, que se dividen en la calle: una, es la noche calma y corriente, en donde sólo transitan personas

comunes que se devuelven a sus casas. Esta es grabada en formato ficción y establece una normalidad.



Imagen 3.

La segunda, es la noche caótica presentado como un lugar más escondido y misterioso, que se caracteriza por la presencia de personajes más excéntricos y que, además lo vemos en otro tipo de formato: en videos tomados con la cámara de un celular, que le da un aspecto de documental, metraje encontrado y de peligro.

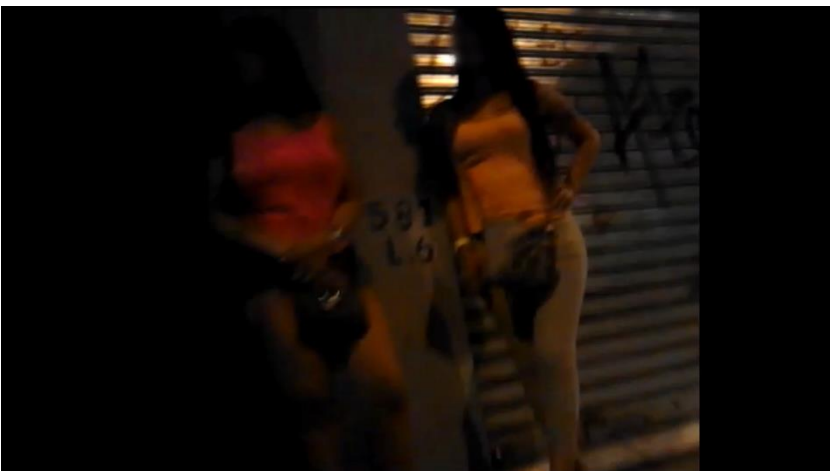


Imagen 4.

En cuanto a la caracterización, dentro del primer mundo de tarde noche que establece una “normalidad” de mundo, se presentan personas caracterizadas con vestuario y objetos de acuerdo al contexto en el que están. Como vemos en la imagen 3, es vestimenta que podría ser de una tarde noche helada de otoño y no se sale del contexto año 2016 en el que fue grabada. Esta busca el sentido dramático en la naturaleza y ninguno de sus objetos escapan de la naturalidad, ya que corresponden a la época retratada y aporta a una espontaneidad de manera sutil al mundo construido, para concretar la mentira que engloba. Estas características son propias del tipo de falso documental *fake timador*.

Sin embargo, la segunda parte de los videos tipo metraje encontrado, los personajes están caracterizados de otra manera. En general se muestra a mujeres vestidas con colores muy llamativos, en donde casi todas visten iguales, y están posicionadas en esquinas de ese mismo barrio, usando ropa muy ligera y de verano con vestidos, faldas, shorts, entre otros.

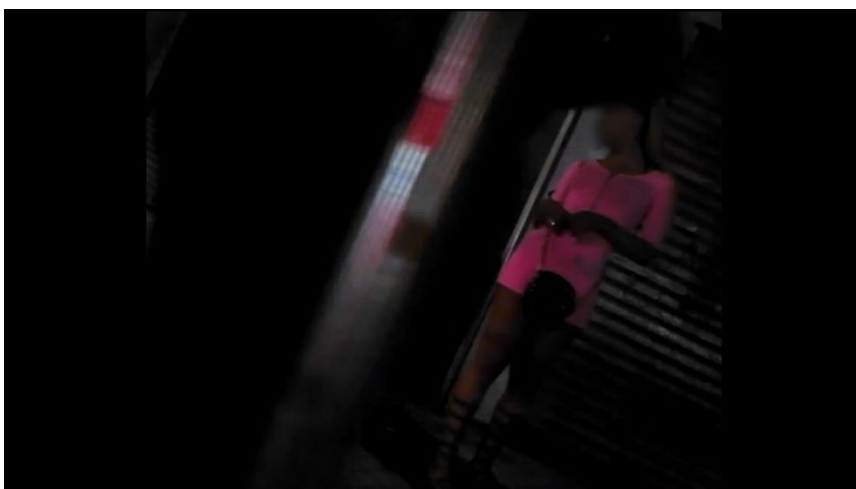


Imagen 5.

Este cambio de caracterización nos hace deducir que el ambiente ha cambiado, estamos en un momento de la noche que no corresponde a lo vacío y corriente, sino que hemos entrado a un mundo más íntimo de ese barrio: el mundo de la prostitución.

Esto se confirma cuando la historia da un giro y se nos presenta un metraje encontrado de un hombre conversando con una mujer en la misma habitación de motel de la imagen 1. Esta mujer está vestida muy parecido a las mujeres de la imagen 4 y 5, es decir, con colores llamativos y short, y se revela que ella ha sido contratada por este hombre que no vemos, para pasar una noche con él.

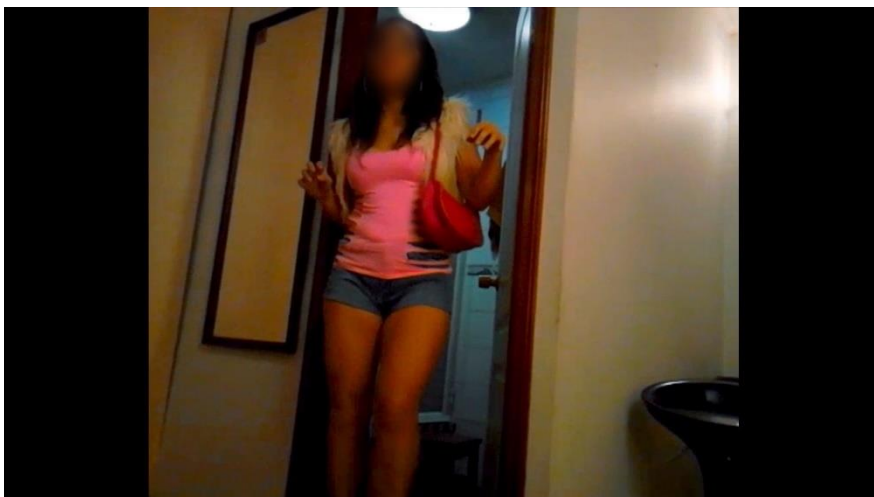


Imagen 6.

Ya pasado los cinco minutos de historia, el cortometraje comienza a subir de seriedad y nos presentan una escena de carabineros en la calle del mismo barrio que hemos visto. Seguido de esto, vídeos de metraje encontrado con desnudo explícito se muestran. Son grabaciones a una pantalla de computador de mujeres teniendo sexo, y vemos por primera vez concretamente que el personaje está involucrado en este mundo tanto física como virtualmente. La caracterización dentro de lo privado de este mundo de prostitución, es caracterizado mediante la desnudez explícita, con imágenes grotescas y más violentas.

Finalmente, cuando el cortometraje está por terminar, al terminar, hay violencia física y termina en el último plano, dándonos a entender el trágico desenlace de esa mujer.

La película cierra con personas caminando en un mundo corriente de día, imágenes del mundo donde el personaje solía moverse, posicionándonos en una normalidad, donde no vemos la prostitución a la luz del día. Esto nos da paso a interpretar que esos espacios se han dejado atrás, tras la muerte de la mujer del motel, y que, si no lo vemos de día, no nos enteramos.

Planos y óptica

La cámara desde un comienzo es confusa porque nos van presentando vídeos con formatos diferentes de forma intercalada.



Imagen 7.

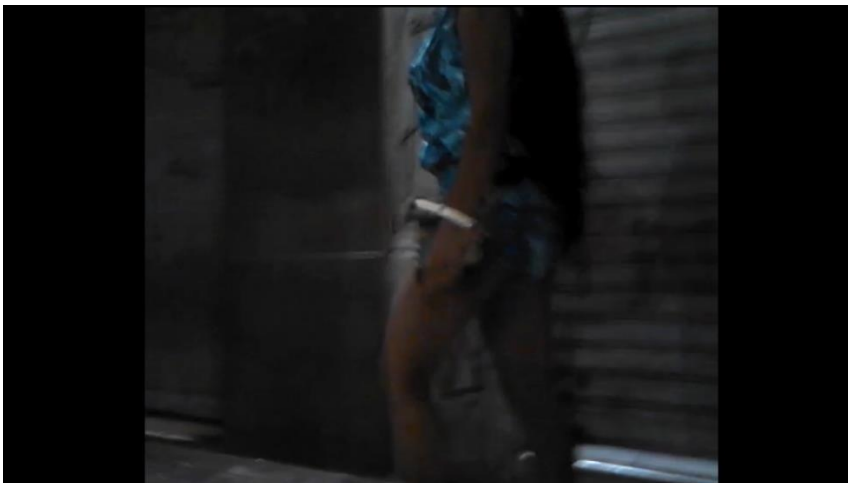


Imagen 8.

Como podemos presenciar en la imagen 7, la cámara primero nos va presentando planos con aspecto de radio 16:9, que representa el alto y ancho de los televisores comunes. Este aspecto, primera vista no salta al ojo y nos hace sentido.

Luego nos comienzan a intercalar planos y en la imagen 8, vemos uno de aspecto 4:3 que nos evidencia que está grabado con un celular (cámara casera). Lo confuso es que no sabemos quién graba estas imágenes caseras y por qué las intercalan, y la mayoría de estas imágenes están en un ángulo a la altura baja de las personas, como si alguien grabara de forma “discreta”.

En general, el uso de los planos en el falso documental suele ser para rescatar información. Los planos en esta película obedecen bastante a lo que suele usar el falso documental. Los planos generales son los más usados (con zoom en su mayoría, como lo vemos en la imagen 7), los cuales se usan para mostrar el contexto y espacios en el que se desenvuelve la historia. También hay momentos de planos medios, en donde se presentan a los “personajes” que forman parte de este barrio.



Imagen 9. Ejemplo de plano medio.

Cabe destacar, que no hay primeros planos, por lo que se mantiene muy bien en su estética documental y de reportaje que quiere imitar. Tampoco hay planos detalles, que son muy propios de la ficción, pero sí en los momentos del uso de la cámara del celular (metraje encontrado), hay más libertad dentro de los encuadres porque no son “intencionados”, al mostrarlos de forma más caótica.

Luego cuando la historia avanza hacia el personaje principal y la mujer trabajando en el motel, entendemos como espectadores que los videos grabados con el celular han sido obra de él, ya que en un minuto lo escuchamos hablar interpeándola a ella. Acá se devela su obsesión por las mujeres e incluso, en un minuto éste se graba a sí mismo en el espejo mientras tiene sexo con una mujer. Incluso el cortometraje comienza a develar imágenes y vídeos grabados en una pantalla desde un celular, de mujeres grabadas sin sus consentimientos y entendemos que es él en todo momento.

La óptica usada en esta película suele estar en una distancia focal normal de 50 mm y en ciertos momentos, como en los videos caseros, se hace uso del no angular con un cuadro más desenfocado, caótico y le da un estilo de periodismo en terreno, que aporta a esta estética de reportaje que intenta tener. Un ejemplo de esto es la imagen 8.



Imagen 10. Distancia focal normal.

Además, algo muy importante de la cámara en esta película es que hace bastante uso de *nightshot*, grabaciones de noches propio del falso documental de terror. Para esto, se usa dispositivos artificiales con luz dura para iluminar a los personajes de noche con luces en las calles, para iluminar a las personas que van pasando, etc. Esto le da un aspecto más tenebroso y de misterio.

Movimientos de cámara

En los videos caseros grabados con un celular, hay una variedad de movimientos pocos prolijos que emulan el “poco control” que posee la persona grabando, a la hora de controlar la realidad que están presenciando. Esta herramienta es propia del falso documental, ya que con la “cámara casera” nos otorga una sensación amateur, con movimientos poco estables, desenfoques, oscuridad, que nos da la credibilidad que necesita la historia. Esto nos hace interpretar que efectivamente son vídeos caseros encontrados por un tercero, que deben haber sido grabado por una persona real que evidenció estas acciones, como lo explicamos en el ítem anterior.

Dentro de la película, el *found footage* lo evidenciamos también a través de movimientos de cámara:

- Cuando comienza el cortometraje y nos intercalan los planos con diferentes aspectos de radio, los vídeos caseros son todos de mujeres y el encuadre es hacia ellas, haciendo uso de *travellings* laterales.

- Luego en el motel, vemos una cámara a la altura de una persona sentada que graba y vemos a una mujer, pero sólo sus piernas, torso y apenas vemos su cara, que está borrosa.



Imagen 11.

- En cuanto a los vídeos pornográficos de mujeres en pantalla, estos se muestran a través de un movimiento de cámara que se mueve, de forma desenfocada y poco prolijo.

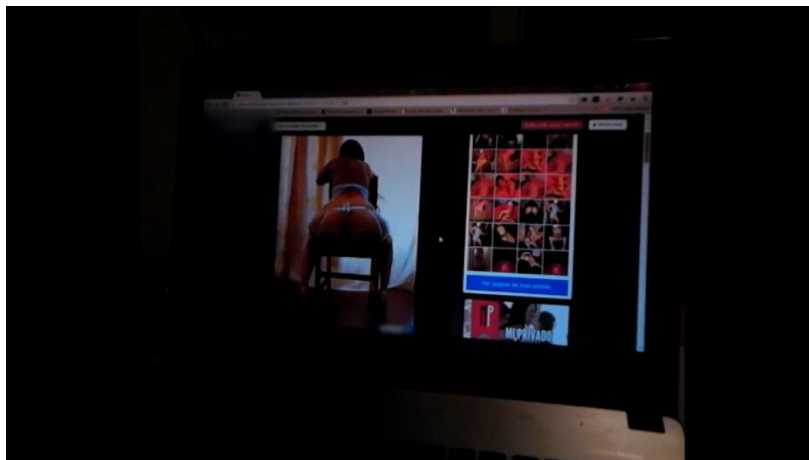


Imagen 12.

- También se presenta escenas de sexo desde el ángulo de alguien grabando desde arriba.

- Y finalmente, el metraje de la imagen de la lámpara en el techo del motel que apunta hacia arriba, la imagen 1 del análisis, sale al comienzo y al final. Esta nos revela que asesinaron a una mujer fuera de cámara.

La otra parte del cortometraje que corresponde a la cámara “normal” de 16:9, el recurso de movimiento de cámara más usado es la cámara en mano y el zoom. Por un lado, la cámara al hombro le da un aspecto del documental, la cual tiene como objetivo seguir a personajes y en este caso, nos presenta el mundo del barrio de noche. Con esta cámara en mano da la sensación de que hay alguien que salió a investigar el barrio y que graba en ese momento menos caótico de la noche. Por otro lado, el uso del zoom también está presente en algunos planos que tienen como objetivo mostrar algo que sucede más lejos en el barrio, como en el momento que muestran a carabineros.



Imagen 13.

Reconocimiento de la cámara

No hay recurso presente con objetivo de romper la cuarta pared.

Códigos sonoros

Recordemos que Sánchez Noriega en su estudio de géneros, proponía que el sonido cumplía 6 funciones en la ficción:

1. Crea un espacio dramático mediante el tono y el volumen en un lugar de acción.
2. Dirige la mirada del espectador dentro del cuadro
3. Anticipa una situación y crea expectativas (la música, por ejemplo)
4. Complementa imágenes y refuerza el sentido de ella
5. Sirve para la transición del montaje
6. Otorga información que no la presenta lo visual.

El cortometraje cumple las funciones 2,4 y 6 desde un comienzo, mediante los diálogos y entrevistas de diferentes personas testificando acerca de un incidente. Estas son entrevistas que sólo escuchamos y nos otorgan información vital, ya que tienen como objetivo construir al personaje principal mediante la descripción de diferentes testigos. Además, hay momentos específicos que estos diálogos sirven para complementar y darle sentido a la imagen. Por ejemplo, cuando muestran a los carabineros y una mujer en la voz en off, expresa que el personaje principal, ejercía violencia intrafamiliar. Esto nos ayuda a darle más peso a la



situación.

Imagen 14.

Desde ese momento, la historia comienza a tornarse más seria y concreta y nos enteramos, a través de las entrevistas sonoras, que el personaje principal no es una buena persona y ha estado involucrado en violencia e infidelidad antes. Nos enteramos mediante imágenes de desnudos y sexo explícito, donde nos refuerzan la imagen a través de un diálogo de la esposa explicando todas las veces en que él ha estado involucrado con mujeres de forma no sana y perversa.

Recordemos que el recurso de voz en off, es un elemento muy usado en el falso documental y corresponde a la categoría de *fake timador*, como es en este caso. Para que sea exitoso, debe mantenerse la voz del narrador o diálogos, que es el caso de este cortometraje, en un tono serio para no dar indicios al espectador de que estamos presenciando una ficción.

Incluso la música se usa sólo en ocasiones para cobrar una función emotiva, por lo que debe ser más cuidadoso, en comparación a los otros dos tipos de falso documental. Las funciones de los puntos 1 y 3 se cumplen en este caso mediante el uso de una música de tensión. Desde el principio, hay una música muy sutil que se usa en paralelo a los diálogos que están describiendo al personaje principal. Esta música se sostiene en todo momento para anticipar una situación, hasta que pasamos al *found footage* en el motel. A mitad de camino, cuando nos revelan la naturaleza perversa real del personaje, la misma música vuelve con los diálogos, para crear un espacio y tono más dramático a la historia.

Ya al final del cortometraje, cuando volvemos a ver el mismo plano del comienzo de la lámpara en el techo del motel, entendemos mediante el sonido fuera de cuadro, que el personaje ha cometido un delito en contra de la mujer.

Narrador

Recordemos que la voz del narrador en el falso documental se usa como una guía para el espectador y se asume como una autoridad incuestionable dentro del relato. Los tipos de voz establecidas anteriormente por José Sánchez, dentro de estas películas son tres:

1. Voz que narra hechos que ya sucedieron, que es el más frecuente.
2. Voz que narra los hechos antes de que sucedan, estableciendo premoniciones.
3. Voz que narra simultáneamente a los hechos, en un presente o monólogo interior

En el caso de *El extraño* las voces que narran son posterior a los hechos, que es el más frecuente en el falso documental. Esto lo evidenciamos mediante personas que solían conocer al personaje (que no sabemos sobre su paradero en el presente) y la descripción que ellos hacen de los hechos ya sucedidos.

Por otro lado, el narrador puede ser extradiegético, es decir, que no participa en la historia, o intradiegético, que significa que está dentro de la historia. Dentro del narrador intradiegético, está el homodiegético, que narra su experiencia dentro de la historia, y el heterodiegético, que cuenta una historia, pero no es partícipe de ella.

En el caso de este cortometraje, los narradores-personajes son intradiegéticos, ya que ellos están dentro de la historia y conocen al personaje que describen, y homodiegéticos, ya que cada uno cuenta su experiencia y perspectiva de la historia relatada.

Construcción personaje

El personaje principal de la historia se construye mediante sólo testimonios y metraje encontrado, ya que nunca lo vemos o sabemos su nombre.

En cuanto a los testimonios, la construcción se logra a través de muchos recursos:

- **Descripción física y actividades:** una de los testigos lo describe físicamente, y recalca el hecho de que trabajaba como guardia, aludiendo a la poca educación que el personaje poseía e incluso advierte que su intención no es ser discriminatoria.
- **Trato a los demás:** Los testigos relataban cómo él era una persona tímida, callada, que era difícil de sospechar de sus actividades, y luego, cuando pasan a los testimonios de mujeres, estas relatan los problemas que tenía con su pareja, al punto de violentarla y depender de ella económicamente.
- **Experiencia con el personaje:** En esta historia la esposa juega un gran rol, en el cual ella nos va revelando desde su experiencia, cómo él siempre había sido infiel, que siempre estaba metido en mundos turbios y que ella lo perdonaba.

Luego en el metraje encontrado, este recurso nos muestra explícitamente lo violento que era y cómo denigraba a las mujeres. Mediante este recurso, confirmamos todo lo relatado por las mujeres en las entrevistas de testigos.

En el vídeo de él con la mujer en el hotel, vemos cómo la trata y la denigra mediante garabatos, tratándola de “puta” y obligándola a hacer cosas que la hacían sentir incómoda, mediante la excusa de que “le está pagando”. La manipula, la hace sentir mal, hasta que finalmente la golpea y la mata fuera de cuadro.

Los vídeos grabados por él de páginas porno y de mujeres teniendo sexo con él, te da a entender cómo denigra a las mujeres y que las trata como objeto, grabándolas sin su consentimiento.

Punto de vista

Recordemos al autor Sánchez Noriega que hace un gran hincapié en el punto de vista. Aquí se presenta la relación entre el narrador y los personajes y se definen con un tipo de mirada o focalización, que generan distintos tipos de relatos:

1. Relato no focalizado o focalización cero: En este caso hay un narrador omnisciente que sabe más que el personaje, y, por ende, domina el tiempo y espacio.
2. Focalización subjetiva: Es la focalización de un narrador-personaje, en donde no puede contar más de lo que está en su papel.
3. Focalización objetiva: Es la focalización de mimesis pura con un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje, por ende, el relato es más distante.

En los falsos documentales, es difícil encasillarlo en sólo un tipo de relato, pero se aproxima mucho más a la focalización cero, ya que el narrador tiene un conocimiento absoluto de lo que ha sucedido, sucede y va a suceder en pantalla, debido a la “investigación” del realizador.

Sin embargo, como en esta obra la película se construye sobre todo mediante entrevistas, esta historia puede caber dentro del punto de vista subjetivo o interno: narración desde lo que yo sé en mi papel de narrador-personaje.

Como vimos en el ítem de cámara, el estilo de narración de este cortometraje ahonda mucho en el “reportaje”, ya que te van intercalando grabaciones de un celular con aspecto 4:3, que pueden haber sido mandadas por alguien para la investigación del caso, y se va intercalando

con grabaciones de una cámara más quieta, que muestra ese mismo mundo relatado, pero en otro horario.

El final del cortometraje es fundamental para entender el punto de vista subjetivo, ya que termina con el diálogo de la testigo más cercana del personaje: su esposa. Esta nos cuenta en pasado más distante acerca de lo sucedido con su esposo y la mujer en el motel. Esta relata cómo ella justifica el hacer de su esposo y lo describe inesperadamente como una persona responsable, callado, que tenía vicios, no culpable, a pesar de todo lo mostrado durante la película. Esto nos hace reflexionar acerca del machismo y cómo es la realidad promedio chilena en un barrio promedio: en el día, un barrio colapsado de personas donde todo parece normal; en la noche, un mundo de vicios, pero como no lo vemos, todo seguirá igual. Nos quedamos con la sensación de que no se hizo justicia, ya que el narrador-personaje no nos relata ningún paradero del personaje principal.

Intertextualidad

Los falsos documentales hacen uso de la falsa intertextualidad, buscando legitimidad de los hechos mediante el uso de expertos o eruditos en el tema que no existen u obras inexistentes.

En el caso de este cortometraje, no se hace uso de autoridades ni eruditos, o personajes extradiegéticos que actúan con omnipresencia, sino que de testigos intradiegticos mediante entrevistas. La autoridad y legitimidad de la historia no viene de las voces mismas, sino del recurso de las entrevistas de testigos.

Herramientas generales de la ficción

Este cortometraje usa dos herramientas de la ficción que logran su objetivo cometido. Hay un guion cerrado, el cual es pre meditado y todo lo contrario a un documental, y también se hace uso de actores profesionales.

3. Análisis del género falso documental

Tipo de falso documental: características y el camino al pacto de lectura

Recordemos que en el marco teórico los autores Roscoe & Hight y Burstein establecían los tres tipos de falsos documentales: el *mockumentary*, el *fake* timador y la obvia mentira audiovisual. En el caso de *El Extraño*, esta película pertenece a la categoría del *fake* timador. Recordemos que este tipo de falso documental usa recursos y códigos evidentes el documental clásico y también tiene como objetivo “timar” al público, llevando al espectador a confirmar que los hechos que está presenciando son completamente reales.

Este pasa a ser *fake* timador porque posee una crítica y construcción por detrás, que apela directamente a la justicia actual chilena. Ejemplos de esto, podemos verlo en escenas como cuando están los carabineros y se comenta de la violencia intrafamiliar, o en las escenas donde el personaje principal violenta a una mujer que está ejerciendo su profesión, e incluso con el final, cuando su misma esposa lo justifica a pesar de todas las pruebas que hay contra él. Incluso la elección de dejar un final abierto, nos da a entender que quizás no hubo una justifica hecha de por medio.

Por otro lado, según el autor Burnstein, la categoría de *fake* timador debe poseer tres características claves para que esta cumpla su función de engañar y la película pertenezca a esta categoría:

1. **La película posee una trama bien “documentado”:** Aquí se refiere a que la película fácilmente podría irse para abajo si es que posee un argumento ilógico, ya que necesita parecer auténtico para que el público lo acepte.

En el caso de la película *El Extraño*, su argumento no posee ninguna historia muy alocada, ilógica o alejada de la realidad. Su trama gira en torno a un hombre pervertido que se ha involucrado en un caso de asesinato/violación. En ningún momento de la película nos afirman con palabras qué le hizo a la mujer afectada, pero entendemos con los primeros y últimos minutos de película que la terminó asesinando. Esta historia perfectamente encaja en el contexto latinoamericano de violencia de género actual y también del año en que fue realizado, que es el año 2016. La historia se desarrolla en un barrio de Santiago de Chile, en donde nos muestran esquinas de calles transitadas de la ciudad, específicamente donde vemos a trabajadoras sexuales de noche, y mediante el metraje encontrado, se construye un perfecto contraste de ese mismo barrio, pero en distintos momentos del día.

Los videos tipo metraje encontrado, que pertenecen al hombre pervertido que graba a mujeres desnudas sin su consentimiento, también le da un gran aporte a la línea argumental de describir un caso de un hombre incógnito que comete un delito. Le da veracidad y al estar grabadas en formato de celular, como espectadores nos convencemos aún más de que lo pudo haber grabado un hombre perverso en un contexto de violencia de género.

2. **El formato o forma documental:** Lo primero que ve un espectador es la forma de la obra audiovisual y así firma un pacto de lectura. Por eso es que los rasgos formales que todos conocemos del documental, son los principales “vehículos” que conducen al espectador a definir un *fake* timador como un relato real.

Este falso documental en general hace bastante uso evidente de tres recursos propios del género: entrevistas a testigos, voz en off y metraje encontrado.

Por un lado, las entrevistas a testigos y voz en off son recursos que usa para ir validando la información, otorgar una autoridad y así convencer la veracidad del tema presentado. El personaje principal nunca se muestra, por lo que, mediante los recursos del documental, se intenta darle vida y respaldar la existencia de esta persona. Esto lo hace mediante testimonios sonoros de mujeres que dicen conocerlo, entre ellas, su esposa, y en segundo plano escuchamos testimonios de sus compañeros de trabajo.

Por otra parte, el intercalado de imágenes de archivo y cámara en mano de personas pasando por una avenida, que va en paralelo a las entrevistas sonoras, le da una estética de reportaje que es imposible dejar de lado. El falso documental arrastra gran influencia de los formatos usados de la televisión y de las noticias, que suele ser un conocimiento general compartido de los espectadores. El uso de la voz en off y las imágenes de personas al azar caminando, es un formato muy usado en los reportajes de la televisión y por eso mismo, aporta a la sensación de que estamos viendo un relato real. Asimismo, el recurso del metraje encontrado también le agrega un valor y peso a la veracidad de la historia, al ponernos en evidencia que existe material audiovisual grabado por un tercero involucrado en los hechos.

3. **El director crea un pacto de lectura tipo “documental” en la obra:** Con esto, se refiere a que el espectador, al observar una historia con apariencia de documental en estos falsos documentales, el espectador toma de inmediato lo que ve como “verdadero” y firma un pacto de lectura.

Recordemos las dos grandes diferencias entre el pacto de lectura de la ficción y el documental. Por un lado, la ficción crea su propio mundo con su verosímil y su discurso se rige bajo sus propias reglas, en donde un espectador asume y finge que lo que está viendo es real y es aceptado desde un comienzo. Por otro lado, el pacto comunicativo del documental se basa en la autenticación y no se trata de fingir una historia, ya que el espectador está consciente de la presencia de las cámaras.

En el caso del *fake* timador, se establece un pacto tipo documental y el espectador firma este pacto basado en lo expositivo. Desde un comienzo este cortometraje nos presenta un mundo en formato documental. Esta realidad imita a la perfección los métodos estilísticos del documental clásico y como espectadores, aceptamos que es un documental y nosotros somos los que establecemos qué es real y qué no es real.

En este caso, como vimos en los puntos anteriores, la historia y trama está muy bien documentada y en ningún momento se nos da razón para no creer que lo que estamos viendo es un documental y es una historia real.

La percepción de la realidad también es un punto muy importante a la hora de establecer el pacto comunicativo realizador – espectador. Para firmar este pacto de lectura, es necesario que seamos espectadores del S. XXI inmersos en el mundo de la TV, noticieros y consumidores, para entender los recursos que usa esta película para engañar. Anteriormente,

habíamos establecido la importancia de la estética para poder lograr este engaño. Hay una relación inversamente proporcional entre la verosimilitud y la calidad de la imagen, ya que, a más artificiosidad, menos verídico. Este cortometraje es de un contexto actual posmoderno, en una era digital muy fácil de manipular y usa recursos estéticos y de narración, propios del reportaje en noticieros, para engañar al espectador y hacerlo sentir que está viendo algo familiar. Ejemplos de esto son los recursos ya nombrados, como la voz en off, realismo de actuación, entrevistas, etc.

Por último, tomándonos de lo establecido por Alberto Nahum en su estudio de las imágenes, este hace un listado de recursos que se usan para encuadrar mentiras en un marco verdadero. En el caso de este cortometraje, el recurso que se usa es el de usar material de archivo, y el de mostrar locaciones o paisajes conocidos. En un contexto chileno, esta película usa un barrio muy transitado y conocido para los santiaguinos comúnmente (Lyon en Providencia) y esto le da un aporte de realismo muy relevante a la veracidad de la historia.

En general, en este cortometraje hay un camino al fraude que se logra exitosamente, ningún recurso narrativo o audiovisual nos hace dudar de la veracidad expuesta y cumple su función principal de *fake* de timar al espectador y que le permite comprometerse con el pacto comunicativo de principio a fin.

Los Dibujos de Bruno Kulczewski

Dirigida por Álvaro Díaz y Pedro Peirano

1. Ficha Técnica ⁴⁵

Título Original: Los dibujos de Bruno Kulczewski

Año: 2004

Duración: 37 min (mediometraje)

País: Chile

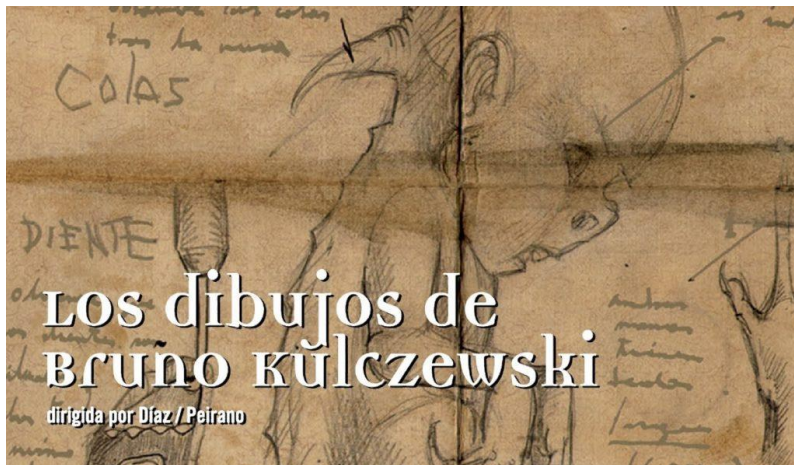
Dirección y Guión: Álvaro Díaz y Pedro Peirano

Fotografía: David Bravo

Reparto: Renato Cárdenas, Sara Curumilla, Fernando Díaz, Juan Hueicha, Oscar Millalonko

Casa Productora: Aplaplac

Sinopsis: En 1985, numerosos cráneos de niños recién nacidos son encontrados en la localidad de Aituy, comuna de Queilen, Chiloé. Inicialmente algunos investigadores sospechan que pueda tratarse de otro crimen más de la dictadura de Augusto Pinochet. Pero, según la datación irrefutable de los forenses, los restos fueron enterrados entre los años 50 o 60. La investigación es retomada, dos décadas después de las exhumaciones, por un equipo de documentalistas. Su punto de partida es el hallazgo -ocurrido durante la restauración de la iglesia de Aituy- de un cajón con anotaciones y dibujos del padre Bruno Kulczewski, un antiguo párroco de la zona ya fallecido. Los papeles, junto a las declaraciones de la partera Uldecinda Mancilla (que no fueron tomadas en serio en la época en que se encontraron las osamentas), dan origen a una nueva explicación -más macabra y misteriosa- acerca del origen de los cráneos infantiles. Un falso documental que, tras las primeras funciones, se



⁴⁵ CineChile.

extendió la creencia de que era real. Incluso periodistas de medios chilenos intentaron realizar sus propias investigaciones paralelas sobre la muerte de los niños de Queilen.

Link ficha: <https://cinechile.cl/pelicula/los-dibujos-de-bruno-kulczewski/>

2. Análisis audiovisual de la película

Escenografía y Caracterización

Este medimetraje desde un principio instala el lugar en dónde se desarrolla la historia. *Los dibujos de Bruno Kulczewski* introduce una atmósfera de sector rural ubicada en la comuna de Queilén, en la “mágica” isla de Chiloé. La escenografía y la caracterización se distinguen por dejar completamente de lado lo artificial, los espacios son coherentes a la interacción con los personajes y hay un verosímil. Los escenarios y sus caracterizaciones son:

- **Iglesia de Altuy:** En los primeros diez minutos, nos muestran la iglesia de Altuy en la localidad de Chiloé.



Imagen 1.

Dentro de esta, se logran ver objetos muy antiguos, entre ellos calaveras y cajas de fotografías. Mientras nos intercalan con entrevistas de los trabajadores de la iglesia, nos vamos enterando a través de la cámara y voz en off de que hay unos dibujos muy antiguos que estos trabajadores encontraron, que parecen ser de fetos y bebés, y se ven muy tenebrosos.

Por primera vez, nos enteramos de que estos dibujos pertenecen a un párroco de una época antigua, que parecen ser dibujos enigmáticos sin explicación o dibujos con un estudio anatómico por detrás.

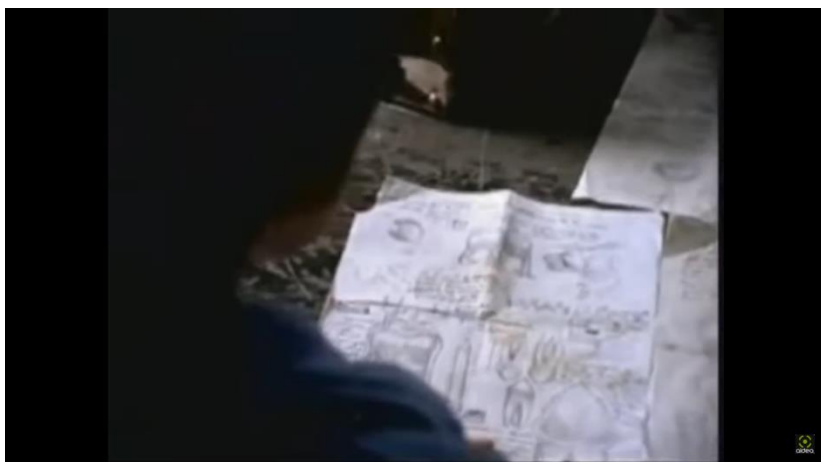


Imagen 2.



Imagen 3.

Los personajes dentro de la iglesia están caracterizados de una forma muy realista, natural y coherente en cuanto al contexto en el que están. La isla de Chiloé se caracteriza por ser fría y las personas allá en general suelen usar lana, polar o chalecos tejidos, que es el caso exacto de los personajes de la iglesia en esta película. No vemos vestimentas fuera lo de común o que salten a primera vista.



Imagen 4.

- **Pantano de los cadáveres:**

Tras presentarnos el escenario de la Iglesia, la trama se torna más misteriosa y ambigua en torno a la incógnita de los dibujos tétricos encontrados en la iglesia. La historia ahora nos lleva a un escenario al aire libre: un pantano. Acá aparece el personaje de Óscar Cufe, que es un trabajador del lugar y éste relata cómo es que en los años 80 encontró cadáveres de bebés recién nacidos en ese mismo pantano. También nos agregan testimonios de otros testigos del lugar.



Imagen 5.



Imagen 6.

La elección de un espacio como un pantano es muy acertado, ya que es un lugar lo más natural posible, casi imposible que pueda caer en lo inverosímil o artificial y, además, le agrega un tono siniestro a la historia y nos hace querer mirar más.

En cuanto a la caracterización, ambos testigos que usan, están caracterizados de forma muy sutil y natural. Óscar, el trabajador del área, posee un cortaviento azul marino en un día que parece haber llovido bastante. Lo mismo es el caso con Sara, la reportera de la radio, la cual tiene un abrigo largo y bufanda.

- **Oficina y lugar de trabajo de “eruditos” entrevistados:**

La historia después se va desarrollando mediante distintos relatos de entrevistados y eruditos en el tema de la mitología en Chiloé. Nos muestran a diversos entrevistados, que representan una autoridad para contarnos que la historia efectivamente es real.

Nos presentan a la periodista de la Radio Radial, Sara Curumilla, la cual es una radio real de Chiloé, y ella da su opinión respecto al tema. Ella está físicamente en la Radio Radial, en el momento de la entrevista, lo que le otorga mucho realismo al testimonio. Su vestimenta también es acorde a esto, ya que la vemos con un blazer formal e inferimos que está en su espacio de trabajo.



Imagen 7.

También nos presentan a la Dra. Anna González, la cual dice ser del Instituto Médico Legal, que es otra institución real chilena, y desmiente las teorías de que esos bebés eran producto de abortos. Acá la vemos sentada en el patio de su casa, vestida con una polera muy casual y acorde al clima de ese día (soleado) y entendemos que la entrevistan ahí, debido a que seguramente está jubilada.



Imagen 8.

Por otra parte, nos introducen a dos profesores. Uno es un periodista/escritor, que conversa de cómo él intentó involucrarse en el tema en esa época, pero que fue imposible desenmascarar el misterio más allá de lo que se creía en ese entonces. El otro es un profesor y experto en mitología, que explica un poco el origen de la historia y cómo está relacionada con los mitos y leyendas de la isla. Ambos están muy caracterizados, ya que visten un chaleco y camisa, y, además, entendemos que uno de ellos es escritor, ya que la entrevista se lleva a cabo en la oficina de uno de ellos y todo lo puesto en cuadro hace mucho sentido, entre ellos libros, plantas y una lámpara.



Imagen 9.

- **Metraje encontrado y de archivo:**

Los demás espacios y escenografías de la isla de Chiloé se van repitiendo continuamente en el transcurso del falso documental y se van intercalando con metraje de archivo y encontrado. Este falso documental, como buen *fake* timador, minimiza todo lo artificial e intenta retratar lo que más puede a través de la naturalidad. Dentro del metraje encontrado, que en general son fotografías antiguas de diarios, prensa y noticieros del TVN, la ambientación está muy adecuada a la época. Casi todo lo mostrado está con fechas de 1985, hay fotografías de noticias locales que se ven reales, incluso con los nombres de las personas entrevistadas anteriormente, lo que le da un aspecto muy creíble.



Imagen 10.

La parte donde presentan vídeos de archivo antiguos, se ven bastante reales ya que tienen un aspecto sepia muy propio de los años 80 e incluso la vestimenta y peinado de los personajes hace mucho sentido. También muestran vídeos e imágenes de los primeros sacerdotes del lugar, que se remontan a los años 50, y estas imágenes están considerablemente mucho más borrosas y de calidad más baja. Apenas alcanzamos a divisar a las personas, pero entendemos que es un grupo de campesinos con un sacerdote vestido con su indumentaria eclesiástica.



Imagen 11.



Imagen 12.

Planos y óptica

Los planos que más predominan en este falso documental son los planos generales y medios, muy acorde a su categoría de *fake* timador.

En cuanto a sus planos medios, en su mayoría estos se usan con el objetivo de entrevistar gente y darle un look más de documental clásico. Con esto logran mostrar a un personaje relativamente cerca y poder mostrar un contexto de dónde está ubicado.

Un ejemplo de plano medio es la imagen 13 y 14, en donde se entrevista a ambas mujeres que han tenido algún grado de participación en el caso, y se les entrevista mediante un plano medio para darle la estética de documental clásico, y a la vez, ver dónde viven y saber más de ellas, aportándole coherencia al relato.



Imagen 13.

Imagen 14.



También la película hace uso de planos generales de paisajes y lugares de Chiloé, sobre todo al comienzo para contextualizarnos e introducirnos a este mundo más mágico, de leyendas y tenebroso del sur de Chile.



Imagen 15.

El uso de planos detalles y primeros planos no es muy ocurrente en los falsos documentales, pero en este caso se hizo bastante uso de él, pero sólo en la parte del metraje encontrado. Esto tiene como objetivo de mostrar imágenes de archivo de prensa, en donde era necesario señalar detalladamente lo que decía los diarios y cómo eran los dibujos de los bebés encontrados.



Imagen 16.

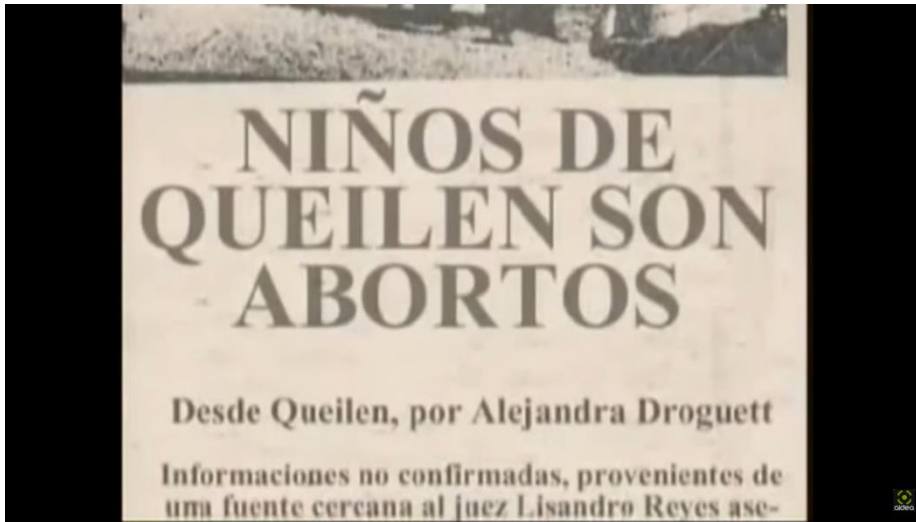


Imagen 17.

La óptica usada en general era de un lente normal de 50 mm, haciendo uso del zoom en algunos planos, para mostrar más detalles. La óptica no fue muy arriesgada o descabellada, de hecho, fue muy apegado a lo que es el documental clásico: distancia focal de 50 mm con planos frontales y laterales. A pesar de que la trama del falso documental intenta en todo momento ser misterioso e incluso inculcar miedo, no se hizo uso del *nightshot*, ni de ninguna toma de noche.

Movimientos de cámara

La presencia de la cámara en esta película está caracterizada por tener en varios momentos movimientos poco prolijos, con reencuadres a objetos o situaciones, teniendo una gran presencia de que la cámara está ahí en terreno.

Por un lado, hay una gran presencia de una cámara que suele posicionarse en el hombro de los testigos, para tener una perspectiva desde ellos de los objetos que nos van develando.

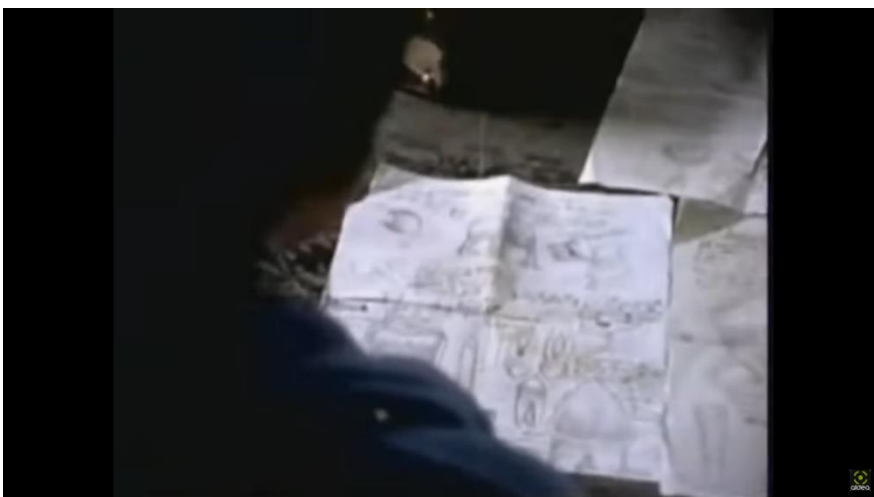


Imagen 18.

Por otra parte, el uso del recurso *found footage* (metraje encontrado) está evidentemente muy presente en más de la mitad del medimetraje. Por ejemplo, en el momento que nos revelan los dibujos del sacerdote por primera vez, estos los introducen con movimientos de cámara como zoom, para poder mostrar los detalles tétricos de los dibujos. Con el metraje de archivos de prensa, como el diario antiguo, también hacen uso de travellings hacia un lado, para que podamos ir leyendo en conjunto con la voz del narrador. Ambos movimientos son los más usados en la película, agregándole también la cámara en mano que sigue a los personajes en el metraje encontrado, que lo vemos en momentos como cuando el juez es increpado por la prensa subiéndose a su auto.

Reconocimiento de la cámara

En este falso documental sí hay presencia de reconocimiento de cámara, ya que los entrevistados saben que están siendo entrevistados, incluso algunos miran a cámara sin querer de repente, y todos los que participan como testigos saben exactamente que hay una presencia de un equipo, que intenta descifrar el misterio que engloba la investigación y película: los dibujos de Bruno Kulczewski.

Códigos sonoros

Volvemos a tomarnos de las 6 funciones del sonido en la ficción que propone Sánchez Noriega:

1. Crea un espacio dramático mediante el tono y el volumen en un lugar de acción.
2. Dirige la mirada del espectador dentro del cuadro
3. Anticipa una situación y crea expectativas (la música, por ejemplo)
4. Complementa imágenes y refuerza el sentido de ella
5. Sirve para la transición del montaje
6. Otorga información que no la presenta lo visual.

Este mediometrage cumple la mayoría de estas funciones y casi todas se cumplen debido al uso de la voz en off. Esta voz está narrada por el señor Manguera de 31 minutos, personaje popular de la época, y por ende se hace muy fácil y atrapante de escuchar.

La voz en off es el recurso que más fuerza tiene y se usa principalmente para el punto 6, que es el de otorgar información que no la presenta lo visual. El punto 6 lo vemos ejemplificado en muchas ocasiones durante el transcurso del mediometrage. Por ejemplo, al comienzo la voz va narrando datos y fechas para contextualizar la historia, que no vemos en cámara. Sin embargo, en los momentos que está más presente, es cuando se presenta imágenes de archivo y el narrador va indicando una línea temporal de los hechos, ya que esas personas no están vivas para relatar sus testimonios. Como es el caso del sacerdote Bruno Kulczewski o del juez a cargo del caso en los años 80, que sabemos que ya no están en el presente.

Luego tenemos el punto 2 y 4 que también se ven reforzados por la voz en off.

Por ejemplo, a los 25 minutos aproximadamente de película, se vuelve a mostrar un metraje encontrado del juez a cargo del caso y vemos una foto de él con un señor. Acá la voz en off

comienza a relatar detalladamente que el juez era muy amigo del sacerdote Bruno y, por ende, esa debe ser una de las razones de por qué nunca condenó a nadie, a pesar de las pruebas contundentes del caso. La voz en este caso tiene la función de reforzar las imágenes y complementarlas con información que no tenemos cómo deducir a través de una imagen en blanco y negro difusa.

Ya en los puntos 1 y 3 estos se cumplen debido a la función que ejerce la música en este mediometraje. Tal como habíamos descrito en el análisis pasado, los *fake* timadores se caracterizan por poseer muy poca música y en general se usan en ocasiones para cobrar una función emotiva, ya que el objetivo de general es generar un tono serio.

En las escenas donde conocemos la historia mediante las idas a la iglesia, se usan unas voces cánticas eclesiásticas, que crean un espacio dramático al lugar de acción. Incluso el tono de voz del narrador tiene la gran función de crear tensión, ya que establece de inmediato una seriedad y refuerza un tono más dramático a la historia.

Por otra parte, las pocas veces que se hace uso de la música, también es para anticipar una situación y crear una expectativa de tensión. Por ejemplo, unos segundos antes de que nos revelaran la información de qué eran los dibujos encontrados en la Iglesia, una música de tensión y tétrica comienza a sonar, y se intercala con imágenes de los dibujos, pero ahora de forma más detallada: niños con colas parecidos a demonios.

Este momento da paso a que la voz en off se tome de las leyendas de Chiloé, y empieza un ciclo de revelación de información: la voz narra hechos que no vemos, nos complementan estos hechos con imágenes o metraje encontrado, y luego confirmamos con entrevistas de testigos. La música sólo es usada en momentos donde se está anticipando o revelando nueva información del caso, con el objetivo de crear una atmósfera más tétrica.

Narrador

Recordemos nuevamente los tres tipos de voces del narrador dentro del falso documental, propuestos por Sánchez:

1. Voz que narra hechos que ya sucedieron, que es el más frecuente.
2. Voz que narra los hechos antes de que sucedan, estableciendo premoniciones.
3. Voz que narra simultáneamente a los hechos, en un presente o monólogo interior

En el caso de *Los dibujos de Bruno Kulczewski* hay sólo una voz en off que se mantiene durante todo el medimetraje, y esta corresponde a la categoría del punto 1 y 3. Esta voz efectivamente narra hechos que sucedieron, pero los narra simultáneamente a los hechos y acciones que se van mostrando en el metraje, y en un presente. Por ejemplo, el narrador establece que hay unas fotografías encontradas, y la persona que será entrevistada agarra un cofre, muestra las fotografías y habla.

Por otra parte, el narrador en este caso es extradiegético, ya que no participa en la historia. Este posee características omniscientes, ya que relata detalles y hechos de los lugares agregando datos, como fechas o características del pueblo. Es una especie de guía turístico.

Construcción personaje

A pesar de que la película gira en torno a la trama del misterio de unos cráneos de bebés encontrados, el personaje de Bruno Kulczewski es el foco principal de la película. Este no lo vemos nunca en el presente, por lo que se va construyendo mediante los testimonios de locales de Chiloé, el metraje y fotografías encontradas, y sobre todo a través de la voz en off.

Los entrevistados son de carácter intradiegético y de forma homodiegética, ya que cuentan las experiencias de la historia desde sus vivencias.

Por un lado, el recurso más presente para construir al personaje es con la voz en off. El narrador va revelando qué dicen los escritos de los diarios de prensa antiguos acerca de Bruno Kulczweski. Además, el narrador va comentando qué opinaba el pueblo en esa época de él otorgándole más suspenso, cómo lo veía la gente, cuánta gente lo protegía y cómo murió. Es fundamental y muy efectivo a la hora de otorgarnos una línea temporal de los sucesos y los detalles que podríamos perdernos, incluso con opiniones suyas propias.

Las entrevistas también se van intercalando con la voz en off, para revelarnos cómo el sacerdote era visto por los demás y cómo era su trato con otros. Mediante los testigos, escuchamos leyendas y cosas que “se dicen de él”, más que datos concretos. Por eso la voz en off es muy importante en este caso para complementar las entrevistas. La entrevista de la partera, que era la única testigo que lo conoció en persona, es clave para la historia ya que nos da a conocer de forma verídica que el sacerdote Bruno estaba obsesionado con el diablo, y que, esos niños murieron porque él los mandó a matar.

Punto de vista

Los tres tipos de puntos de vista en el relato propuesto por Sánchez, en relación con el narrador y los personajes, son:

1. Relato no focalizado o focalización cero: En este caso hay un narrador omnisciente que sabe más que el personaje, y, por ende, domina el tiempo y espacio.
2. Focalización subjetiva: Es la focalización de un narrador-personaje, en donde no puede contar más de lo que está en su papel.

3. Focalización objetiva: Es la focalización de mimesis pura con un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje, por ende, el relato es más distante.

A pesar de que antes nombramos que en los falsos documental es difícil y no se suele encasillar la focalización en sólo un tipo de relato, en este caso, este mediometraje cae en la categoría de Relato con focalización cero, que suele ser la más común.

En este caso nuestro narrador es en cierta parte omnisciente y el recurso está muy bien usado, ya que se presentan sucesos en pantalla mediante una investigación que supuestamente ha pasado, tal como lo hace el documental clásico. No es omnisciente en su totalidad, ya que no puede saber los sentimientos o pensamientos de los personajes del mundo creado, pero da la sensación de focalización externa de la historia investigada.

Intertextualidad

Como vimos antes, los falsos documentales hacen uso de la falsa intertextualidad, buscando legitimidad de los hechos mediante el uso de expertos o eruditos en el tema que no existen u obras inexistentes.

En este caso, los realizadores hacen un uso constante de este recurso. Los expertos o llamados “eruditos” en el tema, son presentados desde el minuto cinco de película y no paramos de verlos hasta el final. Nos presentan a un supuesto escritor del sector, que intentó investigar del hallazgo de los cráneos de bebé en la época. Incluso nos muestran en entrevistas a un sacerdote que conoció a Kulczwezki, y también a un juez del sector, que parece haber alterado las pruebas, al haber intentado proteger al sacerdote.

Por otra parte, nos introducen a un sociólogo que dice ser experto en mitologías y confirman que esta historia no es descabellada para un pueblo tan mitológico y mágico como Chiloé, relacionado el caso con el Trauco, una leyenda muy conocida en el sector. Esta última estrategia es un recurso de intertextualidad basada en la leyenda, y le otorga un grado de autoridad y legitimidad muy grande a la historia.

El uso de diarios chilenos y del sector también aporta un grado de verosimilitud a la historia muy potente, y al mismo tiempo, suman otros recursos importantes, como el nombramiento de momentos reales en la historia. Hacen alusión textual a la dictadura militar de Augusto Pinochet, incluso relacionándolo con el caso degollados, y las torturas de la época.

Herramientas generales de la ficción

Este medimetraje claramente tiene características ficcionales, como el uso de un guion cerrado, y hace uso de actores profesionales, pero que no reconocemos o no son “famosos”, por lo que, a la hora de ver las entrevistas, que es gran parte de la película, aporta mucho a la veracidad que no reconozcamos gente famosa o que hayamos visto en televisión antes.

3. Análisis del género falso documental

Tipo de falso documental: características y el camino al pacto de lectura

Tomándonos de la teoría de Roscoe del análisis de la película anterior, el medimetraje *Los Dibujos de Bruno Kulczewski* pertenece a la categoría de *fake* timador. El objetivo principal de este medimetraje es el de engañar al público de que la historia que se está contando, ha sucedido. Este objetivo puede venir motivado por una crítica y/o buscar

confundir al espectador sobre el estatuto de veracidad de la película. En este caso, *Los Dibujos de Bruno Kulczewski* tiene como objetivo y motivación criticar y crear una confusión.

Por un lado, la crítica explícita está a la época de la dictadura y las atrocidades que se cometieron, con énfasis en cómo muchas de esas personas partícipes salieron impunes. Ejemplos de esto, podemos verlos en escenas como la historia del Juez Reyes, la cual relata cómo éste cierra el caso para proteger a su difunto y culpable amigo, el sacerdote Bruno. También está la escena en un comienzo, en donde se estipula una teoría de que este caso pudo haber tenido que ver con la dictadura y las torturas a las mujeres que se cometieron. Acá se muestra imágenes de archivo y se crea una atmósfera, pero luego se deja de lado esa teoría, ya que no calza con los años de los cráneos enterrados. A pesar de que la historia no quiso ser dirigida hacia el tema de la dictadura, el hecho de hablar de ella y de casos específicos relacionados a la época, lo hace una clara crítica.

Por otro lado, esta película tiene como objetivo principal buscar una confusión y tensión en el espectador, respecto a una leyenda que puede ser 100% verídica. El hecho de que usen hitos históricos o personas “eruditas” en el tema, o incluso locales de Chiloé, es un claro ejemplo estilístico que usan para llevar al espectador a este camino al fraude.

Tomándonos nuevamente de Burstein, ahora analizaremos si esta película obedece a las tres características claves del *fake* timador:

1. **La película posee una trama bien “documentado”:** Acá se refiere a que la película fácilmente podría irse para abajo si es que posee un argumento ilógico, ya que necesita parecer auténtico para que el público lo acepte.

En el caso de este mediometrage, la trama que sigue la película es completamente coherente y muy cerca de la realidad, sobre todo de la realidad rural. Esta película usa una gran estrategia, en general usada en el *found footage* de terror, de ir a grabar a una isla alejada y remota, en donde abundan los mitos y leyendas. A raíz de esto, logran crear una atmósfera macabra utilizando recursos culturales chilenos propios de Chiloé, agregándole detalles como los años de dictadura militar, que todos identificamos como años sangrientos, y va mezclándolo con leyendas propias del sur, como el conocido mito del Trauco, el cual calza perfecta en el contexto del año 2003. Esta remota y mágica isla le otorga una atmósfera rural y de lejanía, en donde habitan secretos espeluznantes que se mezclan con la mitología de fauna sobrenatural, brujos y demonios. Cabe destacar, que incluso la estética de humedad y días opacos, le otorgan un aire de melancolía y superstición, sin caer en las estrategias de grabar de noche.

2. **El formato o forma documental:** Lo primero que ve un espectador es la forma de la obra audiovisual y así firma un pacto de lectura. Por eso es que los rasgos formales que todos conocemos del documental, son los principales “vehículos” que conducen al espectador a definir un *fake* timador como un relato real.

Este mediometrage en general hace uso de la mayoría de los recursos del propio falso documental. Estos elementos son: entrevistas a testigos, voz en off que va narrando, imágenes de archivo, recursos de cámara en mano, la recreación de texturas, presentación a cargo del realizador, y la intertextualidad.

Los recursos de formato documental más evidentes dentro de la película son la voz en off y las entrevistas a testigos. El narrador extradiegético posee una autoridad muy importante

dentro de la historia, y el uso de entrevistas y testigos están para ir validando la información que da esta voz en off, para ir de a poco probando que todo lo que narra es verdad.

En este caso el personaje principal tampoco nunca aparece, y sabemos que es porque ya ha fallecido hace años. Es por esto que es muy importante los testimonios de los otros personajes, ya que, gracias a ellos, vamos construyendo una idea de quién era Bruno Kulczweski y por qué hizo lo que hizo. Claramente la voz en off también es un gran elemento para ir reforzando ideas del sacerdote, que no tenemos cómo saber de manera visual o de personajes que no eran tan cercanos a él.

Las imágenes de archivo nos dan una idea de la magnitud de la investigación, ya que nos presentan imágenes de prensa antigua, entrevistas que increpan al juez con declaraciones de ella y también imágenes de archivo con una recreación de texturas, que nos hace creer que se remontan a épocas muy antiguas. Esto le da la sensación de misterio y de que hay algo siniestro detrás de este relato.

Esto también es apoyado por un uso de cámara en mano que da la sensación de poca prolijidad, que, en ocasiones, como en el comienzo en la locación de la iglesia, escuchamos a los entrevistadores preguntándole cosas detrás de cámara a los testigos, otorgándole presencia de los realizadores. Además, la intertextualidad está muy presente, ya que aluden a momentos históricos y a personas eruditas en el tema.

Todos estos recursos aportan a que, desde un comienzo, se firme un pacto de lectura documental y que nada pueda ponerlo en duda en el camino.

3. **El director crea un pacto de lectura tipo “documental” en la obra:** Con esto, se refiere a que el espectador, al observar una historia con apariencia de documental en

estos falsos documentales, el espectador toma de inmediato lo que ve como “verdadero” y firma un pacto de lectura.

Recordemos nuevamente las dos grandes diferencias entre el pacto de lectura de la ficción y el documental. Por un lado, la ficción crea su propio mundo con su verosímil y su discurso se rige bajo sus propias reglas, en donde un espectador asume y finge que lo que está viendo es real y es aceptado desde un comienzo. Por otro lado, el pacto comunicativo del documental se basa en la autenticación y no se trata de fingir una historia, ya que el espectador está consciente de la presencia de las cámaras.

Este medimetraje al ser un *fake* timador, se establece un pacto tipo documental y el espectador firma este pacto basado en lo expositivo. Cuando nos la voz en off y las tomas generales de Chiloé, con los nombres de los testigos, entramos de inmediato a un mundo que imita y engaña muy bien mediante métodos estilísticos del documental y por eso mismo, aceptamos que es un documental como tal.

Los recursos de pacto de lectura que usa esta película son varios y son muy eficientes.

El primero de ellos, es en los créditos al inicio de la película. Acá se le agradece por el apoyo en la realización del documental a algunas entidades, entre ellas una llamada “Comité por la Verdad de los Niños de Queilén”, la cual busqué y no existía. Esto es un gran detalle que suma bastante a la veracidad de la historia.

También está la modalidad de invención de realidad, que es encuadrar las mentiras en un marco verdadero. Por ejemplo, está el uso de material de archivo descontextualizado, como es el de la dictadura, y también la misma alusión a un hecho histórico. La elección de la isla de Chiloé también es una elección no casual, que va muy bien de la mano con las entrevistas

de los eruditos del tema del área de Castro. Todo esto se usa para introducir datos reales en una realidad que parezca aceptable y luego, con los recursos estilísticos de documental, se le da vida.

Por último, recordemos que la estética en el falso documental tiene una relación inversamente proporcional entre la verosimilitud y la calidad de la imagen, ya que, a más artificiosidad, menos verídico. *Los Dibujos de Bruno Kulcwecki* hace uso de la recreación de texturas en sus fotografías y metraje encontrado, para darle una estética más “antigua” y lo menos digital posible. En ningún momento nos da la sensación de que estamos en un escenario o narración artificial, sino que, todo lo contrario.

Diálogos de Exiliados

Dirigida por Raúl Ruiz

1. Ficha Técnica ⁴⁶

Título Original: Diálogos de Exiliados

Año: 1974

Duración: 100 min

País: Francia.

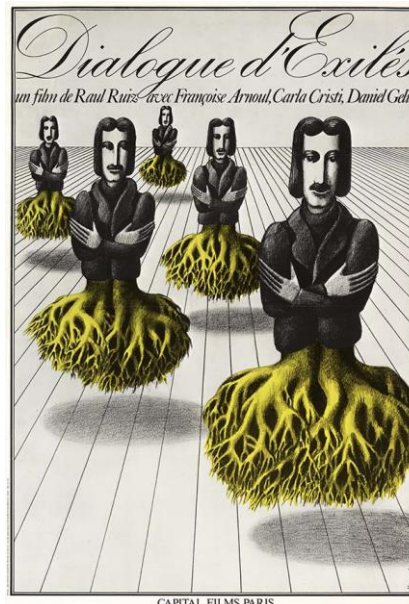
Dirección y Guión: Raúl Ruiz

Fotografía: Gilberto Orzello de Avezedo

Reparto: Françoise Arnoul, Carla Cristi, Daniel Gélin, Sergio Hernandez, Percy Matas, Luis Poirot

Producción: Ginette Matas, Raúl Ruiz, Percy Matas

Sinopsis: Poco después de la caída de Salvador Allende en Chile, un artista que simpatiza con la Junta Militar de Gobierno llega a París para cantar sobre lo que él considera la nueva realidad del país. Un grupo de exiliados chilenos se topa con él y deciden secuestrarlo de una manera bastante peculiar: llevándolo de farra. Pronto, sin embargo, resurgen sus vicios más pesados: la incapacidad de organizarse, el asambleísmo inoperante que los obliga a votar hasta para tomar las más nimias decisiones, las diferencias de clase entre los exiliados burgueses y los exiliados obreros y, en particular, la vacía retórica de un discurso político más preocupado por conseguir aplausos (y fondos de ayuda internacional) que de resolver su situación.



⁴⁶ CineChile.

2. Análisis audiovisual de la película

Escenografía y Caracterización

La mayoría de los sucesos de la película se desencadenan en espacios interiores, con muy poca presencia de escenarios exteriores. La historia se va desarrollando en espacios como al interior de departamentos en París, con gente alrededor de mesas redondas pequeñas, cafés y la calle de la ciudad.

El concepto que engloba la escenografía es el de hacinamiento, ya que, durante las dos horas de película, los sets nos otorgan una sensación de espacio reducido, y lo vemos firmemente reflejado en no sólo la elección de los lugares, sino que de los valores de planos y de cómo se posiciona los personajes en el set, pasando a ser parte de la escenografía.

Por ejemplo, saturar los espacios con personas y con la llegada constante de ellas, se usan para ir mostrando visualmente la sensación de hacinamiento y aislamiento de los exiliados, mostrando el pequeño espacio o lugar que les queda en el mundo.



Imagen 1.

Otro ejemplo de saturación es el de llenar de objetos y texturas en el plano, como lo vemos en la imagen 2, haciendo uso de la distribución de lo que vemos en pantalla. Vemos una televisión pequeña de la época, en la parte más esquina que puede haber en la habitación, en una repisa llena de libros, de un equipo de música y detrás de eso, hay un tapiz de colores y diversas texturas. Al lado izquierdo, hay lo que parece ser una chimenea, un escritorio y además hay tres personas en ese espacio tan pequeño.



Imagen 2.

El movimiento dentro de los sets también es fundamental en el transcurso de la película. En casi todo momento que vemos a los exiliados en los espacios en común que comparten, hay siempre personas que entran y salen en el cuadro, donde abren y cierran puertas y persianas, otorgándonos un ritmo dramático estructurado en torno a estas llegadas. Por ejemplo, una escena icónica es cuando llega uno de ellos del hospital en camilla, y esta la ingresan a través de la ventana. Acá primero ingresa el enfermo leyendo un diario acostado, mientras que uno de los enfermeros ingresa por la misma ventana, unos personajes entran y salen en el plano,

y se abre una puerta en ese mismo lugar, donde salen alrededor de seis personas. Todo esto sucede en el mismo espacio y tiempo, lo que da una sensación caótica.



Imagen 3.



Imagen 4.

La escenografía en su totalidad representa la burbuja en que estos personajes viven y los personajes caracterizan el alto movimiento que hay ahí dentro de esos mundos cerrados. Todo esto desencadena la decisión de espacios cerrados, de muchos personajes en un sitio, que también alude a lo cerrados que son los chilenos dentro de la película y lo alejados que viven de la realidad, viviendo casi que un mundo paralelo, al negarse a introducirse en la cultura francesa. Por ejemplo, hay momentos de la historia en que los personajes franceses comentan

lo cerrado que son los chilenos, al ingenuamente creer que conseguirán algo en un país ajeno negándoles su propia cultura. Incluso, el narrador en un minuto, interrumpe la historia con una voz en off y comenta que los exiliados se comportan como si estuvieran en Chile aún.

Planos y Movimientos de cámara

El formato elegido para grabar esta película es de 16mm.

Los planos y movimientos de cámara en esta película van muy de la mano la gran mayoría del tiempo, ya que la dinámica de ambos en la película, consiste en que siempre hay un movimiento de cámara antes de encuadrar a personajes en un plano.

En general, hay pocos planos generales de espacios abiertos y estos se usan como transición y contexto. Por ejemplo, la primera vez que escuchamos al narrador en voz en off, hay un plano general de unos edificios en París, y la cámara hace un movimiento de zoom, para darnos la sensación de introducirnos en un nuevo lugar.



Imagen 5.

Los planos que más predominan en la película son planos cerrados, entre ellos, planos medios y americanos, ya que ayudan a reforzar el concepto de hacinamiento y estancamiento en el tiempo. Estos planos van en función al movimiento de cámara, ya que cuando vemos situaciones con personajes, la cámara suele quedar en un plano medio/ americano y general de los personajes frontal, quieto y de mucha duración. Esto último también tiene como objetivo reforzar la idea de estancamiento.

La imagen 1 en escenografía, es un ejemplo clave de cómo la cámara panea, se queda en un plano fijo y encuadra parte de los personajes de forma muy cerrada. Acá comienza a llegar cada vez más gente, a acostarse en el living y terminan durmiendo 6 personas en el mismo plano, de forma exageradamente muy apretada, sin dejar ningún espacio libre.

Los valores de planos elegidos nos dan la sensación de espacios reducidos.



Imagen 6.

Plano medio de dos
personajes
conversando.

Los movimientos de cámara se caracterizan por ser paneos, cámara en mano y zoom. El paneo es el movimiento que más se usa, ya que está presente en casi todas las escenas de personajes, en donde se panea para cambiar de diálogos entre personajes, cuando un personaje entra a cuadro o para dejar un plano fijo. El concepto de movimiento, cómo vimos en escenografía, está muy presente en los set. No sólo el movimiento está presente en el flujo de personas que ingresa a plano, sino que la cámara acompaña esto con su uso de paneos. Incluso, la cámara en mano también está presente cuando los personajes caminan, que es muy propio del recurso del documental clásico.



Imagen 7.

Cámara en mano.

Cuando la cámara deja de moverse en plano, normalmente queda fija y con un plano estático y reducido, que da la sensación de estancamiento. En general, los personajes quedan con una angulación frontal (imagen 8) o en algunas escenas, los personajes quedan separados, estando uno al extremo izquierdo del cuadro y otro a la derecha (imagen 9), jugando bastante con los términos en cámara, es decir, el realizador suele poner al que habla en primer término, y esparce a los demás personajes en segundo y tercer término, pero los vemos a todos en plano.



Imagen 8.



Imagen 9

En las imágenes de 10 en adelante, algo muy disruptivo realiza la cámara a mitad de película. Están dos personajes conversando y sólo vemos al que habla en un plano medio muy cercano. Esta persona habla hacia la derecha del plano, entendiendo que el personaje que escucha está ahí, pero de repente, vemos un brazo salir de cámara, como si la cámara fuera el punto de vista del personaje y paneamos a otros personajes conversando, como si fuéramos los ojos de él.



Imagen 10.

Et à la place d'un avion,
je vois le dirigeable Graf Zeppelin.



Imagen 11.



Imagen 12.

Reconocimiento de la cámara

Hay reconocimiento de la presencia de la cámara en dos momentos exactos en la película. El primero, es cuando uno de los exiliados le devuelve el sobre con dinero a una señora, la cámara está a lo lejos, y la mujer le habla a cámara y comenta que ella no tiene nada que ver con la pérdida del dinero que está dentro del sobre. El segundo, es cuando el cantante Fabián Luna comienza a hablar de lo cansado y enfermo que ha estado esos días y luego pasamos a una voz en off. En estos dos casos, el reconocimiento de cámara no es evidente como con entrevistas directas, sino que son momentos casuales donde se rompe la cuarta pared, que se usan como transición y con el objetivo de reforzar la idea de que la película no es una ficción.

Códigos sonoros

Volvemos a tomarnos de las 6 funciones del sonido en la ficción que propone Sánchez Noriega:

1. Crea un espacio dramático mediante el tono y el volumen en un lugar de acción.
2. Dirige la mirada del espectador dentro del cuadro
3. Anticipa una situación y crea expectativas (la música, por ejemplo)
4. Complementa imágenes y refuerza el sentido de ella
5. Sirve para la transición del montaje
6. Otorga información que no la presenta lo visual.

Diálogos de exiliados no posee música extradiegética, es decir, música añadida artificialmente, a pesar de que podría darse más licencia de usarla como tono de burla. Sin embargo, en ciertas ocasiones sí hay música intradiegética, como cuando tocan guitarra y Fabián Luna baila con una mujer mientras le coquetea.

Por otro lado, la voz en off es el gran código sonoro de esta película y se plantea en el verosímil del mundo recién a los quince minutos de película. Recordemos, que en el caso del *mockumentary*, este puede darse licencia para hacer uso de una voz en off en un tono más de burla y de comentar con palabras irónicas lo sucedido. Este es exactamente el caso de esta película.

En la primera voz en off, el director interrumpe la narración y hace comentarios para aportarnos a la narrativa y también para usarlo de transición, a lo que se viene después. Esto lo hace varias veces durante la película, por lo que el sonido cumple la función del punto 5 y 6.

Por otro lado, su voz aparece no más de seis veces en las dos horas de películas, y aparece interrumpiendo la narración, dando paso a subtramas dentro de la historia. Incluso en un minuto, éste comenta de forma burlesca que los chilenos siguen viviendo como si estuvieran en Chile, ya que se comportan muy políticamente y todo lo resuelven de esa forma. Acá su voz cumple la función número 4, de reforzar el sentido de las imágenes, ya que, gracias a su comentario sarcástico, vamos interpretando la elección de mostrarnos ciertas escenas y las logramos ver desde la burla, más que de un tono serio.

También se cumple la función del punto 3, de anticipar situaciones y crear expectativas, ya que el narrador comenta en un comienzo que los exiliados van a secuestrar a Fabián Luna,

con intenciones políticas por detrás, y eso nos hace anticipar lo que se viene en la trama, y además es algo que no tenemos cómo saber sin la narración de la voz en off.

Los puntos 1 y 2 no se dan en la película, ya que en ningún momento se usa la música o los diálogos o incluso la voz en off, para crear un espacio dramático, ya que este no es su objetivo. La burla está puesta de forma muy seca, sin necesidad de extrapolar los recursos, y tampoco intenta usar los códigos sonoros para dirigir la mirada del espectador dentro de cuadro.

Narrador

Los tres tipos de voces del narrador dentro del falso documental, propuestos por Sánchez:

1. Voz que narra hechos que ya sucedieron, que es el más frecuente.
2. Voz que narra los hechos antes de que sucedan, estableciendo premoniciones.
3. Voz que narra simultáneamente a los hechos, en un presente o monólogo interior

En el caso de *Diálogos de Exiliados* hay una voz en off que corresponde al narrador/realizador de la película y lo hace simultáneamente a los hechos, en un presente y especie de monólogo interior. Esta voz se presenta por primera vez en el minuto trece de la película y se usa como transición a la llegada de Fabián Luna a Francia, y nos contextualiza qué piensan los exiliados respecto a eso y sus planes de secuestrarlo o engatusarlo para cambiarlo de tendencia política. Esta se narra en presente y es un narrador extradiegético que posee características omniscientes, ya que da su opinión de las situaciones, sabe lo que planean los personajes y, además, hace elipsis temporal a través de lo que narra. Por ejemplo,

a la hora de película, muestran a Fabián Luna cantándole a una mujer en cama, y el narrador va contando que este en las semanas que ha estado con los exiliados, se ha dedicado a hacerse el simpático con todo el mundo. Esta narración además de servir como elipsis y transición, el narrador hace comentarios desde su opinión. De este último, también hay otro ejemplo de cuando opina que los chilenos se comportan como si estuvieran en Chile y no en Francia, lo que aporta bastante a esta construcción de sátira y burla a la búsqueda de identidad chilena en Francia de los exiliados.

La voz narrativa en este caso no se usa como en los documentales clásicos con voz en off, que llevan gran parte de la narrativa y sin la voz, nos perderíamos. En esta película se usa para transiciones, dar datos subjetivos que no tenemos cómo saber si no es a través de un narrador extradiegético, y también para ir comentando situaciones y agregarle más aporte a la sátira.

Construcción de personajes

Esta película nos presenta varios personajes en el transcurso de la trama. Estos son propuestas del realizador de perfiles de exiliados que van desde lo más intolerables políticamente a los más diplomáticos asentados en París. Vemos tanto obreros como intelectuales que poseen un discurso de superioridad moral, que no es muy distinto de la mentalidad intolerante de la Junta Militar.

Esta película no profundiza en personajes en específico, a excepción de Fabián Luna, que es uno de los pocos personajes que poseen una línea narrativa que seguimos de principio a fin. La trama principal es la llega de éste a un concierto a Francia, que es un simpatizante de la dictadura militar, y los exiliados al enterarse de esto, deciden engatusarlo mediante hacerlo

sentir bienvenido. Lo retienen por semanas, sin darse cuenta que lo han “secuestrado” y lo van llevando a fiestas e instancias para hacerlo sentir parte del grupo. Esto desencadena los mini giros narrativos dentro de la historia, y finalmente, su arco se cierra al final, cuando estos lo echan del grupo y lo dejan ir, después de decirles que no simpatizan con él por su pensamiento político.

La película pone en escena la unidad grupal de estos chilenos exiliados, como personaje principal, y cada uno va representando distintas cosas y la identidad chilena. Estas personas están insertas en un contexto nuevo de otro país, y parecen no renunciar a sus viejos hábitos o identidad cultural, lo que provoca la base de la parodia, ya que nos muestran chilenos que viven en otro país como si estuviesen en Chile y eso provoca una incongruencia que da paso a situaciones ridículas o burlescas. Ejemplo de situaciones de identidad chilena puesta en sátira en el contexto parisino, es la escena en que los chilenos están en la calle y empiezan a tirar combos a personas que piensan diferente a ellos en cuanto a la oposición a la Junta Militar. O otra escena, en donde los chilenos están mirando desde una venta cómo se está comenzando a construir edificios muy altos en París, y estos gritan desenfrenadamente, argumentando que se perderá la belleza de las construcciones. Aquí claramente se evidencia el pensamiento de “tercer mundo” que traen a París, y que no calza en ese contexto.

Por lo tanto, la parodia de la película es construida por los personajes en su totalidad. No nos interesa la construcción de la individualidad de los personajes, sino el recuento de cómo se comportan en unidad, independiente de si eres un exiliado intelectual u obrero. Por ejemplo, hay personajes claves en la sátira, como es el caso del hombre que está en huelga de hambre. A este personaje lo vemos siendo interceptado por sus colegas e incluso por doctores, que le dicen que morirá si sigue haciendo la huelga. Aquí entendemos que este lo hace porque quiere

que todos los chilenos exiliados consigan trabajo, y los personajes franceses se ríen de esto, al entender que no tiene ningún sentido morir de hambre y creer que eso ayudará a sus colegas. Incluso la ironía aparece aún más al final, cuando este personaje consigue trabajo en Francia, y parece olvidarse de sus ideales políticos cuando consigue la atención que buscaba.

La parte del lenguaje lleno de chilenismos dentro de la película también es un punto donde el realizador se toma para burlarse. Durante la película, vemos situaciones en donde los personajes predicán que Francia debería ayudarlos con su lucha, pero estos no ponen de su parte porque se rehúsan a introducirse en la cultura francesa. Por ejemplo, hay una escena del comienzo en donde dos chilenos se encuentran con otro exiliado en la calle, y éste comienza a hablarles en francés y sobre política francesa, y cuando se va, los otros dos se burlan de él y lo llaman traidor, por haberse introducido en la cultura.

A pesar de que la película efectivamente parodia y pone en evidencia la vida del exilio, también intenta decirnos que estos personajes viven en un mundo apartado de la sociedad, en el que siguen viviendo en una fantasía donde aún existe la Unidad Popular. Por ejemplo, hay una escena en donde discuten de asuntos personales entre ellos y uno se le ocurre irrumpir y sugerir que la única manera de resolver esto es invocando a una asamblea. Esto se burla de cómo los exiliados no pueden separar la esfera política de los asuntos personales y pareciera que esa es la única forma que saben de resolver los conflictos.

Por otra parte, también se introduce el doble discurso de los personajes, en el cual ellos hablan de propagar la resistencia de la situación que está sucediendo en Chile, pero se la pasan el día a día buscando formas de sobrevivir a costa de aprovecharse de los franceses, e incluso, esto lo ejemplificamos con una escena en donde hay un sobre de dinero y los chilenos comienzan a sacar de a pocos billetes, para pagar cosas que ellos dicen que necesitan.

En resumen, la historia surge a raíz de un suceso que pasa a segundo plano, que es el “secuestro” a Fabián Luna, bajo el argumento de que quieren cambiarle su corriente política. Los personajes viven reacios a dejar sus raíces y están constantemente criticando a los franceses, pero al mismo tiempo quieren que los ayuden y vivir de la mejor manera en Francia, aprovechando cada situación que se les aparece. Incluso, el final es muy irónico, ya que el personaje en huelga de hambre cede al trabajo y hay un diálogo muy clasista en el que cierra la película, en donde un exiliado profesional le comenta que ya no podrán seguir viéndose mucho, ahora que él es obrero.

Punto de vista

Nuevamente, en resumen, los tres tipos de puntos de vista en el relato propuesto por Sánchez, en relación con el narrador y los personajes, son:

1. Relato no focalizado o focalización cero: En este caso hay un narrador omnisciente que sabe más que el personaje, y, por ende, domina el tiempo y espacio.
2. Focalización subjetiva: Es la focalización de un narrador-personaje, en donde no puede contar más de lo que está en su papel.
3. Focalización objetiva: Es la focalización de mimesis pura con un narrador extradiegético que sabe menos que el personaje, por ende, el relato es más distante.

En este caso, la película pertenece al relato con focalización cero, ya que hay una presencia de un narrador omnisciente, que en este caso no es un personaje, es decir, es extradiegético y tiene como función ir relatando sucesos que vemos en pantalla, y agregar información extra, que los personajes no saben, y a la vez hacer comentarios subjetivos de ello.

Intertextualidad

Esta película no hace uso de la falsa intertextualidad, ya que no tiene como fin engañar a un espectador mediante el uso de falsas autoridades. En ningún momento refuerzan información o hechos mediante algún erudito en un tema, sino que sólo usa la voz del narrador como autoridad dentro del relato.

Herramientas generales de la ficción

Esta película hace uso de recursos ficcionales, como el uso de un guion premeditado, pero que se fue escribiendo y adaptando en el proceso de grabación. También hacen uso de actores profesionales, como es el caso de Sergio Hernández, pero en su mayoría muchos son exiliados reales de la época.

3. Análisis del género falso documental

Tipo de falso documental: características y el camino al pacto de lectura

Tomándonos de la teoría de Roscoe nuevamente, recordemos las otras dos categorías del falso documental. Por un lado, está la categoría llamada parodia o también *mockumentary* en inglés, que se caracteriza por poseer elementos humorísticos y de sátira, e intenta reforzar implícitamente un aspecto de la cultura popular. Esto lo hace mediante la apropiación “inocente” y sutil de los métodos estilísticos del documental, teniendo un argumento objetivo. Por otro lado, está la categoría llamada “deconstrucción” que critica un aspecto de la cultura popular, pero lo hace mediante la apropiación hostil de los métodos estilísticos del

documental, y reflexiona sobre la parodia y sátira en la cultura popular. Esta categoría, a través de su narrativa, termina revelando su falsedad de alguna forma disruptiva.

Diálogos de exiliados de Raúl Ruiz es una película muy difícil de encasillar en sólo una categoría propuesta por Roscoe y Bernestein. A mi juicio, en ciertos aspectos, esta película pertenece a ambas categorías: parodia (*mockumentary*) y deconstrucción (la obvia mentira audiovisual).

Por un lado, este largometraje es principalmente de la categoría parodia, ya que su trama se va desarrollando mediante claros toques humorísticos que están presentes, tanto como en la narrativa como en su propuesta audiovisual. La historia avanza a través de una puesta en escena de una situación tensa política en Chile y se va burlando de las costumbres chilenas, con situaciones absurdas. Esto lo podemos ejemplificar con la secuencia de los personajes que reciben un sobre de dinero, y cada uno empieza a excusarse para sacar fajos de billetes, aludiendo a que el chileno es conocido como ladrón.

Además, hay una evidente nostalgia hacia el documental, que es un aspecto fundamental dentro de las parodias. Esto lo evidenciamos con su decisión estética y audiovisual, de hacer creer que el realizador está captando una realidad sin puesta en escena, que evidencie sucesos espontáneos.

Otro aspecto propio de la parodia presente en la película, es que los personajes rompen la cuarta pared dirigiéndose a cámara en varias ocasiones sin necesariamente ser una entrevista. El objetivo final de la película sí tiene una crítica por detrás, pero su principal objetivo es el de entretener mediante las distintas historias y diálogos de exiliados que nos van presentando, donde nos refuerzan los paradigmas del documental.

Los elementos de parodia se plantean a todo momento en función de los personajes. Se establece el tema del exilio con sentido del humor, y en vez de mostrarnos una visión heroica de los exiliados, son retratados como personas contradictorias, que viven en una fantasía y en una constante lucha injustificada por no querer ceder al contexto del país que los está ayudando.

Sin embargo, esta película no es 100% perteneciente a la categoría de parodia, ya que una de las reglas establecidas por Roscoe, es que el *mockumentary* siempre termina revelando su impostura y evidencia su carácter ficcional a través de la comedia. Y en la película juegan con esa evidencia, ya que, nos van mostrando que en los espacios muchas ventanas y puertas pueden abrirse, pero nunca queda en evidencia que sean sets o que sea de carácter ficcional

Por otro lado, la película de Ruiz también posee algunas características de la categoría de deconstrucción o “la obvia mentira audiovisual”. Uno de los elementos más recurrentes en esta categoría es la de deshacer el discurso del documental de forma disruptiva, creando una confusión en el espectador y evidenciando aspectos inverosímiles, que buscan mostrar que la película es una idea que pertenece a la ficción con apariencia de un documental.

En el caso de la película, esta no cabe en los parámetros de disruptivo, ya que la trama no es inverosímil en sí. Si lo comparamos con una película como *Man Bites Dog*, que sigue la trama de un asesino en serio que mata a víctimas en cámara, ésta evidentemente es una ficción por cómo los hechos se van desencadenando en un contexto inverosímil. *Diálogos de Exiliados* posee un verosímil en el mundo creado y, además, no intenta deshacer o disrumpir el documental clásico, sino que, todo lo contrario, usa estrategias y métodos del documental propios de la época y del cinema verité. Sin embargo, la narrativa, la escenografía elegida y el orden temporal de las estrategias de documental usadas, sí generan confusión e irritabilidad

en el espectador, haciendo que muchas veces no entendamos por qué se pasa de una escena a otra y sea difícil conectarlas entre sí. Por ejemplo, la voz en off aparece recién a los quince minutos de película y no es un recurso que se establezca al comienzo. Esto genera confusión e incluso recién a la hora de película, uno de los personajes rompe la cuarta pared y comienza a hablarle a cámara, lo que nos refuerza que probablemente estamos viendo un documental. También hay un punto puntual, en el que no se vuelve a repetir, que la cámara se convierte en subjetiva y pasamos a ser un personaje. Todos estos recursos usados provocan una gran confusión al espectador, pero no al punto de ser su objetivo y a disrumpir el verosímil de la historia.

Pacto de lectura

Esta película establece de inmediato y a primera vista un pacto de lectura de documental. Para esto, usa recursos de él y métodos del formato documental clásico que ya hemos expuesto:

- **Estética de espontaneidad:** Hay un evidente uso de cámara en mano en 16 mm y movimientos de paneo que otorgan una sensación de poco control y de “improvisación” en el relato. Luego nos introducen la voz en off, que viene desde el director y que nos comenta su opinión en ciertos momentos de sátira, y que nos aporta credibilidad al relato. Esta estética espontánea se complementa con entrevistas de personaje a personaje, no a cámara, que a mitad de películas nos presentan.
- **Reconocimiento de cámara:** Los personajes saben de la presencia de ella en dos ocasiones, cuando los personajes comentan situaciones en cámara. Por ejemplo, cuando la mujer que les otorga a los exiliados un sobre de dinero, esta se dirige a cámara e intenta aclarar que ahora la plata no es problema suyo.

- **Sin presencia de falsa intertextualidad:** La falsa intertextualidad suele estar muy presente en el *fake* timador, por lo que en este caso es evidente que no hay intertextualidad, es decir, no hay uso de autoridades o eruditos inventados para apoyar el relato, ya que su objetivo final no es engañar al espectador.
- **Invención de una realidad:** Esto se relaciona con encuadrar las mentiras en un marco verdadero. Esta película no hace uso de personajes reales en su historia para otorgarle credibilidad, pero sí usa muchas referencias de momentos históricos reales, como es el caso de la dictadura del año '73, y en forma muy escasa, se alude a lugares famosos de París, como el Notre Dame.

Por otra parte, recordemos que el pacto de lectura en el falso documental abre camino a una nueva relación espectador – realizador, que va a depender las habilidades del espectador de interpretar las imágenes de si son ficticias o no. El espectador le asigna un valor de verdad y también es necesario que el espectador posea conocimientos por detrás, para considerar aceptable la realidad que se está representando. *Diálogos de exiliados* fue estrenada en un contexto de los años 70, en donde Francia y Chile eran mundos muy diferentes. En Chile, el tema de la dictadura era bastante delicado, e incluso la película recibió muchas acusaciones de estar a favor de la Junta Militar, en donde su sátira no fue entendida en esa época. Incluso en Francia, no fue reconocida en ese momento, pero los franceses de la época venían de la Nouvelle Vague y de un cine caracterizado por poseer estéticas inspiradas en el documental, espontáneas y de improvisación. Por ende, es importante como espectadores reconocer estos códigos convencionales para que aceptemos la realidad de esta película y firmemos el pacto de lectura que propone, también entendiendo la estética poco artificial que intenta construir, que nos otorga otro factor para que como espectadores nos parezca verídico el relato.

Incluso, cabe destacar que, la película volvió a estrenarse el año 2013 en Chile, y obtuvo bastante buena recepción, ya que la película tiene una lectura diferente cuando han pasado muchos años de los sucesos de la dictadura. Hoy en día, uno puede entender que la película puede ser un documental, ya que la película a primera vista parece representar vívidamente situaciones anecdóticas de cómo vivían los exiliados, que, como espectadores actuales, sabemos que es un hecho histórico. Sin embargo, por otro lado, entendemos y aceptamos la parodia finalmente, porque nos permite ver desde una distancia histórica, cómo eran los chilenos y qué cosas soñaban en ese contexto tan desequilibrado, y que efectivamente ese sentimiento de “resistencia” en el exilio no existía, y la única forma de sobrevivir era dejando atrás la identidad chilena que conocían.

Conclusiones

Recordemos que esta investigación es de índole exploratoria, por lo que es necesario volver a los objetivos establecidos al comienzo, con el propósito de ver si estos se han cumplido en el camino. El objetivo general de la investigación era el de exponer las características del formato del falso documental, específicamente en el caso de obras chilenas. En el primer objetivo específico habíamos establecido:

1. Presentar el falso documental como el género/formato que es dentro del cine.

Dentro de la investigación, efectivamente se hizo un estudio panorámico del cine moderno y posmoderno, y cómo este último dio paso a la naturaleza del falso documental. Este surge de un límite difuso entre el documental y la ficción, que viene desde los inicios de la posmodernidad, y se establece como un sub género muy reconocido y desafiante en los años 90s.

También se estableció los tipos de falsos documentales según algunos autores, los cuales fue clave clasificarlos y definirlos para entender sus objetivos y cómo se presentan al espectador, para lograr el pacto de lectura de documental que busca. Finalmente, se establecieron las estrategias generales y básicas audiovisuales que imita del documental clásico, y cómo las presenta en pantalla para engañar al espectador.

El segundo y tercer objetivo de la investigación eran:

2. Estudiar y analizar su juego de pacto de lectura, mediante la clasificación de los falsos documentales, sus códigos, convenciones, objetivos y las estrategias audiovisuales y narrativas, que logran el paso de esta naturaleza ambigua.
3. Identificar y hacer una matriz de análisis con los elementos narrativos y audiovisuales estudiados en tres casos específicos.

Realizado el análisis de los tres casos de falsos documentales chilenos, se puede llegar a ciertas conclusiones respecto a los elementos audiovisuales y de género, teniendo en cuenta que poseen semejanzas y diferencias entre ellos.

En cuanto a lo audiovisual, es muy importante identificar los elementos estilísticos del documental en las tres películas. En el caso de la escenografía, en las tres películas predominaban lo no artificial y le daban prioridad a la naturaleza de los espacios y caracterización. Dentro de la película de Raúl Ruiz, los espacios eran levemente más artificiosos por la diferente categoría que este poseía, ya que su objetivo no era el de engañar necesariamente, sino el de parodiar.

Asimismo, en lo estético, los recursos de cámara y los planos fueron muy similares en los tres casos. Se hizo uso de una estética de documental clásico, con predominio de planos generales y medios, acompañado de travellings, paneos, cámara en mano y zoom en los movimientos de cámara. La voz en off también fue un recurso muy importante para la narrativa, estando en los tres casos, y teniendo el *found footage* como principal elemento narrativo y audiovisual en el caso de las películas de la categoría de *fake* timador.

En los aspectos de voz narrativa, sus funciones y punto de vista dentro de ella, las tres películas e historias difieren y son muy distintas. Sin embargo, logran juntarse de nuevo, ya

que, a pesar de establecer un pacto comunicacional de documental, las tres poseen y comparten herramientas de ficción, como es el caso del uso de actores y guion premeditado.

En cuanto a lo narrativo y del género, los primeros dos casos del análisis resultaron ser *fake* timador, el cual es una categoría que tiene como objetivo engañar al público respecto a su naturaleza de ficción y crear una tensión en el espectador. En el tercer caso, la película de Raúl Ruiz resultó ser una parodia con elementos de la categoría de deconstrucción, que tenía como objetivo confundir y burlar una cultura. Respecto a esto, podemos confirmar la importancia de instaurar los objetivos del falso documental antes de establecer sus estrategias narrativas y audiovisuales que van a permitir que el objetivo se lleve a cabo. Si el objetivo cambia, la categoría cambia y, por ende, el camino al fraude y pacto de lectura toman otro camino considerablemente, ya que no es lo mismo tener la intención de engañar y convencer a un espectador de que una historia es verídica, a querer burlarnos de un tema o cultura, en donde podemos tener más libertad en el uso de las estrategias audiovisuales.

Dentro de las tres películas analizadas, un factor importante en la construcción de la narración se repitió en los tres casos chilenos: la construcción del “personaje principal”. Podemos confirmar que, un factor común de las tres películas, es que, en vez de presentarnos de forma directa y visual a los personajes, estos fueron contruidos en función de las acciones de los otros personajes en la misma película, mediante métodos estilísticos del documental clásico. Tal como lo vimos en “El extraño”, el personaje se construye en base a testimonios en primera persona de otros personajes mediante códigos sonoros y a través del *found footage*. En “Los dibujos de Bruno Kulczewski” pasa algo parecido, en donde la construcción se basa principalmente en la voz en off y el material de archivo. Por último, la película de Raúl Ruiz nos construye un personaje en forma de “grupo”, que representa una cultura popular, en este

caso los exiliados chilenos en Francia, en donde cada uno va representando distintas cosas y la identidad chilena. Estos son descritos mediante acciones y la construcción de personaje va funcionando de acuerdo a las decisiones que toma el realizador de representarlos: voz en off, planos medios, entrevistas dentro de la diégesis, etc.

Por otro lado, en los tres casos, de forma casi inmediata se establece un pacto de lectura de tipo documental. Uno de los factores más notorios e importantes que se usaron para la construcción del pacto, es el contexto que establecen, del cual podemos confirmar que en los tres casos sus contextos se relacionan directamente con la construcción de relación espectador – realizador. Acá se confirma la importancia que hay del contexto en el que se basa o estrena los falsos documentales, el cual es necesario que el espectador lo entienda y sepa de él, para que así el realizador logre su objetivo de engaño y finalmente se concrete el pacto de lectura.

Asimismo, las locaciones y los mundos en donde se sumergen las historias que analizamos, también tienen una gran importancia y podemos confirmar que todas apelan a un micro mundo chileno, todas funcionando en su propio verosímil, ya sea el mundo de la prostitución y violencia hacia la mujer en un barrio en Santiago de Chile, o los mitos y leyendas de una isla mágica remota en el sur de Chile o incluso el pequeño mundo hacinado de los exiliados dentro de departamentos en París. Estos pequeños universos a los que apelan estas películas, aportan bastante a la veracidad y pacto de lectura de la historia, independiente de si su objetivo es engañar o no.

En conclusión, los tres casos de películas chilenas analizadas poseen bastantes semejanzas y comparten casi las mismas estrategias generales del documental clásico, ya sea

el uso constante de la voz en off, metraje encontrado, cámara en mano, códigos sonoros escasos y la naturalidad de los espacios. Además, las tres crean un pacto de lectura con el espectador de tipo documental exitosamente, donde principalmente hacen uso de falsa intertextualidad y saben sacar provecho del contexto y mundo del que están narrando. El uso de los “chilenismos” en las tres películas aportan a la veracidad de la historia, el reconocimiento de la cámara y también la capacidad de encuadrar mentiras en un marco verdadero, incluso algunas tomándose de momentos históricos o personajes reales.

Podemos concluir que efectivamente este muestreo de falsos documentales cumple con los objetivos y hace uso de la estética de documental clásico, pero sus características van fluctuando de acuerdo a la categoría a la que pertenecen. Hay ciertos aspectos que se diferencian entre sí, que recaen principalmente en el objetivo detrás de la película y lo que le provocan al espectador, que termina siendo la base de si el espectador firma o no el pacto de lectura que se le presenta.

Sería interesante que en futuras investigaciones se continuara el estudio de los falsos documentales en el caso de Latinoamérica, para ver si hay coincidencias en las estrategias audiovisuales usadas o si hay otras variables que se les otorga prioridad a la hora de construir un pacto de lectura.

Anexos

Fichas de películas analizadas

Ficha Análisis “El Extraño”

Análisis audiovisual

Escenografía y caracterización	<ul style="list-style-type: none">- Predominancia de la noche (estética oscura)- Se establecen dos tipos de ambientes o mundo: la noche calma donde transita gente normal; la noche caótica con un lugar más caótico- Los personajes en el primer ambiente son común y corrientes; en la segunda, son más excéntricos.- Grabaciones de sexo explícito → mundo de prostitución
Planos y óptica	<ul style="list-style-type: none">- Hay dos tipos de formatos en esta historia: el 16:9, que es el formato normal de ficción; y el 4:3 que es el formato de cámara casera (celular).- Predominio de planos generales y planos medios- No hay primeros planos ni detalles- Óptica 50 mm → cuadro desenfocado, caótico- Nightshot
Movimientos de cámara	<ul style="list-style-type: none">- Cámara en mano que sigue a los personajes y barrio- Found footage- Travellings laterales- Zoom
Códigos sonoros	<ul style="list-style-type: none">- El cortometraje cumple con las funciones 1, 2,3 4 y 6 de Sánchez Noriega

	<ul style="list-style-type: none"> - El sonido no se usa para transición de montaje
Narrador	<ul style="list-style-type: none"> - Voz posterior a los hechos - Narrador intradiegético - Narrador homodiegético
Construcción de personaje	<ul style="list-style-type: none"> - Construcción del personaje mediante testimonios y metraje encontrado - Mediante los testimonios, su construcción se logra a través de: la descripción física y actividades del personaje; el trato que tenía hacia los demás; la experiencia que cada personaje tenía con él. - Mediante el metraje encontrado, vemos explícitamente lo violento que era y se confirma los testimonios.
Reconocimiento de la cámara y/o película	<ul style="list-style-type: none"> - No hay.
Punto de vista	<ul style="list-style-type: none"> - Se aproxima a la focalización cero - Punto de vista subjetivo
Intertextualidad	<ul style="list-style-type: none"> - No hay uso de falsa intertextualidad
Herramientas generales de la ficción	<ul style="list-style-type: none"> - Guion cerrado y pre meditado - Actores profesionales

Análisis del sub género

Grado o tipo de falso documental	<ul style="list-style-type: none"> - Fake timador: posee una crítica y construcción por detrás, que apela a la justicia actual chilena.
---	--

<p>Características del tipo de falso documental</p>	<p>Obedece a las tres características de Burstein:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La película posee una trama bien documentada: <ul style="list-style-type: none"> - Historia no alocada o ilógica - La trama encaja perfectamente en el contexto latinoamericano del año 2016 - Nos muestran un barrio transitado de Stgo. - Uso de metraje encontrado para aportarle veracidad 2. La forma documental: <ul style="list-style-type: none"> - Hace uso evidente de recursos del documental: cámara en mano, voz en off, testigos y metraje encontrado. 3. Pacto de lectura tipo documental
<p>Camino al Fraude (Pacto de Lectura)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Pacto de lectura tipo documental: pacto basado en lo expositivo - Imita a la perfección los métodos estilísticos del documental clásico y como espectadores, aceptamos que es un documental y qué es real - Percepción de la realidad → es necesario ser espectador del s. xxi inmerso en el mundo de la TV y noticiero, para entender la estética de reportaje que nos plantean. - Estética poco artificiosa - Recursos de mentiras dentro de un marco verdadero: uso de lugares conocidos → barrio Lyon; uso de material de archivo. - Camino al fraude logrado exitosamente mediante una función de fake timador, que es el de engañar y criticar.

Ficha Análisis “Los dibujos de Bruno Kulczewski”

Análisis audiovisual

<p>Escenografía y caracterización</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Introducción a una atmósfera de sector rural alejada en Chiloé - Escenografía poco artificial - Hay diversos espacios: Iglesia → lugar donde se encuentra los dibujos de bebés. Acá hay una caracterización de frío. Pantano → lugar más tenebroso, ya que es el espacio donde sucedieron los crímenes. Es natural y muy verosímil Oficina de eruditos → nos otorgan veracidad a los testimonios Metraje encontrado y de archivo → fotografías de diarios, prensa, noticieros de TVN, noticias locales, videos de archivo de los 80s, imágenes de los 50s.
<p>Planos y óptica</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Predominio de planos generales (paisajes mágicos y de leyenda) y planos medios (entrevistas de documental) - No hay primeros planos ni detalles en la grabación, solo en el metraje encontrado (imágenes de prensa) - Óptica 50 mm → cuadro desenfocado, caótico - No hay nightshot
<p>Movimientos de cámara</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Cámara al hombro - Found footage - Travellings laterales y zoom de imágenes de archivo
<p>Códigos sonoros</p>	<ul style="list-style-type: none"> - La película cumple con las funciones 1, 2,3 4 y 6 de Sánchez Noriega - El sonido no se usa para transición de montaje

	<ul style="list-style-type: none"> - Generar tono serio, poca música y sólo para función emotiva
Narrador	<ul style="list-style-type: none"> - Voz posterior a los hechos y simultánea a los hechos (monólogo interior): La voz narra hechos que sucedieron, pero los narra simultáneamente a los hechos y acciones que se van mostrando en el metraje, y en un presente. - Narrador extradiegético con características omniscientes.
Construcción de personaje	<ul style="list-style-type: none"> - Construcción del personaje mediante testimonios, metraje encontrado y voz en off. - Los entrevistados son de carácter intradiegético y de forma homodiegética - Recurso más usado para construir al personaje → voz en off - Esta voz se complementa con las entrevistas, para ir entregando más datos concretos y leyendas que giran en torno a él.
Reconocimiento de la cámara y/o película	<ul style="list-style-type: none"> - Sí hay presencia de reconocimiento de cámara, ya que los entrevistados saben que están siendo entrevistados - Algunos miran a cámara de repente y hay una presencia de un equipo detrás.
Punto de vista	<ul style="list-style-type: none"> - Se aproxima a la focalización cero: narrador en parte omnisciente y presentan sucesos en pantalla mediante una investigación que supuestamente ha pasado.
Intertextualidad	<p>Uso de falsa intertextualidad →</p> <ul style="list-style-type: none"> - Expertos en el tema: sociólogos, expertos en mitologías, escritores - Leyendas existentes como la del trauco - Diarios chilenos y radios del sector, para otorgar veracidad

	<ul style="list-style-type: none"> - Alusión a la dictadura militar
Herramientas generales de la ficción	<ul style="list-style-type: none"> - Guion cerrado y pre meditado - Actores profesionales (no famosos)

Análisis del sub género

Grado o tipo de falso documental	<ul style="list-style-type: none"> - Fake timador: posee una crítica y construcción por detrás, que apela a la justicia actual chilena. Su función es engañar al público. - Critica a la dictadura y las atrocidades impunes - Su objetivo principal es buscar confusión, engañar y crear tensión en el espectador, haciendo un gran uso de una leyenda en una localidad lejana.
Características del tipo de falso documental	<p>Obedece a las tres características de Burstein:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. La película posee una trama bien documentada: <ul style="list-style-type: none"> - Historia muy cercana a la realidad rural - Uso del found footage en una isla alejada, conocida y remota - Se logra una atmósfera macabra utilizando recursos culturales chilenos - La trama encaja perfectamente en el contexto del año 2003: leyenda del Trauco y propias del sur. 2. La forma documental: <ul style="list-style-type: none"> - Hace uso evidente de recursos del documental: cámara en mano, recreación de texturas, presentación a cargo del realizador, intertextualidad, voz en off, entrevistas y metraje encontrado.

	3. Pacto de lectura tipo documental
Camino al Fraude (Pacto de Lectura)	<ul style="list-style-type: none"> - Pacto de lectura tipo documental: pacto basado en lo expositivo - Imita a la perfección los métodos estilísticos del documental clásico y como espectadores, aceptamos que es un documental y qué es real - Recursos de mentiras dentro de un marco verdadero: uso de lugares conocidos → Uso de los créditos al comienzo, metraje de archivo descontextualizado de la dictadura, la elección de la isla de Chiloé con entrevistados de allá mismo - Estética poco artificiosa, ya que hace uso de recreación de texturas en las fotografías y metraje encontrado, para darle una estética más antigua y análoga. - Camino al fraude logrado exitosamente mediante una función de fake timador, que es el de engañar y criticar.

Ficha Análisis “Diálogos de Exiliados”

Análisis audiovisual

Escenografía y caracterización	<ul style="list-style-type: none">- La mayoría de la escenografía sucede en espacios interiores, con poca presencia de exteriores- Espacios como: departamentos en París, mesas pequeñas, cafés, calles de la ciudad.- Concepto que engloba la escenografía: hacinamiento, aislamiento y saturación. Esto lo evidenciamos con sets de espacios reducidos, la posición de ellos y la saturación de espacios con la llegada constante de personajes o llenando los planos con texturas, objetos y patrones.- Movimiento presente en la escenografía: los espacios pueden abrirse y cerrarse (ventanas y puertas)- La escenografía es la burbuja de los personajes, en donde hay alto movimiento y un mundo cerrado.
Planos y movimientos de cámara	<ul style="list-style-type: none">- Película filmada en 16 mm.- Planos y movimientos van de la mano, ya que los movimientos siempre quieren encuadrar a los personajes- Pocos planos generales de espacios abiertos: se usan como transición y contexto- Movimientos de cámara: uso de zoom, paneos y cámara en mano- Predominio de planos cerrados: medios y americanos- Los planos van en función al movimiento de cámara, ya que cuando vemos situaciones con personajes, la cámara suele quedar en un plano medio/ americano y general de los personajes frontal, quieto y de mucha duración

	<ul style="list-style-type: none"> - Hay un uso de un POV a mitad de película
Códigos sonoros	<ul style="list-style-type: none"> - La película cumple con las funciones 3, 4, 5 y 6 de Sánchez Noriega - Punto 1 y 2 no se dan (no hay música y ni la voz en off se usa para crear un espacio dramático, ya que esa no es la función de esta película) - La burla está puesta de forma muy seca, sin necesidad de extrapolar los recursos, y tampoco intenta usar los códigos sonoros para dirigir la mirada del espectador dentro de cuadro.
Narrador	<ul style="list-style-type: none"> - Voz simultánea a los hechos (monólogo interior): se presenta recién a los 13 minutos de película - Narrador en presente extradiegético con características omniscientes, ya que se burla y da opiniones. - La voz narrativa sirve para dar transiciones y datos subjetivos que aportan a la sátira, pero NO lleva la narración como en el documental clásico.
Construcción de personaje	<ul style="list-style-type: none"> - La película no profundiza en personajes en específicos, sólo seguimos el arco dramático de Fabián Luna - Se pone en escena la unidad grupal de los exiliados como personaje principal: representan la identidad chilena y los viejos hábitos de ellos en Chile. Esto da paso a la sátira, por la incongruencia de personajes y contexto – espacio. - Por lo tanto, la parodia de la película es construida por los personajes en su totalidad. No nos interesa la construcción de la individualidad de los personajes, sino el recuento de cómo se comportan en unidad, independiente de si eres un exiliado intelectual u obrero.

	<ul style="list-style-type: none"> - Hay personajes clave para la sátira → exagerados y estereotipados. - Doble discurso de los personajes en un contexto muy crítico
Reconocimiento de la cámara y/o película	<ul style="list-style-type: none"> - Sí hay presencia de reconocimiento de cámara: cuando una mujer habla a cámara acerca de un dinero, y cuando Fabián Luna habla a cámara. - No es evidente como si fueran entrevistas directas, sino que se usa para reforzar que la película no es ficción y como transición
Punto de vista	<ul style="list-style-type: none"> - Se aproxima a la focalización cero: narrador omnisciente y no es un personaje. Es extradiegético.
Intertextualidad	<ul style="list-style-type: none"> - No hace uso de la falsa intertextualidad, ya que no tiene como fin engañar. - Voz como autoridad del relato.
Herramientas generales de la ficción	<ul style="list-style-type: none"> - Guion que se iba modificando en el proceso y pre meditado - Actores profesionales y exiliados

Análisis del sub género

Grado o tipo de falso documental	<ul style="list-style-type: none"> - Mockumentary: su trama se desenvuelve con toques humorísticos de una cultura, se burla de las costumbres con situaciones absurdas. Evidente nostalgia hacia el documental clásico. Objetivo principal: criticar, burlar y entretener
---	--

	<p>mediante las historias de los exiliados. Se hace uso de los personajes para parodiar.</p> <p>No termina de ser 100% parodia, ya que no revela su naturaleza de ficción en ningún momento.</p> <ul style="list-style-type: none"> - Deconstrucción: La trama no es inverosímil como esta categoría, pero sí logra confundir e irritar al espectador. La narrativa, la escenografía elegida y el orden temporal de las estrategias de documental usadas, sí generan confusión e irritabilidad en el espectador, haciendo que muchas veces no entendamos por qué se pasa de una escena a otra y sea difícil conectarlas entre sí.
<p>Características del tipo de falso documental</p>	<ul style="list-style-type: none"> - NO, porque no es fake timador.
<p>Camino al Fraude (Pacto de Lectura)</p>	<ul style="list-style-type: none"> - Se establece un pacto de lectura documental - Para esto, usa recursos del documental: Estética de espontaneidad → uso de cámara en mano de 16 mm y voz en off, con entrevistas en terrenos de personaje a personaje Hay reconocimiento random de cámara No hay presencia de intertextualidad Y hay una invención de la realidad, hace referencias a momentos históricos reales (golpe de estado) y alude a lugares de Paris. - Importancia de la relación espectador – realizador → película que no fue entendida en la época crítica de los años 70s, pero que hoy en día es vista de otra forma. - La importancia del contexto → franceses que venían de la Nouvelle Vague, chilenos que venían de la UP, etc.

Bibliografía

Landesman, Ohad. (2008). *In and Out of this World: Digital Video and the Aesthetics of Realism in the New Hybrid Documentary*. *Studies in Documentary Film*.

Roscoe, J. y Hight, C. (2001) *Faking It: Mockumentary and the subversion of factuality*", *Manchester University Press*.

Sánchez-Navarro, Jordi & Hispano, A. (2001) *Imágenes para la sospecha. Falsos documentales y otras piruetas de la no ficción*.

Plantinga, C. (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción, México*.

J.C Lyant, Roger Odin. (1984). *Film Documentaire, lecture documentarisante*", *Cinéma et Réalités*.

Nichols, Carl R. (1997) *Rhetoric and Representation in nonfiction film*.

Zunzunegui, S. & Zumalde, I. (2014) *Ver para creer. Apuntes en torno al efecto documental*.

Sánchez Noriega, José Luis. (2005). *Historia del cine: teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión*.

Naik, Peter. (2018). *Where Fact Meets Fiction – The Science Mockumentary*.

Papers

- Burstein-Balmaceda, Fernando, "Aproximación al Falso Documental: Análisis Formal de un Género Inexplorado", Piura, diciembre 2009, https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/2003/INF_171.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Arias, Juan Carlos, *Scielo Conicyt*, 2010.
- Díaz Cruz, Edgar Camilo, "La hibridación en el cine contemporáneo de Colombia", Tesis Universitaria Agustiniiana", 2018. Tesis en internet: <https://repositorio.uniagustiniana.edu.co/bitstream/handle/123456789/544/DiazCruz-EdgarCamilo-2018.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Zavala, Lauro. "Del cine clásico al moderno", Artículo en internet: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n46/lzavala.html>
- Feria Sánchez, Juan José, "El falso documental, la auto ficción y la comedia contemporánea...", 2018.
- Sánchez-Vilela, Rosario, "Falso documental y series de televisión. El género y sus vertientes en la ficción televisiva uruguaya", Artículo en internet: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-15292019000200056
- Vasconez-Merino, Galo. La estética posmoderna en el cine: una aproximación teórica, 2019. https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0719-15292019000100080
- Nahum, García, Alberto, "La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual", 2006-
- Díaz, Vicente. "Espectadores de Falsos Documentales. Los falsos documentales en la Sociedad de la Información", 2012.

Páginas webs

- Scielo Conicyt. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000200004
- Escuela de Cine Chile. <https://escuelaalcine.cl/wp-content/uploads/2020/06/coleccionmujeres-naomicampbel-1.pdf>

Películas citadas

La Guerra de los Mundos (1938)

Agarrando pueblo (1977)

I'm Still here (2010)

Incident at loch ness (2004)

The Blair Witch Project (1999)

REC (2007)

Un Tigre de Papel (2008)

Naomi Campbel (2013)

Once (2014)

Los niños (2016)

V/H/S (2012)

This is Spinal (1984)

What We do in The Shadows (2014)

Man Bites Dog (1992)

Forgotten Silver (1995)

Opération Lune (2002)