

¿Construcción de una ciudad? Un *mockumental* sobre el desarraigo en el nuevo cine argentino

MARÍA ELENA BITONTE
LILIANA BEATRIZ GRIGÜELO

➤ ¿Construcción de una ciudad? Un *mockumental* sobre el desarraigo en el nuevo cine argentino

En el contexto de las dictaduras latinoamericanas acaecidas en la segunda mitad del siglo XX, se produjeron graves violaciones a los derechos humanos de los pueblos, manifestadas tanto en lo civil como en lo político, económico y social. El advenimiento de la dictadura militar argentina en 1976 hasta 1983, sustentó un plan económico estructurado en torno a diversos ejes: el achicamiento del Estado, en pos de favorecer a los grandes capitalistas; la flexibilización laboral en desmedro de los trabajadores; la reconversión industrial que produjo el cierre de industrias nacionales; y la reforma financiera orientada a desarrollar un país agroexportador y a crear una plaza financiera internacional. Esto se sostuvo a costa de la persecución, secuestro, tortura y desaparición de personas, así como también de la condena al exilio de muchos compatriotas. Pero no solo eso. Hubo también exilios y desarraigos más silenciosos y menos visibilizados. Precisamente, el film que nos ocupa exhibe, bajo la mirada de *mockumental*, el drama de un grupo de habitantes-ciudadanos, despojados de su vida anterior y sus recuerdos, para ser re-emplazados en una nueva ciudad. Son exiliados de su propia tierra, víctimas de un Estado totalitario que, bajo la promesa de un destino mejor, priorizó intereses económicos en detrimento de lo social-comunitario. Nuestro enfoque analítico propone un abordaje semiótico del film *Construcción de una ciudad* (Néstor Frenkel, 2007), inscrito en el Nuevo Cine Argentino y que da cuenta de cómo, en ese contexto histórico, la “construcción” de una ciudad resulta en su “destrucción”. Focalizamos particularmente hasta qué punto este film, formal y políticamente reflexivo, plantea una relación entre memoria y comunidad que subvierte el canon genérico y plantea nuevos parámetros expresivos, opuestos al estilo documentalista de los films sobre la memoria inmediatos a la dictadura militar. Asimismo, enfatizamos cómo el modo performativo del film permite exponer cosas solamente accesibles desde lo emocional y el humor.

Palabras clave: *mockumental*; parodia; reflexividad; performatividad; semiosis de la memoria.

➤ Construction of a city? A mockumentary about uprooting in the New Argentine Cinema

Under the context of Latin-American dictatorships, occurred on the second half of the twentieth century, serious human rights violations took place, which manifested on the civilian level as well as on the political, economic and social level. The ascension of the Argentine military dictatorship in 1976 to 1983, based its economic plan

over different axes: shrinking of the State, in pursuit of benefiting big capitalists; labor flexibilization in workers detriment; industrial reconversion which led national industries to close and the financial reform oriented to develop an agro-exporting country and to create an international financial center. This was sustained at expense of the persecution, kidnaping, torture and disappearance of people, as well as the forced exile of many compatriots. However, that was not all. There were, also, more silent and less visible exiles and uproots. Precisely, the film analyzed in this article exhibits, under the mockumentary's perspective, the drama of a group of habitants-citizens stripped of their past lives and memories to be re-emplaced in a new city. They were exiled of their own land, victims of a totalitarian State that, under the promise of a better future, prioritized economic interests in diminish of the social and communitarian. Our analytical method proposes a semiotic approach to the film *Construction of a City* (Néstor Frenkel, 2007), inserted on the New Argentine Cinema, that shows how, on that historical context, the "construction" of a city results on its own "destruction". We focus particularly on till which point this film, formal and politically reflective, proposes a relationship between memory and community that subverts the genre's canon and introduces new expressive parameters, in opposition to the documentary style of the films about memory immediately after to the military dictatorship. Likewise, we emphasized on how the film's performative mode allows the exposition of things only accessible through humor and emotions.

Key Words: Mockumentary; Parody; Reflexivity; Performativity; Memory semiosis.

Introducción

D'int'ubagu, desde el fondo de lo opaco escribo, reconstruyendo el mapa de un soleado que es sólo un inverificable axioma para los cálculos de la memoria [...] un dispositivo del que el mundo dispone para saber si está.

Italo CALVINO, 1971, "Dall'opaco"

En esta oportunidad, tomaremos como objeto de análisis el film *Construcción de una Ciudad* (Néstor Frenkel, 2007) para rastrear, desde un enfoque semiótico enunciativo, los alcances de la estrategia *mockumentalizante*. La película se basa en la historia de la ciudad de Federación, ubicada originalmente al norte de la provincia de Entre Ríos (República Argentina), del lado del Río Uruguay. A finales de la década de los setenta, esta localidad (que contaba con 5.000 habitantes) fue destruida para realizar allí la represa de Salto Grande, complejo hidroeléctrico que alimentaría a la central binacional argentino-uruguaya. A raíz de esta obra, entre 1977 y 1979, la ciudad quedó casi completamente inundada y todos sus habitantes fueron trasladados a un nuevo sitio, construido a unos cinco kilómetros del lugar. En 1979, el dictador Jorge Rafael Videla inauguraba la Nueva Federación, como un baluarte de desarrollo y urbanismo. Allí, muchos años después del destierro forzado, en 1997, se identificó la presencia de aguas termales, por lo que se inauguró el Parque Termal de la Mesopotamia Argentina. El eje argumental de esta película se vertebra sobre la paradoja de que "lo que el agua se llevó, el agua lo ha devuelto".

El film se inicia enfrentando claramente dos modelos de desarrollo económico: el agrícola-ganadero (que había sustentado tradicionalmente la economía rural regional) y la utopía del progreso, basada en las fuentes de producción energética. En el marco de la dictadura que asoló la República Argentina entre 1976 y 1983, preponderó este último, alentado por una política de obras públicas vitoreadas por los medios de comunicación de entonces. La construcción de la represa en la ciudad de Federación desplazó a una población entera y modificó dramáticamente sus condiciones de vida. Los pobladores fueron expulsados de sus casas, víctimas de un desarraigo forzoso. El otro modelo, el de la cultura agrícola-ganadera, tuvo que ser *re-signado* por nuevas circunstancias vitales a las que duramente el pueblo consiguió adaptarse. Con el descubrimiento y explotación de las aguas termales aparece un modelo de explotación turística. La nueva vocación termal compensó, solo en parte, el espacio biográfico perdido y dejó profundas huellas en los personajes, a la vez que una notable desorientación de sus roles sociales. El film supo documentar la microfísica de esta violencia política naturalizada, en sus detalles más nimios.

Con rodaje en la vieja y nueva Federación, la trama expone, entre el drama y el humor, la cuestión del desarraigo. Pero en el contexto de desapariciones, silencios, censuras, destrucción de pruebas y exilios de la Argentina post-dictadura, el acto de documentar encuentra ahí su propio límite. El film exhibe los alcances de un género que falla toda vez que pretende documentar la falta: la ciudad ya no está. *Construcción de una Ciudad* expone paralelamente la imposibilidad del lenguaje de los pobladores y del mismo cine para reinstalar el referente, para restaurar la memoria. Ese impedimento se hace

presente al espectador cuando compara este film con los documentales clásicos, en particular, los de la memoria de aquellos años aciagos.

El *mockumental* propone el desvío como estrategia narrativa e invita al espectador a participar en complicidad. La reflexión sobre experiencias a tal punto traumáticas e inenarrables (el éxodo de toda una comunidad, la destrucción de sus viviendas, el despojo de sus moradas) solo encuentra en el humor una vía regia de expresión encallada en sedimentos de memoria.

Metodología y aproximación al género

Adoptamos la perspectiva sociosemiótica y de la enunciación audiovisual, ya que consideramos que ofrecen herramientas idóneas para tratar las operaciones discursivas en lenguajes en los que intervienen materias significantes heterogéneas (las distintas formas que presentan la imagen, el sonido y sus modalidades de representación). Según esta aproximación, los discursos sociales siempre remiten a otros, que son sus condiciones de producción y reconocimiento. Dicha relación se vuelve tangible en tanto que estas condiciones imprimen *marcas* en la superficie discursiva, *huellas* de sus condiciones sociales e históricas cuya descripción permite dar cuenta de operaciones de asignación de sentido (Verón, 1993: 129). En el capítulo de *La semiosis social II*, dedicado a Christian Metz, Eliseo Verón plantea:

150

cuadro

No se puede abordar un texto de manera interesante sin movilizar innumerables percepciones, informaciones, hipótesis y conceptos “extratextuales”, sin los cuales ni siquiera se podría justificar por qué se está analizando este texto y no otro. Salvo actitudes (explícitas o no) del orden de la pura contemplación estética, lo interesante no es nunca el texto en cuanto tal, sino las marcas de la semiosis de la cual es portador, semiosis que siempre, necesariamente, trasciende el discurso que se está analizando en un momento dado (Verón, 2013: 105).

En el marco de estos fundamentos, entendemos que la semiótica es una técnica de descripción de detalles que, desde esta mirada, resultan ser indicios de operaciones subyacentes. En tanto el género documental se define por su carácter probatorio, observaremos la preeminencia de operaciones indiciales que despuntan y lesionan la tersura icónica de la pantalla, aguzando operaciones inferenciales y afectivas en el espectador.

En el curso de nuestra labor de investigación realizada en proyectos radicados en la Universidad de Buenos Aires,¹ hemos abordado las transformaciones sociales y culturales ocurridas en las formas de producción y expectación del cine documental (crisis de la representación, irrupción de las NTICs, fenómenos de hibridación de géneros y multimedialidad, interactividad, reconfiguración de las audiencias, etc.). En esta línea, hemos tratado de comprender la ruptura que plantean las nuevas formas del documental respecto del modelo tradicional, especialmente las operaciones discursivas que se ponen en juego para apelar al espectador, los diferentes modos de construcción del vínculo, las operaciones

1 Cfr. Bitonte, 2012; Grigüelo, 2017; Bitonte y Grigüelo, 2013; 2015; 2017, en el marco de Proyectos UBACYT 2011-2017, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Disponibles en <http://semiotica2a.sociales.uba.ar/investigacion/>

de representación y sus modalidades y las que hacen aparecer las relaciones entre lo político y los procesos discursivos. Examinamos particularmente la categoría de *mockumental*, tratando de sistematizar qué tipo de desvío plantea en relación con el documental tradicional. Se sintetizan aquí algunas de las conclusiones a las que hemos arribado.

El *mockumental* surge en medio de una atmósfera de disenso (compartido por críticos y audiencias) acerca de la caracterización y del lugar del documental en la cultura contemporánea. Es opaco: arroja un manto de sospecha sobre la claridad representativa del documental, lo que explicaría la efervescencia e inestabilidad del género. Se apropia de los códigos del documental clásico pero para subvertirlos. Las estrategias de apropiación que practica, las transformaciones discursivas que produce y sus repercusiones sobre las restricciones del género y sobre las formas de apelación al espectador, sitúan el problema en el nivel de la reformulación del contrato de lectura del documental clásico. No discrimina sino que se desplaza en un *continuum* entre realidad y ficción. Hace del recurso de la parodia su procedimiento axial, invitando a una interacción compleja con el público que implica no solamente la dimensión lúdica y cómica sino especialmente el pensamiento crítico y el compromiso ético. El *mockumental* da cuenta de la operación de condensación que pone en juego para producir la ruptura respecto de su antecedente genérico: la mofa (*mock*) y el documental (sobriedad) (Nichols, 1997). Mientras la solemnidad y la claridad eran el resultado de operaciones que daban forma al documental convencional, expulsando por inadecuada cualquier manifestación del humor, el *mockumental* —inherentemente reflexivo— se sirve de la parodia para interrogar su propia condición genérica. La posibilidad de este modo de lectura reposa sobre las modalidades reflexiva y performativa (Nichols, 1997, 2010) y su capacidad de modificar el contrato de lectura (Verón, 1985) autentificante del documental clásico por otro basado en la complicidad con el espectador. Desde este punto de vista analítico, el poder transformador de la parodia resulta fundamental.

En lo que sigue, procederemos a ubicar el film de Frenkel en el contexto de la Argentina, como alternativa a los documentales de la post-dictadura. Luego consideraremos los alcances de las nociones de documental, *mockumental* y parodia. Finalmente nos centraremos en el análisis del film, a fin de llegar a algunas conclusiones.

Inscripción del film en el nuevo cine documental argentino

Para contextualizar la película de Néstor Frenkel en el nuevo cine de no ficción argentino, debemos mencionar que vino de la mano de diversas transformaciones no solo sociohistóricas, políticas, culturales, estéticas y tecnológicas sino también propiamente genéricas. Tal y como lo presenta Gonzalo Aguilar (2010), el nuevo cine argentino expresa con toda justeza “un nuevo régimen creativo” que muestra diferencias significativas con respecto a las poéticas de sus antecesores: “uno de los grandes logros de la generación de nuevos cineastas fue imponer la idea de que, en los años noventa se produjo un corte y una renovación” (Aguilar, 2010: 13). Así, el denominador común *nuevo cine nacional* agrupa producciones de ficción y no ficción que, con el declive de la *última* dictadura militar, comienzan a aflorar en Argentina. Una parte importante de ellos es de corte político y se refiere a la militancia de los años sesenta y setenta o a las consecuencias provocadas por la dictadura militar (en particular, los crímenes de Estado perpetrados, el secuestro, tortura, crimen y desaparición de perso-

nas). Esta serie de películas inaugura, como un espejo desenterrado, un repositorio de imágenes de lo más oscuro y oculto de la historia nacional. Produjo —como diría Calvino (1971)— *desde lo opaco* una suerte de archivo de episodios de lo que, a fuerza de censura, miedo y represión, había sido ocultado al conocimiento de la sociedad. Es así como este cine político se constituye —en palabras de Aprea (2007)— como memoria de la dictadura:

La dictadura militar y sus consecuencias se convierten en una presencia casi constante en el cine argentino de los últimos veinte años. En la mayor parte de los casos, la referencia a la presencia autoritaria y aterradorizante de los gobiernos de facto constituye un elemento que se inscribe dentro de una concepción del realismo dominante en la cinematografía argentina desde la década de 1960 y, al mismo tiempo, la actualiza (Aprea, 2007: 92).

El cine de los años ochenta, aunque bajo una perspectiva de autor, continúa la óptica realista de las décadas anteriores. Casos emblemáticos son directores como Adolfo Aristarain, Fernando Solanas, Luis Puenzo o Héctor Olivera. En los últimos años (a partir de los noventa) comienzan a aparecer films documentales que cuestionan los modos dominantes de representación cinematográfica, inaugurando una tendencia *reflexiva* que se intensifica en los 2000. *Un muro de silencio* (Lita Statnik, 1993) y *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) ponen en evidencia que el cine no puede responder al imperativo de narrar objetivamente. Según Nichols (2010), la modalidad reflexiva incrementa la conciencia sobre los problemas de representar, al tiempo que convence acerca de la autenticidad de la propia representación. Así, ya sea que el tópico de la dictadura se recupere directa o tangencialmente, el foco se desplaza hacia los aspectos formales. En este giro hay un debilitamiento de las argumentaciones postuladas desde un punto de vista omnisciente para organizar las imágenes y la trama: “la misma imagen puede convertirse en una ilustración o un argumento que permite arribar a conclusiones contrapuestas” (Aprea, 2007: 106). De esta forma, estos documentales ponen en tela de juicio la posibilidad de recuperar una memoria individual y social entera, absoluta, terminante.

Gustavo Aprea (2007) sintetiza con suma precisión el proceso de transformaciones ocurridas en el cine documental argentino:

En los últimos años hemos partido desde una memoria que pretendía ser la expresión colectiva de grandes movimientos sociales que se reproducen cíclicamente. Luego, pasamos a una visión que niega la posibilidad de construir una visión generalizable de la historia. Posteriormente, llegamos a una visión de ese pasado como un enigma que presenta proyecciones sobre una actualidad conflictiva. En todos los casos, el recuerdo de la dictadura militar aparece mediado por un modo de representar el pasado y una manera de entender qué es lo significativo para la construcción de una memoria social (Aprea, 2007: 106).

La filmografía de Néstor Frenkel se inserta en la tradición del nuevo cine documental argentino, pero no directamente ligada al documental político. La incidencia del humor, a través de la originalidad en el uso de procedimientos paródicos, es un rasgo constante, distintivo y dominante de sus obras. *Construcción de una ciudad* (Néstor Frenkel, 2007), sin ser político, es un *mockumental* que ejemplifica y denuncia con qué criterio se determinaban las políticas urbanas del gobierno de facto.

El autor, en una entrevista realizada por Piedras y Zylberman (2016) dice: “Yo veo *Construcción de una ciudad* y es una película política. Lo es fuertemente y está bastante en primer plano. No quise hacer una película sobre el Proceso... Todo tiene un costado político pero ésta no es pornográficamente política...” (2016: 138). Advierte además sobre cómo lo cómico permite vislumbrar, desde otro costado, una trágica realidad y es a la vez un modo de sacudir al espectador. En *Buscando a Reynolds* (Frenkel, 2004), film donde el personaje central es un músico con síndrome de Down, el tema no habilitaba la posibilidad de reírse y sin embargo desató un fuerte debate. A propósito de la recepción que tuvo *Construcción de una ciudad* entre los pobladores de Federación, en la mencionada entrevista, Frenkel responde: “Lograron verse a través de mi mirada y me parece que ayudé de alguna manera a hacer una catarsis. Como experiencia fue tremenda” (Piedras y Zylberman, 2016: 139). Su mirada acerca del modo de documentar se esclarece aún más con la visión que tiene de lo ridículo, escondido bajo la apariencia de una normalidad. Luego de sondear la historia de Federación tras varias visitas al lugar, lo que lo llevó a documentarla fue la percepción que tuvo: “esto es un despelote nacional, es un absurdo, todo una locura lo que les pasó, lo que les hicieron, lo que se ve hoy..., el hecho de que ellos no quieran recordar, que está todo bien, todo era como un gran nivel de absurdo...” (Piedras y Zylberman, 2016: 137). Finalmente es interesante rescatar su postura frente al estatuto veridiccional en los documentales. A propósito de *Amateur* (Frenkel, 2011), una de sus obras más reconocidas, dice: “Hacer cine es mentir, hacer cine documental es poner en tensión cuánto de verdad y cuánto de mentira hay” (Piedras y Zylberman, 2016: 140).

Producir desde lo claro. Acerca del documental clásico y el contrato espectadorial en sus distintas modalidades

Nichols (2010: 7-14) caracteriza el documental clásico en tres postulados: 1) trata sobre la realidad, sobre algo que verdaderamente sucedió; 2) se refiere a personas reales; y 3) cuenta historias acerca de lo que sucede en el mundo real. Queda de manifiesto en estas aserciones que el documental negocia con el enunciario la confianza sobre la verdad del enunciado y lo hace a través de las distintas modalidades de representar según las cuales el compromiso retórico del documental varía. En 1997 Nichols describía cuatro modalidades de representación, que retomará y ampliará en 2010: *expositiva* (voz over predominante), de *observación* (indicialidad de las imágenes fotográficas), *interactiva o de participación* (testimonios) y *reflexiva* (cuestiona los principios constructivos del género). Ahora bien, cuando un documental adopta el modo *reflexivo*, el film deja de hablarnos solamente de los problemas del mundo y empieza a hacerlo de los problemas de representarlo: “En lugar de *ver a través* de los documentales el mundo exterior, los documentales reflexivos nos solicitan *ver los documentales* como lo que son: un constructo o representación” (Nichols, 2010: 194). El realismo dominante del documental tradicional negocia en su contrato un acceso no-problemático al mundo. Los documentales reflexivos, por el contrario, desafían hasta derribar las premisas del realismo y sus técnicas. Este tipo de films parecería decir: “reflexionemos acerca de *cómo* lo que Ud. ve y escucha lo lleva a adoptar una determinada visión del mundo” (Nichols, 2010: 198). Dicha reflexión puede recaer tanto sobre el contenido como sobre la forma. Nichols considera que un documental puede ser *formalmente* reflexivo, cuando focaliza la atención sobre la forma genérica y *políticamente* reflexivo, cuando apunta a nuestros presu-

puestos y expectativas sobre el mundo histórico y social. Ambas perspectivas —señala Nichols— provocan en el espectador *un efecto de abá!* similar al *distanciamiento* brechtiano o la *ostranenie*.² Nuestro film se inscribe en ambas.

Ahora bien, en 1994 Nichols (1994: 1, en Weinrichter, 2005: 54) inaugura una nueva modalidad que retoma en 2010, la *performativa*, categoría que arroja nuevos interrogantes acerca de qué tipo de conocimiento aporta verdaderamente aporta el documental.³ ¿Qué es mejor para describir los hechos: el conocimiento desencarnado y abstracto que preconizó la filosofía occidental o el conocimiento encarnado y concreto, basado en la experiencia personal, tal como lo concibieron la poesía, la literatura y la retórica? (Nichols, 2010: 199-200). El documental performativo se inclina por la segunda perspectiva, enfatizando la dimensión afectiva. Con esto demuestra hasta qué punto el conocimiento encarnado en emociones ofrece una mejor comprensión de los procesos sociales, la experiencia vivida y la memoria. De ahí que se sumerja en lo autobiográfico, incluyendo al propio realizador en ese mundo, y con frecuencia combine lo imaginario, la densidad de la ficción y la realidad a través de puntos de vista comentativos, musicalización, representación de estados mentales subjetivos, *flashbacks*, etc. (Nichols, 2010: 206). Los documentales performativos “quieren hacernos sentir algo más visceral que un conocimiento conceptual” (Nichols, 2010: 203). Cambian el objetivo retórico de persuadirnos por el de hacernos experimentar el mundo del modo más vívido posible.⁴ En estos films, la incorporación de la subjetividad se da a través de la construcción de imágenes que no derivan directamente del mundo histórico, no son huellas indicativas del mismo, sino reconstrucciones que atraen hacia la dimensión experiencial de la realidad vivida.

154

cuadro

El documental y sus retoños

Los géneros discursivos crean un horizonte de expectativas que permiten su reconocimiento. Al automatizarse los procedimientos archiconocidos de la modalidad expositiva del documental tradicional, el lector deja de percibirlos o comienza a ponerlos en duda. Lo que consigue el nuevo documental es atentar contra los códigos establecidos, desviarlos y, de este modo, asignarles una nueva significación. Así es como el cine documental generó una enorme proliferación de nuevas formas como el *mock*, *quasi*, *semi*, *pseudo* y *bona fide-documentales* (Nichols, 2010: 2). Notablemente, en el preciso momento en que el género llegó a su culminación, empezó a crear formas que erosionaron hasta poner en

2 Notablemente, esto sucede desde los inicios del género, tal y como se constata en *Chelovek s kino-apparatom* (Dziga Vertov, 1929), que demuestra hasta qué punto el efecto de realidad es construido desde el inicio por el camarógrafo y nos invita a reflexionar sobre el proceso por el cual ese efecto se construye en la edición (Nichols, 2010: 195-196). “*El hombre de la cámara* oscila entre el gesto de documentar lo que existe (mundo a-fílmico) y un gesto auto-reflexivo donde se muestra a sí mismo filmar (mundo fílmico). El film hace un bucle y a la vez que se refiere a la vida social de los habitantes de Leningrado, se vuelve sobre sí mismo mostrando sus propias condiciones de producción. En este sentido, la cámara asume un rol protagónico” (Bitonte, 2012: 194).

3 Nichols (2010: 203) aclara que el uso que hace del término ‘performativo’ difiere del que le dio originalmente John Austin: mientras que para el filósofo del lenguaje los actos de habla performativos alteran la naturaleza de la realidad que refieren, en el discurso documental se refiere a transformaciones en el nivel de la experiencia y el conocimiento del sujeto, como un intento de tornar algo más tangible.

4 Algunos, como *Las Madres de la Plaza de mayo* (Muñoz y Portillo, 1985) o *Roses in December* (Carrigan y Stone, 1982), incluyen momentos performativos para arrojarnos a los acontecimientos de un pasado traumático, como el de las madres clamando ante el gobierno por sus hijos desaparecidos o la violación de Jean Donovan y las otras tres mujeres por miembros de la guardia nacional de El Salvador (Nichols, 2010: 203).

crisis sus convenciones más consagradas. Distintos autores entienden que estas nuevas formas son una consecuencia de la cultura posmoderna (Markus, 2011; Sánchez Navarro, 2005).⁵

Aunque muchas veces se adoptan los términos indistintamente, las categorías de falso documental y *mockumental* abarcan un amplio arco de subgéneros que presentan diferencias significativas. Tomando como parámetro las proposiciones de Nichols (2010:7-14), se puede establecer una primera discriminación entre sub-clases: las que se refieren a cosas, personas e historias reales y las que las inventan. Para aquellas cuyo referente es falso aplicaremos la denominación de *falso documental*. Este subtipo se disfraza de documental pero no lo es. Es decir, mantiene el registro formal, los códigos y los procedimientos del documental —los ofrece de manera ostensible para el espectador— pero no remite a un hecho efectivamente sucedido. Por su parte, el *mockumental* puede referirlo pero como un desvío del documental: de su tradición contenidista, de su ideología de la representación y la sobriedad, de su pretensión de autenticidad. Y es precisamente la modalidad reflexiva la que más radicalmente permite poner en escena la quiebra de la representación, principio estructurante del documental (Bitonte y Grigüelo: 2013). Los procedimientos de travestismo puestos en obra por el *mockumental* demuestran lo fácil que es falsificar las modalidades tradicionales de representación. De ahí que, mientras que el documental tradicional desarrollaba un contrato de lectura didáctico-moralizante, imponiendo una asimetría objetivo-pedagógica en pos de la claridad, el *mockumental* adopta un contrato de simetría para convocar la participación de un socio cómplice que reconozca y reinterprete los códigos de la tradición documentalista opacados por procedimientos paródicos (dispositivo reflexivo, si los hay). Como consecuencia de esto, se requieren por un lado operaciones de evidenciación de la parodia y concomitantemente un lector sumamente colaborativo, capaz de distinguir la alteridad que implica el disfraz, su ambivalencia.

Desde lo oscuro. *Mockumental* y parodia: deconstrucción y destrucción

Italo Calvino (1987) señalaba que quien escribe puede hacerlo desde la luz hacia la sombra o desde la sombra hacia la luz. Frente a la claridad engeguecedora del documental, el *mockumental* es su reflejo siniestro, el que le muestra con la mayor crudeza su lado oscuro. Enemigo de toda concepción representativa, constituye una contestación social y política al código y la ley oficial. El *mockumental* es el otro del género. No hay *mockumental* sin documental.

A continuación vamos a recorrer algunas operaciones de representación del film, cuya prioridad enunciativa —como sería esperable de un documental— debería ser probatoria pero, paradójicamente, se vuelve hacia lo reflexivo y lo performativo, reorientada en función de un dispositivo paródico.

En un primer gesto auto-reflexivo, la película abre con la presentación de un documental *amateur* sobre la Ciudad de Federación y la represa de Salto Grande. Su director, el aficionado Jorge Mario,⁶ protagonista de otro documental de Frenkel, relata el proceso que lo llevó a realizar un documental

5 “El falso documental nos ayuda a interrogarnos sobre la institución y la semiosis lógica de lo documental, alerta a los públicos y nos alerta sobre los públicos, pone de manifiesto el código de lo verosímil y explicita que la historia y la Historia, se visten con el manto del discurso. Nos ponen frente a la crisis de los géneros de la verdad” (Sánchez Navarro, 2005: 86).

6 El personaje es un *amateur* que protagonizará otro documental de Frenkel, precisamente, *Amateur* (2011).

sobre la ciudad: “por supuesto que las imágenes más lindas —dice— son las del río, que iba a ser el culpable de su desaparición”. Los imaginarios sociales naturalizan la destrucción de la ciudad y el desarraigo, personificando al río. Como cierre del film, los títulos van pasando con fondo de imágenes de planos y maquetas de la nueva ciudad: la ciudad de las termas, la que emergió festivamente de las aguas como el Ave Fénix, según palabras del párroco reportado, Gilberto Viola.

La reconstrucción filmica de la destrucción incluye fragmentos de documentos audiovisuales. En el minuto 7:25, se aporta una secuencia en la que distintos ciudadanos visualizan fragmentos de otro video-documental de obras del gobierno, *Energía para dos naciones*, que ofrece la visión oficial del desarrollo energético sobre la Represa de Salto Grande e incluye la imagen del dictador Videla. A continuación, sigue una secuencia donde se exhibe la inauguración de la Nueva Federación. En el minuto 47:38 un televisor proyecta la escena de un noticiero donde un locutor, mirando a cámara, anuncia con sumo entusiasmo el hallazgo de aguas termales en Federación, lo que, supuestamente y de acuerdo con una ideología basada en el discurso del desarrollo turístico, cambiaría el futuro de esa ciudad. En esta narrativa, lo ambiguo y la paradoja se constituyen en principios retóricos del film, manifestados verbalmente en el agrídulce eslogan que repiten los ciudadanos: *lo que el agua nos quitó, el agua nos devolvió*. Este retruécano segmenta la estructura del film en dos partes claramente diferenciadas: antes y después de las aguas termales.

156 Sonoridades en contrapunto

cuadro

Uno de los aspectos más notables del film es el trabajo con lo sonoro. De no ser por la banda de sonido, lo traumático de las situaciones narradas resultaría verdaderamente insoportable. La contraposición de lo festivo y lo melancólico se pone de manifiesto a partir del montaje de sonoridades en contrapunto. La banda sonora contribuye a reforzar las operaciones puestas en marcha a través de la imagen: evidenciando la reflexividad, marcando los contrastes, los climas, orientando el foco de atención. Notemos: inmediatamente después de la presentación del documental *amateur* de tono “conmemorativo y melancólico”, irrumpe una música de foso alegre y exultante, sobre un fondo que muestra, mientras van pasando los títulos, materiales de archivo (planos, fotografías, vídeos) que aportan a los espectadores referencias importantes para la comprensión global del tema. Se constata que el sonido es solidario con el juego de contrastes que presenta el film, a tal punto que acompasa sistemáticamente el montaje confrontativo (Amiel, 2005). Así ocurre, por ejemplo, cuando la música potente de la presentación se va apagando progresivamente, dando lugar a una voz en *off*. El nuevo primer plano sonoro y visual procede de una guía que habla desde el interior de un autobús turístico. Este recorre la ciudad nueva y las ruinas de la vieja. En consonancia con la mirada de los pasajeros, que siguen armoniosamente el relato de la excursión, se pasa a un sonido ambiente, mientras la guía va señalando los lugares inexistentes de la vieja ciudad. El resultado es que el clima festivo creado por la música y el guion estereotipado de la guía, frente a los rostros atónitos que buscan lo que ya no está, tiñen de ridículo ese discurso que se recibe en un tono jocoso, opuesto a la gravedad del comienzo del film. La música marca un *tempo* que oscila entre lo trágico y lo cómico, anclado irónicamente en los discursos de la guía turística y de otros personajes que proyectan deseos optimistas de un futuro promisorio.

A veces, las voces cobran protagonismo a través de comentarios en *off* que hacen viejos federaenses cuyos cuerpos no son visibilizados como fuentes del sonido (la imagen focaliza el paisaje deshabitado). Ellos relatan cuán duros fueron los primeros tiempos en la nueva ciudad: se cortaba la luz, los materiales eran de mala calidad, las calles estaban despobladas, no había mucho que hacer, las casas eran todas iguales, las personas se confundían. Funcionando como fondo de pantalla, circulan imágenes de videos domésticos de niños caminando entre escombros, grúas, demoliciones. El predominio de la voz sin cuerpo se ve claramente cuando uno de los personajes relata el proyecto de construcción del parque acuático. Solamente se ve la sombra de una persona y se oye su voz mientras el sol se esconde sobre el río. La banda de sonido es la típica música circense que choca fuertemente con el sentido dramático de las vivencias narradas por sujetos ostensiblemente marcados por su desaparición visual. La operación metonímica torna ineludibles los imaginarios de otras formas de desaparición en la Argentina de la dictadura militar.

Para cerrar este punto, el juego de sonidos enmarcados que provienen de antiguos proyectores de cine y televisión no es un detalle menor: “la mediatización de los elementos sonoros y audiovisuales mediante diversos dispositivos tecnológicos que se ven o se sugieren en pantalla, tales como televisores, radios, parlantes, auriculares, lo cual implica una superficie sonora de capas superpuestas y fragmentarias” (Rocha, 2012: 135). En este sentido, si reparamos en la escena que abre el film, lo primero que se oye es el sonido de un cinematógrafo. Este interpela al espectador, llamando su atención sobre lo que va a ver luego: el reverso de ese discurso conmemorativo. Así, desde el inicio, el sonido ofrece una pista para desentrañar la pugna entre la *Construcción de una ciudad* y su destrucción. Pero también opera inicialmente destacando la centralidad de la materialidad del soporte en el interior del film. De este modo actúa como refuerzo de la modalidad reflexiva dominante. A este aspecto nos referiremos a continuación.

Reflexividad y performatividad. El rol de los testimonios

La apertura y el cierre son lugares estratégicos. Como anticipamos, el film se abre con el testimonio de Jorge Mario, realizador de un documental sobre la antigua Federación. La entrevista tiene la particularidad de presentar al personaje a través del recurso de la *mirada a cámara*. Esta funciona como un operador de relevancia pero no interpela directamente al espectador, sino que lo hace de manera indirecta a través de un diálogo con Néstor Frenkel (modalidad performativa). Como fondo de esta escena, un *living* con un televisor proyecta las imágenes de aquel viejo documental. El cuerpo del entrevistador prácticamente no aparece en escena, sino a través del deslizamiento de su voz *off*. El escenario es un *living* con antiguos sillones. En un primer nivel de análisis, el lugar donde aparece esta escena y el modo en que se representa el testimonio parecieran reproducir lo que Betettini (1986) llama la conversación audiovisual, que se entabla entre el texto y el espectador. Frenkel, al igual que los espectadores, se dispone a desentrañar lo que el film de Jorge Mario propone acerca de Federación: el homenaje a una ciudad destinada a desaparecer. En un segundo nivel, están los espectadores viendo la pantalla en la pantalla. La operación de *mise en abîme* es un procedimiento reflexivo para evidenciar el carácter construido del discurso, cuyo efecto de sentido es reducir el estatuto veridiccional del documental: alguien produce el artificio y alguien lo mira ha-

cerlo.⁷ Estas operaciones, junto con otras similares que parten de operadores de reflexividad, son índices de la tematización de la presencia del realizador dentro del film, del género dentro del género.

En el contexto de *Construcción*, la escena inicial, con la proyección de partes del citado documental *amateur*, exhibe paradójicamente una construcción que entraña la demolición, no solo de una ciudad en su materialidad concreta sino fundamentalmente la disipación de las identidades, del sentido de pertenencia, el desarraigo forzoso, el despojo del espacio físico, no ya de una *casa* sino del espacio simbólico y biográfico de la *morada*. Leonor Arfuch diferencia con suma precisión el carácter material de la casa, como espacio tangible e intercambiable, de la dimensión afectiva y constitutiva de la memoria y la subjetividad que supone la morada:

El espacio biográfico bien podría comenzar por la casa, el hogar, la morada, en el sentido fuerte de morar: estar en el mundo, además de tener un cobijo, un resguardo, un refugio. La casa natal como el punto inicial de una poética del espacio, al decir de Bachelard (1965), un modo de habitar donde anidan la memoria del cuerpo y las tempranas imágenes que quizá nos sea imposible recuperar y que por eso mismo constituyen una especie de zócalo mítico de la subjetividad (Arfuch, 2013: 28).

El film recoge a través de los testimonios, en el marco de lo que Nichols denomina modalidad performativa, otras formas que adoptaron las atrocidades perpetradas por la dictadura, como el desgarramiento que supusieron las experiencias migratorias de la población. El testimonio —técnica principal del cine documental argentino— pone en desuso la voz *over* y es tomado a cargo por los protagonistas. Los microrrelatos no son los de ilustres personajes extraídos de la historia, sino micro-universos de la gente corriente extraída de la realidad, en una suerte de etnografía de la (des)urbanización. En este film, Frenkel confronta la consistencia de las imágenes del pasado histórico, mostrando explícitamente su fragilidad. Este gesto lo inscribe en la línea del nuevo documental argentino que rechaza la canonización de sucesos históricos y da lugar a los eventos mínimos cuya fragilidad merece ser documentada. Otra característica de este cine es que elude un contrato didáctico-moral a favor de un ejercicio reflexivo y crítico, resultado de decisiones no puramente estéticas sino también éticas.⁸

Para dar cuenta de la pérdida, la película se estructura intercalando en montaje discursivo y demostrativo diferentes escenas biográficas y actuales de los pobladores. A lo largo del metraje se suceden los relatos de historias de vida que recorren ejes temáticos comunes, sostenidos por el recurso de una mirada a cámara que esta vez sí interpela directamente al espectador. Nichols (1997) sostiene que la estructura del género documental se basa en un montaje probatorio. No obstante, dicha lógica argu-

7 De manera semejante, otro índice de reflexividad aparece cuando como espectadores del film asistimos de manera especular a la escenificación de una obra de teatro (“Aquel, mi pueblo”) donde un personaje anciano conmueve hasta el llanto al auditorio con sus recuerdos: “Qué loca esa gente... taparnos con agua... eso también me lo van a pagar...!”. Nuevamente el texto nos enfrenta a la estrategia de vernos mirar la representación. Somos espectadores espías a quienes el texto sacude para ayudar a deconstruir la memoria de una pérdida.

8 “Las retomas que plantea *el mockumental* forman parte de un dispositivo estratégico cuyo objetivo no es meramente lúdico ni meramente estético sino eminentemente reflexivo y crítico (lo cual implica una dimensión ética). La posibilidad de este modo de lectura reposa sobre la función reflexiva del falso documental y su capacidad de modificar el contrato de lectura documentalizante/autenticante del documental clásico por otro contrato basado en la complicidad con el espectador. Desde esta perspectiva, el poder transformador de la parodia resulta fundamental” (Bitonte y Grigüelo, 2013: 1-2).

mental sufre en este film importantes transformaciones. Los testimonios que se van hilvanando tienen el vigor de los documentales de participación, pero invierten su fuerza persuasiva: en lugar de demostrar certeramente con las entrevistas lo que sucedió, las pruebas conllevan su propia refutación: los testigos dudan, titubean, se olvidan, se contradicen, se mofan los unos de los otros, fracasan. Como cuando, por ejemplo, uno de los personajes narra su historia, es habitual que un juego de planos y contraplanos ponga en duda sus palabras. Así, mientras Fermín —apodado Cabeza de Trapo— recuerda afanosamente su experiencia, se hacen primeros planos del rostro de su esposa que desmiente



Construcción de una ciudad (Néstor Frenkel, 2007)

con gestos, al tiempo que la secuencia se acompaña con planos de la mujer recogiendo objetos perdidos en la antigua ciudad entre escombros.

En síntesis, los testimonios vienen a demostrar el carácter reflexivo del film, se desdican o se diluyen en una memoria imposible como el testimonio inasible de un viejo federaense amnésico que se atrincheró en su casa cuando llegaron las topadoras y allí vive aún olvidado. “Por eso —dice Aprea (2007: 106)— se renueva el

cine político. Porque más allá de algunas intenciones que pretenden fijarla, la memoria social se va transformando junto con quienes recuerdan. Los mismos hechos pueden ser vistos una y otra vez”.

Operaciones en pugna: planos, montaje, puntos de vista

Así como los ciudadanos migraron de su ciudad a otra, en el film los personajes se desplazan de un escenario a otro: aparecen en el frente de sus nuevas casas, inmediatamente después sobre las ruinas de la antigua. Hay una sucesión de imágenes donde, uno detrás del otro, acompañados de objetos del pasado o resabios de esos objetos, posan para la cámara. Vinculado con esta operación, el montaje paralelo deja ver el proceso de disolución de lo que fue un objeto en un devenir otra cosa: no ya recuerdo ni memoria sino *souvenir* en un escaparate de feria, en el sentido más estereotipado y fetichista del término. De modo similar, los cuerpos pasan, a través de procedimientos de *fade out* y *fade in*, del interior de sus casas al exterior de la ciudad termal y sus nuevas actividades. La música, como ya hemos mostrado, juega un rol fundamental para generar el efecto de continuidad en esa sintaxis no narrativa sino polémica, que no construye continuidades sino colisiones. Cuando los personajes relatan sus historias de vida, se intercalan imágenes de interiores y exteriores, sobre el fondo de casas iguales, parejas y alineadas (a tal punto que al principio los vecinos las confundían y entraban en las de otros). En la antigua Federación, cada casa tenía su particularidad. La nueva ciudad es un terreno indiferente e indiferenciado, todas las viviendas son iguales, parejas, alineadas y alienantes. Esa unidimensionalización dramática del sujeto y su morada se combina antitéticamente con procedimientos de humor: “¿Qué hacé en mi casa vo?”, “No —dice— ¡vos qué hacé en la mía! Yo estoy bajando de mi dormitorio”.



Construcción de una ciudad (Néstor Frenkel, 2007)

empequeñeciendo sus cuerpos, que por momentos miran hacia arriba estupefactos. El tratamiento de los planos es un lugar marcado de emergencia de la instancia enunciativa que cubre en un amplio arco desde lo macro a lo micro. Predominan los planos de pisadas de los que deambulan sobre los viejos terrenos, los primeros planos auditivos de la voz de Ofelia mientras la cámara se detiene en sus zapatos hundién-dose en el fango como su memoria en el fárrago de los recuerdos. Los primeros planos se apoyan en el rostro de la mujer que quiere mantener vivo el recuerdo, sueña con su vieja casa y siempre vuelve a la ciudad de los despojos cuando baja el río, trayendo escombros.

La cámara intervieneocularizando espectatorialmente (el paseo del viejo “Perro Verde” con sus perros, por el antiguo camino, desde atrás, como rozando su nuca) o se detiene entonces a la espera de algo (el plano detalle de un gesto de melancolía, de incomodidad, levantar las cejas, una lágrima... lo minimal, indiciario que despunta en planos subjetivos y detalles).

Los protagonistas aparecen (*fade in*) y desaparecen (*fade out*) sobre un mismo plano (se congela la imagen y se suprimen los cuerpos).

Este recurso se aplica también cuando se intercalan imágenes de los entrevistados hablando en sus *livings*, y luego, el mismo plano de los sillones vacíos. En este contexto, el uso retórico del *fade* puede interpretarse como una metáfora de la disolución de las identidades en relación con las moradas. Los personajes se construyen desde la escisión para mostrar lo que les falta, lo que les quitaron y ya no se puede recuperar. Son seres a quienes se desalojó del lugar donde se encontraban como sujetos. Aparecen, desaparecen y narran desde lo oscuro.

Cuando los personajes que narran sus historias de vida van a los lugares donde estaban sus antiguas casas, la cámara los acompaña desde planos cenitales,



Construcción de una ciudad (Néstor Frenkel, 2007)

Semiosis de la memoria

En las historias de vida de los federatenses, el relato se quiebra al mostrar los fragmentos de la vieja ciudad: lo único que queda son restos. Pero los restos constituyen indicios. La ciudad se resiste a ser sepultada por el olvido, y por encima de la gruesa capa de la devastación, deja aflorar los signos vigentes de su existencia pasada. Los habitantes se mueven naturalmente por ese mapa de resabios: “siempre que fui, pude llegar a mi casa”. Van y vuelven una y otra vez de sus moradas como si fuera posible reinstalarlas. Recogen restos (las viejas mayólicas para la nueva cocina; baldosas, gajos de árboles, arbustos, fotografías).

Las cosas no son lo que son sino elementos de un lenguaje que refiere siempre a la vieja Federación. La señora Lina rescata recortes de diarios, Libros de Actas de la escuela, publicidades de las casas... *Construcción de una ciudad* es un film atestado de señales: está armado de fragmentos, rastros, vestigios... Un esqueleto de pescado es indicio de que ahí hubo una vez un río; las ruinas del cementerio, testimonio vivo del culto que ya no se podrá hacer; las raíces asomando del fondo de la tierra, la prueba incontrovertible de la existencia del bosque. El desmonte dejó con su panteón de árboles secos, mutilados, una excelente metáfora —ofrecida al espectador por efecto del montaje— de los propios habitantes partidos.

Frente a la profusión semiótica de este escenario, los personajes se convierten también en signo de lo que son, con la marca de su propio nombre: Fermín es “Cabeza de trazo” (no se acuerda de nada); Perro Verde no tiene nombre propio sino una seña de lo que hace: la costumbre de enterrar perros muertos (“mi hermano decía que era más raro que perro verde”). De manera global, la nueva ciudad también emana como signo de la otra. Desde el nombre (Nueva Federación)

hasta sus miembros, todo refiere a la vieja ciudad, todo indica que efectivamente alguna vez existió la otra. Por eso, todo lo que registra la cámara resulta *semióforo*: los carteles callejeros exhiben imágenes de la antigua ciudad; la plazoleta donde Silvestre se dedica a forestar los árboles originarios como monumentos (aunque no todos soportan el trasplante), el islote donde se atrincheró el anciano como señal viviente de resistencia y que encontró en la amnesia su último recurso para conjurar el trauma; las piedras-*souvenirs* de la vieja ciudad que Tábano, vestido de gaucho, vende en la feria. En su testimonio cuenta que los viejos nunca pudieron adaptarse al desarraigo, que se iban muriendo “de a muchos” (“Los primeros dos días tuvieron que internar a mi mamá porque no se acostumbraba”). Como los árboles, los desarraigados, si no se adaptan, sufren o mueren.

En los primeros planos de los rostros despuntan las huellas de un *dictum* que ninguna memoria puede hacer presente. La dictadura militar supo muy bien evanecer identidades a través de la desapa-



Construcción de una ciudad (Néstor Frenkel, 2007)

rición forzada de personas, pueblos, barrios y ciudades. *Construcción de una ciudad* da cuenta de lo inefable, desde las fronteras del género.

A modo de conclusión

Los géneros son formas sociales convencionalizadas y dinámicas que tienen la capacidad de vincular discurso y realidad y que se hibridan, transforman, devienen otros ni bien llegan a estabilizarse. En particular, los géneros del campo estético, como la literatura o el cine, logran hacer perceptibles aspectos significativos de la vida social a través de distintos procedimientos. Pero cuando estos se automatizan, generan mecanismos de reorganización de los materiales, como ocurre con la parodia, vía regia para esta renovación. Esta es una de las razones que explican la actualidad de nuevos géneros como los *mockumentales*. Pero esta perspectiva no rechaza la posibilidad de alcanzar un conocimiento de la realidad, sino que pone en duda la posibilidad de hacerlo a través de una preceptiva fundada en la razón, la certeza, la sobriedad. Su compromiso retórico estriba en el giro reflexivo sobre el propio film, que retoma e invierte la matriz genérica del documental clásico para reflexionar y hacer reflexionar al espectador sobre los valores del material parodiado: se mofa de la sobriedad que prescribe la estética dominante.

En cierto sentido, *Construcción de una ciudad* es un *mockumental* ejemplar dado que opera transformaciones sobre las restricciones genéricas y, en consecuencia, sobre los contenidos que vehiculan y las formas de apelar al espectador. Surge la parodia como el procedimiento axial de retoma del prototipo. Ya que desde su título exhibe el enfrentamiento de voces, la dualidad del discurso: *Construcción de una Ciudad* es a la vez, la destrucción de una ciudad y la deconstrucción de un género. El juego dialéctico, el sinsentido, la antítesis, la paradoja, la mofa, corroen certezas, derriban clausuras impuestas por la tradición, abriéndose camino con la ironía y la parodia. De ahí que los recursos enunciativos empleados para documentar el pasado fracasen: las entrevistas, los testimonios, las imágenes de archivo, el registro de lugares, los vídeos familiares. La memoria deviene *souvenir* para evidenciar su propia disolución en un registro eminentemente indicial. El sonido, al igual que los planos y el montaje, se estructura paradójicamente, en una sucesión de situaciones enfrentadas que se aproximan para desdecerse. Son lenguajes en pugna, discursos contrapuestos, estrategias, en fin, de la parodia.

Films como este combinan la sensibilidad social y subjetivante del modo performativo con el procedimiento de los testimonios, característico de los documentales de participación. La modalidad reflexiva ofrece al espectador la oportunidad de tomar conciencia sobre la relación entre el film y lo que este representa. Se liberan así del atavío de seriedad, de la norma, de lo consagrado, y reflexionan sobre esa ruptura a través de operaciones ostensibles que invitan a la participación crítica del espectador.

Frente al estilo documentalista de los films sobre la reconstrucción de la memoria inmediatos a la dictadura militar, los formal y políticamente reflexivos subvierten el canon del discurso oficial y hegemónico acerca de la relación entre memoria y comunidad, interrogando los alcances del género y planteando nuevos parámetros expresivos. A través del modo performativo, el film expone que hay conocimientos cuyo acceso solo puede darse desde lo emocional: la cuestión del desarraigo, el valor de los detalles que se presumirían insignificantes. De este modo, el documental como acción fallida estalla en opacidad, ironía, travestismo. Pero, ¿cuánto más de verdad se encuentra en un acto fallido

que en el discurso controlado y racionalista? Tómese en serio la parodia, porque es una de las formas más políticas que tiene la cultura de hacer justicia por otros medios.

Bibliografía

- Amiel, Vincent (2005). *Estética del montaje*. Madrid: ABADA.
- Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Aguilar, Gonzalo (2010). *Otros mundos. Ensayos sobre nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos.
- Aprea, Gustavo (2007). “El cine político como memoria de la dictadura”, en Sartora, Josefina y Rival, Silvina (Eds.) (2007). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Bajtín, Mijail (1974). *La cultura popular en la edad media y el renacimiento*. Barcelona: Barral.
- (1986). *Problemas de la poética de Dostoiévski*. México: FCE.
- Bettetini, Gianfranco (1984). *Tiempo de la expresión cinematográfica*. México: FCE.
- Bitonte, María Elena (2012). Mostrar y demostrar. Un acercamiento a la dimensión argumentativa del cine documental, en Del Coto, M.R. y Varela, G. (Eds.), *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. (pp. 179-200) Buenos Aires: La Crujía.
- Bitonte, María Elena y Grigüelo, Liliana (2013). Formas de retomas retóricas en el lenguaje audiovisual: el caso del falso documental, en *Actas del II Coloquio nacional de retórica “Los códigos persuasivos: historia y presente” y II Congreso Internacional de Retórica e Interdisciplina*. Asociación Argentina de Retórica. Universidad Nacional de Cuyo. Facultad de Filosofía y Letras, 21, 22 y 23 de marzo de 2013.
- (2015). De las modalidades de representación a las modalidades de interacción en el documental multimedia interactivo. Un estudio interactivo. *Avatares de la comunicación*, “30 años de itinerarios intelectuales. Preguntas, abordajes y desafíos del campo comunicacional”, 10, 1-14, <<http://ppct.caicyt.gov.ar/avatares>>.
- (2017). Procedimientos reflexivos y paródicos en *Los rubios* (Carri, 2003) y *Construcción de una ciudad* (Frenkel, 2007), en Del Coto, M.R. y Varela G. (eds.). *Medios y Retomas. Escrituras y encuentros textuales* (pp.139-151). Buenos Aires: Biblos.
- Bordwell, David (1991). La actividad del observador, en *La narración en el cine de ficción*. Barcelona: Paidós.
- Calvino, Italo (1987). Las ciudades y los signos. *Las ciudades invisibles*. España: Siruela.
- Casetti, Francesco (1989). La figura del espectador y El lugar del espectador. *El film y su espectador*. Madrid: Cátedra.
- Chion, Michel (1993). La escena audiovisual, en *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós.
- Del Coto, M.R. y Varela, G. (eds.) (2012). *Ficción y no ficción en los medios. Indagación semiótica sobre sus mixturas*. Buenos Aires: La Crujía.
- (2017). *Medios y retomas: reescrituras y encuentros textuales*. Buenos Aires: Biblos.
- Gatti, Gabriel (2011). El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas, <<http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n72/n72a05.pdf>> (6/9/13).
- Grigüelo, Liliana (2017). Reflexividad formal y semántica en *Balnearios* (Mariano Llinás, 2001), en Del Coto, M.R. y Varela G. (eds.). *Medios y Retomas. Escrituras y encuentros textuales* (pp.153-160). Buenos Aires: Biblos.
- Hight, Craig (2007-2008). El falso documental multiplataforma: un llamamiento lúdico. *Archivos de la filmoteca*. Català, J.M. y Cerdán, J. (eds.) *Después de lo real*, Vol. II, N° 57-58.
- Jost, François (2002). *El ojo cámara*. Buenos Aires: Catálogos.

- Marcus, Saša (2011). *La parodia en el cine posmoderno*. Barcelona: Advisory Board.
- Metz, Christian (1979). Historia/Diálogo. (Nota sobre dos voyeurismos). *Psicoanálisis y cine. El significante imaginario*, Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- (2010). *Introduction to documentary*. Indiana: Bloomin Indiana University Press (2002).
- Oroz, Elena y De Pedro Amatria, Gonzalo (eds.) (2009). *La risa oblicua. Tangentes, paralelismos e intersecciones entre documental y humor*. Madrid: Ocho y medio.
- Piedras, Pablo y Lyor Zylberman (2016). “Historias (extra)ordinarias. Entrevista a Néstor Frenkel”. *Revista Cine Documental*, 13, 132-150, <<http://revista.cinedocumental.com.ar/historias-extraordinarias-entrevista-a-nessor-frenkel/>> (28/3/17).
- Rocha Alonso, Amparo (2012). Los sonidos de lo real. Banda de sonido en el cine argentino de las últimas dos décadas, en del Coto, M.R. y Varela, G. (eds.) (2017). *Medios y retomas: reescrituras y encuentros textuales*. Buenos Aires: Biblos.
- Sánchez-Navarro, Jordi (2005). (Re)construcción y (re)presentación. Mentira hiperconsciente y falso documental, en Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Sartora, Josefina y Rival, Silvina (Eds.) (2007). *Imágenes de lo real. La representación de lo político en el documental argentino*. Buenos Aires: Librería.
- Torreiro, Casimiro y Josexo Cerdán (eds.) (2005). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.
- Verón, Eliseo (1985). El análisis del contrato de lectura. Un nuevo método para los estudios del posicionamiento de los soportes de los media, en “Les medias: Experiences, récherches actuelles, applications. Paris: IREP.
- (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.
- (2013). *La semiosis social II*. Buenos Aires: Paidós.
- Weinrichter, Antonio (2005). Documentiras: el fake, en *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid: T&B Editores (2004).
- (2005). Jugando en los archivos de lo real, en Torreiro, C. y Cerdán, J. (eds.), 2005, *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra.

164

cuadro

■ María Elena Bitonte

Docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires, Ciencias Sociales, Carrera de Comunicación Social, Área Semiótica de los Medios Audiovisuales. Responsable de los talleres de lectura y escritura UNM.

■ Liliana Beatriz Grigüelo

Docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires, Ciencias Sociales, Carrera de Comunicación Social, Área Semiótica de los Medios Audiovisuales. Responsable de los talleres de Semiología del Ciclo Básico Común. UBA.

Fecha de recepción: 09/07/2018 Fecha de aceptación: 13/09/2018

Reproduced with permission of copyright owner. Further reproduction prohibited without permission.