

EL INCAA Y LA RAZÓN EVALUADORA. EFECTOS PRÁCTICOS EN UNA CONCEPCIÓN DE LO REAL

POR CECILIA FIEL

**The INCAA and the evaluative reason.
Practical effects on a conception of the real**

Resumen: A partir del concepto de razón evaluadora (Giuliano), en tanto racionalidad propia de lógicas vinculadas a las prácticas de evaluación, el artículo analiza la concepción de lo real que se desprende de la normativa del INCAA (Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina) para el documental digital durante los años 2007-2023. Bajo forma disciplinar, la razón evaluadora produce control a través del marco normativo que instrumentaliza su producción afirmando una mirada estática de lo real. Las normativas establecen una línea divisoria entre la tradicional dicotomía ficción/documental como una oposición excluyente, pero que los integrantes de la comunidad audiovisual se encargan de desarmar desde su práctica. La docufricción (Ruiz) irrumpe o como una salida a la herencia moderna y colonial del cine.

Palabras claves: INCAA, razón evaluadora, racionalidad, documental digital, lo real

Abstract: Based on the concept of evaluative reason (Giuliano), as a rationale inherent to logics linked to evaluation practices, this article analyzes the conception of reality that emerges from the INCAA (National Institute of Film and Audiovisual Arts of Argentina) regulations for digital documentaries during the years 2007–2023. In a disciplinary form, evaluative reason produces control through the normative framework that instrumentalizes its production, affirming a static view of reality. The regulations establish a dividing line between the traditional fiction/documentary dichotomy as an exclusive opposition, but one that members of the audiovisual community are responsible for dismantling through their practice. Docufriktion (Ruiz) breaks into the public eye as a way out of the modern and colonial legacy of cinema.

Keywords: INCAA, evaluative reason, rationality, documentary, the real



El INCAA y la razón evaluadora

Con la asunción de Javier Milei como presidente de Argentina, la nueva gestión del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), presidida por Carlos Pirovano, dejó sin efecto un plan de fomento que será recordado como el más virtuoso de su historia; el acceso a subsidios por las jóvenes generaciones lo había convertido en vanguardia dentro de Latinoamérica. Contrariamente, en el primer año de la era Milei y gracias a su política de desguace al fomento del cine nacional, el INCAA ya arrojó la triste cifra de “cero” producción nacional durante el primer año de gestión y una reducción del presupuesto destinado a la plata de empleados, lo que significó su baja en un 70%.

La finalización del Plan de Fomento destinado a la producción de documentales digitales, cuya primera resolución fuera la 632/2007, nos permite analizar al INCAA como un organismo producto de un Estado moderno, que despliega un tipo de racionalidad instrumental. Dicha racionalidad se expresa en su práctica de evaluar y en las normativas dictadas para los Comités de Evaluación y de Visualización de documentales digitales.

Creado en 1957 a través del decreto ley 62/57 bajo el nombre Instituto Nacional de Cinematografía, el organismo tuvo por objeto el fomento y la difusión del cine Nacional, es decir, irrumpió como institución moderna en el marco de un Estado moderno y junto a una racionalidad específica. De acuerdo a Aníbal Quijano, al consolidarse la dominación colonial europea sobre América, se va construyendo la racionalidad/modernidad europea que se establece “como un paradigma universal de conocimiento” (1992:14) que se naturaliza en todos los órdenes de la sociedad y olvida que es producto de una estructura colonial de poder en la cual operan las relaciones sociales clasistas, binarias y jerárquicas.

Dicha modernidad/racionalidad desarrolla “una serie de prácticas orientadas hacia el control racional de la vida humana” (Castro Gómez, 2000:93)¹. En este punto observamos cómo el INCAA y su práctica de evaluar son expresión de la denominada razón evaluadora (Giuliano, 2018), en tanto racionalidad pedagógica que instrumentaliza su producción. Dicha racionalidad, dominante, pervive gracias a la naturalización de lógicas relacionadas con el acto de evaluar o examinar (Giuliano, 2019a:3) y que en su proceder reproduce *lo mismo* y multiplica el modelo de mercado, fijando procedimientos que, al mismo tiempo, lo garantizan. Se trata de estar atento a cómo una racionalidad específica, en este caso la pedagógica, se encuentra “imbricada en una práctica o en un sistema de prácticas que se condensan en diferentes dispositivos, mecanismos y tecnologías” (Giuliano, 2019a:6). Es en este marco en que un jurado o un comité de evaluación subsumido en dicha lógica opera como “tecnologías de poder”² en tanto “determi-

1. Santiago Castro Gómez señala entre dichas prácticas “la institucionalización de las ciencias sociales, la organización capitalista de la economía, la expansión colonial de Europa y, por encima de todo, la configuración jurídico-territorial de los estados nacionales” (2000:93)

2. Foucault nos da cuatro tipos de tecnologías: 1) “la de producción –aquellas que nos permiten producir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación (...); 4) tecnologías del yo, que permiten a

nan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación” (Foucault, 2008:48). No obstante esto, más adelante, veremos cómo una norma puede ser desestimada en la práctica por los miembros integrantes de los comités.

Cuando hablamos de colonialidad, a diferencia del colonialismo entendido como la relación de dominación de unos sobre otros (Quijano, 1992:11), hablamos de la perpetuación del patrón colonial de poder que se reproduce hasta la actualidad y que asegura aquellas relaciones de dominación. Walter Mignolo, más que hablar de patrón colonial, se interesa en pensarlo en términos de “matriz colonial de poder”, entendida como “una red de creencias sobre las que se actúa y se racionaliza la acción” (2014:17). Se torna necesario entonces revelar el mecanismo de dicha matriz y desmantelarla para desprendernos de normas y jerarquías modernas. Por esta razón, el análisis de las resoluciones que guiaron la práctica de los comités de evaluación y visualización nos habilita una puerta para pensar cómo desafiamos una razón evaluadora moderna que contrarreste la modernidad/colonialidad (Giuliano, 2020). Al mismo tiempo, dado que el proyecto moderno ha sido evaluativo³, se tratará de liberarlo de la herencia moderna y de un tipo de racionalidad y colonialidad que nos abra hacia una descolonización.

Los efectos de la colonialidad cultural que se efectivizaron a través de los patrones culturales de los principios de la modernidad, impusieron “sus principales elementos cognoscitivos como norma orientadora de todo desarrollo cultural” (Quijano, 1992:13). La colonización del imaginario desde los mismos inicios del cine trazó una oposición excluyente entre la ficción y el documental. Tanto las primeras publicidades que lo promocionaban como un aparato para capturar “la vida en vivo” (Niney, 2015:11) como los primeros registros de escenas cotidianas realizados por los hermanos Lumiere fueron en esos sentidos. A tan solo un año de su invención, escribe Carlos Mendoza, “el cinematógrafo quedaba indisolublemente ligado a la práctica del periodismo” (2015:22). ¿Cómo pervive hoy esta herencia en el marco de una institución como el INCAA?

Flashback a la Vía Digital

En el año 2007, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales aprobó, a través de la Resolución 632/20074, el régimen para la adquisición de los derechos de exhibición destinado a

los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma (...) obteniendo así una transformación de sí mismos (...). Estos cuatro tipos de tecnología casi nunca funcionan por separado, aunque cada una de ellas esté asociada con algún tipo particular de dominación” (2008:48)

3. Recordemos que esta lógica se encontraba presente en el mismo Plan de Fomento, Resolución 1/2017, que establecía un sistema de puntos para el productor y el director. Además de los puntajes por estrenos, la clasificación, jerarquía de los festivales y premios recibidos y los festivales diseñaban una jerarquía que sería fundamental para la acumulación de puntos y así lograr la obtención del crédito para la producción. Quienes más puntos acumulaban estaban habilitados para acceder a los créditos. En esta línea, otro tema sería analizar las ayudas que otorgaba el INCAA para viajar a determinados festivales, que salvo raras excepciones como el de Guadalajara o Shanghai, estaban orientados a Europa y Estados Unidos (Resolución 171/2019, Anexo II).

4. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-632-2007-128034/texto>



la producción de películas documentales realizadas en soporte digital. Dicha resolución estipulaba la compra anticipada de derechos televisivos para documentales legitimando así las nuevas tecnologías. Dicha resolución, además, permitió que una camada de jóvenes, documentalistas y sin antecedentes frente al INCAA, pudieran presentarse con sus proyectos, obtener el subsidio y filmar. La resolución anunciaba que los proyectos documentales presentados serían evaluados por un Comité de Evaluación de Proyectos Documentales con la participación de los mismos documentalistas como jurados, quienes eran confirmados en sus funciones por el Comité Asesor del INCAA. El jurado, al estar conformado por los mismos realizadores, supo leer las carpetas de proyectos acorde a las transformaciones que ellos mismos experimentaban en su práctica.

A partir del año 2017, esta resolución fue modificada y se creó, con la Resolución 1477/2017, el Comité de Películas Terminadas. Este Comité tenía la tarea de comparar el proyecto presentado al Comité de Evaluación con la versión final presentada como Copia A5 para finalmente aprobar o desaprobado el documental, y en caso de su aprobación, el productor quedaba habilitado para cobrar la última cuota del subsidio. Y es en este punto donde nos interesa, en primer lugar, problematizar el control y la racionalización que una institución ejerce a través de su normativa, regulando, vía los comités, el campo de “lo real” que se deduce de las mismas normativas.

A partir de la Resolución 632/2007, observamos que la misma regulaba, de forma *a priori*, la producción audiovisual, al destinar la Vía Digital solo para documentales. De esta forma, la institución ya fijaba un criterio respecto de qué consideraba como “documental”, partiendo de la división entre lo que consideró real y lo que no lo es. Desde aquí analizaremos qué concepción de lo real se desprendía de las resoluciones del INCAA.

Partimos de nuestra experiencia

Como realizadoras documentales, en varias oportunidades, hemos presentado proyectos documentales al INCAA para concursar los subsidios a la producción digital y, además, hemos participado como miembros del Comité de Evaluación. Debemos decir que el hecho de declarar con interés proyectos documentales que escapan a la rígida concepción de lo real dada por la norma del INCAA, como veremos más adelante, no ha sido un problema para el jurado, que entiende los límites de dichas normas y que, en tanto límite, sabe que el arte los corre, no solo por el simple hecho de tener la experiencia de la práctica sino porque sabemos, que dicha práctica pone en acto la imaginación y la invención. Más allá de lo dicho, sabemos que sería ingenuo pensar que todos los documentalistas quieren “romper” con las formas narrativas o subvertir una concepción de lo real; como también sabemos que el dispositivo cinematográfico, tal como lo conocimos, ha perdido terreno con el avance tecnológico, pero al presentarnos ante una institución que lleva en su nombre la palabra “*artes audiovisuales*”, en tanto tal, le concierne problematizar los rígidos límites dados al arte.

5. Se denomina Copia A a la Copia final de la película presentada al INCAA.

Una vez presentado el proyecto documental para su evaluación, el recorrido era el siguiente. Primero, era evaluado por un Comité de Evaluación, integrado por cinco representantes de las asociaciones de documentalistas nacionales. Si el proyecto era considerado de “interés” o aprobado, el realizado recibiría cuatro cuotas para la etapa de producción. Una vez realizado el documental y entregada la Copia A al INCAA, volvía a ser evaluado, pero ésta vez, por el Comité de Visualización. Llegada esta instancia, este último analizaba si lo filmado coincidía, o no, con el guion presentado y aprobado por el Comité de Evaluación, algo muy polémico para el documental, puesto que hay un sinnúmero de causas que pueden ocasionar cambios de temas, personajes, historias, etc., más aún cuando los pagos en cuatro cuotas que recibían los productores presentantes dependían de los tiempos del INCAA, que a veces eran abonados con la urgencia necesaria, pero otras, quedaban atrasados y atados a la burocracia del Estado y a la economía del país.

Resoluciones

Con la Resolución 633/2007 se crea el Comité de Evaluación de Películas Documentales y en sus considerandos dice:

“Que a raíz del dictado de la Resolución N° 632/07/INCAA resulta necesaria la creación de un Comité que analice la conveniencia respecto a la adquisición de los derechos de comercialización televisiva de proyectos destinados a la realización de documentales”.⁶

En el Art. 1 de dicha resolución manda:

“Créase el COMITE DE EVALUACION DE PROYECTOS DOCUMENTALES, que tendrá como finalidad emitir dictamen respecto a la pertinencia de la asignación de los beneficios establecidos para los proyectos documentales”⁷

De estas citas resaltamos que el Comité tendrá por función analizar la “conveniencia” de las adquisiciones y emitir un dictamen respecto de la “pertinencia”. Con la Resolución 1882/2008, Art. 4, se crea el Comité de Apelación, cuya finalidad será “emitir dictamen respecto a aquellos proyectos que hubieren sido declarados sin interés a los efectos de acceder a los subsidios por otros medios de exhibición”, y en los Considerandos de la Resolución 1477-E/2017, se crea el Comité de Películas Terminadas.

De lo expuesto, observamos que la norma racionaliza los tres comités citados, Evaluación, Apelación y Visualización, se asegura el control sobre toda cadena de realización, no de-

6. Disponible en <https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-633-2007-128035/texto>

7. En el art. 2 y 3 se establece la cantidad de miembros del comité y la cantidad de tiempo en sus funciones, respectivamente.



jando nada por fuera de la razón evaluadora y, como atañe a dicha razón, “su terreno de acción puede partir de una norma como condición de posibilidad para el establecimiento de lo normal y lo anormal” (Giuliano, 2019a:14).

En 1477/2017, Anexo I, Capítulo I, Art. III, la resolución explica cómo será la liquidación de las cuotas y la presentación de la Copia A según el protocolo de entrega Copia A.

“A los efectos del pago de esta cuarta cuota, la Copia A deberá estar aprobada mediante un Informe Técnico realizado por el área a cargo del chequeo técnico en el Organismo y un Informe del COMITÉ DE PELÍCULAS DOCUMENTALES TERMINADAS, comprobando que el material entregado coincida con la temática del proyecto, originalmente aprobado, considerando las posibles transformaciones del proyecto provenientes del registro de lo real. De haber surgido variaciones entre la propuesta inicialmente aprobada por el COMITÉ DE EVALUACIÓN DE PROYECTOS DOCUMENTALES y la película presentada, se deberá verificar que el presentante haya dado aviso con antelación en aquellos cambios significativos que modifiquen la temática, como así también, de las alteraciones en el rubro Realizador, si las hubieren, los cuales serán remitidos por la Gerencia de Fomento a la Producción Audiovisual al COMITÉ DE EVALUACIÓN DE PROYECTOS DOCUMENTALES para su consecuente aprobación u observación.”

El jurado debía “comprobar” que la Copia A coincidiera con lo aprobado en el primer comité. Ahora bien, ¿“comprobar” no funcionaría en este caso como contrastar? Y si el método de contrastación no es más que confirmar o negar el principio que la norma se dio a sí misma entonces la pregunta pasaría por cómo sustraerse del principio de identidad, ya que solo afirmando la norma el documental sería aprobado por el Comité de Visualización, mientras que si no respondiera a dicho principio, el productor debería devolver el dinero. Según consultamos a miembros del campo documental y al mismo INCAA, nunca este Comité de Visualización dio informe negativo, es decir, no aprobado, de un documental, lo que no es un dato menor.⁸

Esa “comprobación” entre la Copia A y el proyecto aprobado por el Comité de Evaluación tenía en cuenta “las posibles transformaciones del proyecto provenientes del registro de lo real”. Es decir, que estas transformaciones solo fueron vistas por la normativa como transformaciones en el plano del contenido, pero no así en el plano de la expresión. Por supuesto que la norma no aclara qué entiende el INCAA por “registro de lo real”, pero podemos intuirlo o ir deduciéndolo. Volveremos sobre este punto hacia el final.

Prosigamos, la norma establecía que si hubiera variaciones, “se deberá verificar que el presentante haya dado aviso con antelación en aquellos cambios significativos que modifiquen

8. Por otro lado, por supuesto que entendemos la necesidad de noticiar al INCAA de los cambios administrativos respecto de los responsables del proyecto, pero para esto no creemos necesario la realización de un comité.

la temática". Es decir, se insiste en la temática, pero nada se habla de la forma de construcción del relato o en su tratamiento estético. El aviso era puesto en consideración de la Gerencia de Fomento, quien decidía o no su aprobación.

“En caso de haberse omitido dicho aviso o recibir un informe negativo del COMITÉ DE PELÍCULAS DOCUMENTALES TERMINADAS, y no corregirse dicha circunstancia será plausible de la no liquidación de la última cuota y solicitar la devolución de la totalidad de las sumas otorgadas para la realización del proyecto de que se trate.”

Dicho artículo explica que habrá una pena en caso de omitir el aviso o por informe negativo, ¿Qué sería un informe negativo? No podemos saberlo porque, como ya anticipamos, nunca se escribió uno, pero podemos suponer que estaría regido por la no adecuación entre lo aprobado y lo presentado. Entendemos que se salga de la norma, pero muchas veces, el final de un proyecto, años de por medio, implica hacer algo muy distinto a lo presentado.

De esta manera, la institución inscribe a la realización audiovisual bajo el sistema de control (Foucault, 2008), a través de normas que dicta para los integrantes de la comunidad audiovisual. Y estas normas que, al fin de cuentas, definen lo que la ficción y el documental *deben ser*, lo hacen de forma disyuntiva, es decir, como una oposición excluyente, se es documental o se es ficción. Esta normativización del ámbito creativo reprime la posibilidad de crear otras narrativas y otras estéticas y de subvertir la rígida división entre dos formas de hacer cine, que están determinadas, como ya dijimos, de forma *a priori* por la norma. Queremos decir que una normativa dada por una institución del Estado tiene un efecto regulador en la forma de concebir y representar(se) lo real que, al mismo tiempo, viene sujeta a la mirada moderna colonial de los inicios del cine.

Si la validez de la norma se construye sobre un consenso, es decir, sobre un acuerdo entre los integrantes de una comunidad, dentro del campo del documental se percibe un acuerdo tácito entre sus integrantes habilitándose una zona intermedia que les permite nuevas formas inventivas. Afortunadamente, en los hechos, esto sucedió, los realizadores que integraron los comités conocían los límites del documental y cruzaron la frontera..., y también la norma.

No está de más reponer que esta situación de división tajante también se traslada al ámbito de los festivales de cine, e incluso a la programación de canales de tv con diseños especiales para “documentales”. Entendemos que esto puede ser útil a los fines de la industria cultural, pero el arte es otra cosa.

Subvertir la norma: el docufricción

Una forma posible de romper con la rígida oposición excluyente de la norma tendría lugar en términos de interseccionalidad entre la ficción y el documental. La yuxtaposición de ambos conceptos inaugura una “zona de ambigüedad” (Ruiz, 2019:16) que ha sido denominada “docufricción”, entendida como “un modo representativo que supera barreras mediáticas y de



género en el que se entrecruzan elementos, técnicas y estrategias documentales y ficcionales” (Tschiltschke y Schmelzer, 2010: 16). De acuerdo al teórico mexicano Iván Ruiz, la docufricción potencia una disputa “donde las fronteras entre realidad e irrealdad, verosímil y ficción, ya se encuentran diluidas” (2019:16). La subversión también nos permite desarmar las lógicas productivas y reductoras que solo producen un modelo para, al mismo tiempo, reducir a ese modelo todo lo que produce.

Veamos un ejemplo que nos permita pensar esa zona ambigua, interseccional, recién mencionada. El documental *Seré millones* (Fernando Kirchmar, Mónica Simoncini, Omar Neri, 2013) es un film sobre el robo de 10.000.000 de dólares al Banco Nacional de Desarrollo organizado por el Ejército Revolucionario del Pueblo. El “documental” cuenta la organización del robo y la vida cotidiana detrás de sus protagonistas. Oscar Serrano y Ángel Abus, militantes del PRT, empleados y asaltantes del banco, realizan el casting para seleccionar a quiénes filmarán sus vidas. A lo largo de distintas charlas, ambos militantes transmiten sus experiencias e historias del hecho a los actores que actuarán sus vidas con el fin de lograr la construcción de los personajes de forma fidedigna.

La actriz y el actor seleccionados en el casting visitan a los protagonistas de la historia, Laura Zona, alias Beba, y a su marido, Oscar. Apenas ingresan a la casa, los actores dicen: “Yo soy Federico Ferreira y voy a hacer el papel del Turco”, y la actriz dice: “Yo soy Rocío Domínguez y voy a hacer de Beba”, lo que recuerda a *Los rubios* (Albertina Carri, 2003) cuando la actriz Analía Couseyro dice: “Mi nombre es Analía Couseyro, soy actriz y en esta película represento a Albertina Carri”, y también a *A través de los olivos* (1994) de Abbas Kiarostami cuando el protagonista, mirando a cámara, dice “Soy Mohammada Ali Keshavarz, el actor que hace de director”. Más allá de las citas, guionadas, a los films, aquí ya aparece plantado el recurso que será extremado durante el documental, la historia será contada en la *intersección* de la ficción y el documental.

Minutos después, en medio de un asado, los militantes le cuentan a los actores detalles del operativo, pareciera prevalecer el método stanislavskiano de actuación, es decir, el método por antonomasia del realismo, lo que también nos hace pensar que la poética del realismo ha determinado una forma de pensar lo real en el documental. En esta línea, se encuentra la escena en que maquillan a la actriz, y la maquilladora le preguntan a “Beba real” cómo ve el maquillaje de “Beba de ficción” y “Beba real” le dice: “El maquillaje está bien porque yo me pintaba suave”. En ambas escenas, el personaje se escinde entre lo real y lo representado, planteándose así la identidad entre lo real y lo representado. Y cuando voy hablando de la Beba real y la Beba de ficción lo hago presuponiendo una diferencia implícita que es la misma que plantea la institución y que arriesgo en el glosario.

Las escenas que analizamos a continuación nos parecen las más representativas de cómo la práctica inventiva desestima la norma regulatoria. En un momento los personajes “teatralizan” la reunión en el taxi del Turco, mientras los guerrilleros miran la escena y les hacen observaciones de cómo debería ser representada la situación en función de lo que ellos recuerdan; entre los dos guerrilleros discuten sobre cómo debería ser la actuación de Palmieri, el jefe de la banda. Esta escena se extrema cuando entran en escena los mismos militantes y participan de

la “teatralización”, es decir, ellos actúan de ellos mismos junto con los actores. Una variación de la escena está después, el actor que hace de Palmieri le habla a Turco y a Oscar avisándoles que finalmente se hará el operativo, el montaje corta y aparecen los protagonistas reales en el lugar de los actores, nuevamente corte y se vuelve otra vez a los actores. También se da el proceso inverso, los actores actúan la escena, corte, y aparecen en la misma escena los personajes reales actuando la misma escena que los actores pero *representando* un hecho que para ellos fue real. Otra situación interesante es cuando la actriz le pregunta a Beba si “ella estaba nerviosa” en esa situación, es decir, le pregunta no a la mujer adulta que tiene ante sus ojos, sino a la mujer joven del pasado, la que estuvo en ese hecho. Y Beba responde: “Nunca me puse nerviosa” y la escena prosigue intercalando los actores y los personajes reales. 9

Si el documental acepta la ficcionalización de escenas, la construcción de planos metafóricos que aluden a lo real y la voz en off guionada en la voz de un locutor ¿qué tiene de “real”? deducimos que lo que la institución afirma como real es un verosímil de lo real anclado a una mirada decimonónica, es decir, la de la poética del realismo que hereda el cine en sus comienzos y que atraviesa su desarrollo. La fuerza de la norma intenta impedir salir de una forma única de construcción de un verosímil, ¿pero entonces la cuestión pasaría por “subvertir” el verosímil? ¿pero un verosímil no está sujeto siempre a normas? Y atención, porque *Seré millones* no está cambiando unas normas por otra, por el contrario, camina por la yuxtaposición planteada arriba, la intersección entre ambos campos, la docufricción.

¿Y el montaje?

Analicemos la normativa del INCAA en función del montaje de *Alunizar* (Pepa Astelarra y Lucas Larriega, 2015), documental que cuenta la primera trasmisión de la llegada del hombre a la luna mostrándose como algo *construido*. Los directores del documental parten de una hipótesis que guiará la investigación: la trasmisión de la llegada del hombre a la luna en 1969 no fue realizada “en vivo y en directo” y lo que conocemos como el primer hombre en descender a la luna, en verdad, es el segundo. Pepa y Lucas, directores del documental pero también narradores y entrevistados, descubren cómo con el Apolo XII se ha engañado a los televidentes. ¿Cómo? Alterando el hecho, ¿lo real?, en el montaje, aunque construyendo verosimilitud.

El documental *Para toda la humanidad* (Ali Reinert, 1989) sobre el alunizaje está íntegramente realizado con material de archivo y posee un montaje muy película, en la escena del discurso del Presidente Kennedy, Reinert (quizás el único que tuvo acceso al material original, como se dice en *Alunizar*) reemplazó, en la voz en off del presidente norteamericano, la palabra “gente” por “humanidad”, diferencia por la cual se intentaba relacionar las declaraciones de Kennedy con el propio documental *Para toda la humanidad*, manipulando no solo los archivos sino también sus testimonios.

9. En esa escena se termina sumando el director dando indicaciones. La escena siguiente va en esa misma línea, los 4, los protagonistas “reales” y los ficcionales van al cine.



Pero esta particularidad que muestran los directores no es más que lo mencionado anteriormente respecto a la ¿diferencia? entre el documental y la ficción: la cuestión de que el documental no es algo “dado”. Más allá del caso de la luna, *Alunizar* muestra, por ejemplo, cómo el dictador Onganía tuvo que repetir la ceremonia de la entrega de sables a militares porque había fallado la grabación.

Al preguntarse por el montaje, los realizadores encuentran que en la película de Al Reinert se muestra al segundo hombre en descender a la luna, pero mostrado como si fuese el primero y montado con el audio del primer hombre en descender.

Mirtha Varela, la investigadora especialista en medios mientras lee títulos del diario -“Es improbable la transmisión por la TV local del alunizaje”-, opina que “Hay una sospecha no solamente que la transmisión norteamericana pueda ser falseada, sino una más local, más banal y es que desde la Argentina pueda llegar a verse la transmisión porque el Satélite Balcarce todavía no se había inaugurado...” Y este documental expone esa falsedad pero en forma verosímil, puesto que, como plantea Gonzalo Aguilar en la escena con Varela, hubieron dos hazañas, una fue llegar a la luna y, la otra, la transmisión.

Ante la insistencia de los directores del documental respecto de que “todo parece guionado” y que la transmisión no fue en vivo y en directo, Varela les responde: “La gente se lo creyó y yo trabajo sobre las creencias sociales, me interesa cómo esa transmisión fue un acontecimiento histórico, si fue verdad o no, no altera la calidad del acontecimiento”. Todo se encamina a construir el verosímil para conseguir “efectos de verdad”.

Los realizadores elijen una forma especular, podríamos decir, de contar la historia y ficcionalizan el descenso para mostrarnos cómo ellos también pueden engañarnos; viajan a San Juan y elijen la locación, hablan sobre las propiedades del lugar elegido, si es afín o no (“habría que ver si traemos polvo y cuándo hay viento”).

El final es sorpresivo, una placa informa que un desconocido, enterado de la investigación para este documental, les envía el archivo donde se visualiza el primer paso del hombre a la luna. La parte anexada no es más que la que ellos han filmado, reproduciendo el gesto de la primera transmisión, y haciéndole creer al espectador que lo que veían como un material recién encontrado era el verdadero.

Como vemos este documental podría considerarse como otro ejemplo en que la norma del INCAA es fácilmente subvertida en el campo práctico y que los creadores saben cómo subvertir una concepción anquilosa de lo real, o bien, como escapar al control.

Lo real y sus intentos de definición más allá de la norma del INCAA

Es sabido que el documental arrastra con una *pretensión* de verdad, pero que, muchas veces, se ha confundido dicha pretensión con su “universal”, y una posible causa de esta situación podría ser el poder del efecto de realidad sobre sus espectadores. Ahora bien, creemos que la norma del INCAA colabora, al tiempo que presupone, implícitamente, una definición que oscila entre las tres conceptualizaciones que, a continuación, tomamos de Jan Westerhoff (2011):



1. Lo real es lo percibido por los sentidos: Lo real entendido como aquello que es visto, oído, tocado, olido, gustado es la forma más simple e inmediata y, aun así, una de las definiciones que ocupa el centro de la escena en el área documental. Se piensa lo real como aquello que está sucediendo para mis sentidos, es decir, en tanto hecho que sucede al mismo tiempo de ser percibido, caso del registro en el documental de observación, o que puede ser reconstruido “objetivamente” (documentales sobre hechos del pasado) a partir de archivos y testimonios. En esta concepción, el criterio de percepción no está en lo percibido, sino en lo perceptible, es decir, en aquello que puede tornarse percibido. Podemos no ver algo, pero con ayuda de un lente macro, sí. Jan Westerhoff (2011) plantea que si lo real se reduce a lo percibido, es decir, a las “señales eléctricas interpretadas por tu cerebro”, es fácilmente refutado con solo pensar, por ejemplo, en las alucinaciones o en el “amigo imaginario” de un niño. Aquí su carácter de irreal se debe al hecho de que no puede ser compartido con otros, es decir, por permanecer en el ámbito privado del sujeto.

2. Lo real es lo consensuado: Esta definición se basa en el acuerdo intersubjetivo, es decir, en lo que convenimos en llamar real. Podemos decir que el criterio de validez radica en el acuerdo de determinadas normas. Llamativamente, hay un acuerdo en lo que el INCAA *debe* llamar documental o ficción. La institución afirma una concepción de lo real que parece adecuarse a esta acepción.

3. Lo real es lo que se resiste: Lo real como aquello que tiene la cualidad de la resistencia, característica que presentan ciertos objetos. “Una cosa real es aquella que, cuando dejas de creer en ella, no desaparece”. De aquí es que también se plantee “La realidad como aquello que no inventamos”, que, para nosotros, sería querer captarlo con la cámara. ¿Cuántas veces hemos filmado a alguien que no quería ser filmado?

4. Lo real es lo que hay de todos modos: Lo que queda después de nuestra existencia, lo apocalíptico, iguala lo real a lo que está allí. Para nosotros, podría ser aquello que sería capturado por el dispositivo cinematográfico después de nuestra existencia. La “vida de la cámara” más allá de la vida humana. Imposible no mencionar, en este punto, a Leonardo Henrichsen, camarógrafo argentino que en 1973 registró su propia muerte.

En estas definiciones observamos que hay una construcción de lo real partiendo de un sujeto y lo que sucede alrededor de él, pero si pensamos lo real en función de la relación del sujeto con la pantalla (Niney, 2015:66) lo real sería aquello que produce la propia diégesis del documental.

Palabras finales

La mirada que el INCAA puso sobre el documental no fue otra que la de un cine donde la oposición excluyente entre ficción y documental pervivía como herencia moderna, lo que fue posible a través la razón evaluadora que, vía normativas, instrumentalizó la producción. Creemos que, frente a lo real normativizado, la respuesta de la docufricción desarma la razón evaluadora al subvertir una pedagogía colonial moderna que el cine heredó y reprodujo también a través de una institución.



Paradójicamente, el INCAA fue condición de posibilidad de proyectos que pudieron escapar a una lógica racional y nos ha permitido un momento de gran desarrollo. No obstante, lo que estamos señalando y queremos remarcar es cómo una lógica anclada en la racionalidad instrumental se vale necesariamente de los mismos integrantes de la comunidad audiovisual a los que intenta disciplinar; aunque muchos de ellos desarmen dicha lógica, conscientes o no.

Esperamos que, en un futuro no muy lejano, cuando el INCAA deba reconstruirse, la discusión sobre su Plan de Fomento no deje fuera la herencia moderna y colonial en las instituciones y mire críticamente la centralidad del poder que nos ubica, siempre, en un lugar periférico. Empezar a discutir una normativa superadora de la oposición excluyente entre la ficción y el documental, o partiendo de la docuficción como una alternativa posible, puede ser un paso. Sabemos que otras formas artísticas también pueden generar desde sus propios saberes nuevas expresiones, como el experimental, lo comunitario, etc., sabiendo que nombrar las cosas de forma situada es una de las tareas descoloniales. Y también, ¿por qué, no? Sabiendo que el proyecto moderno es evaluativo, salir de ese criterio para el otorgamiento de subsidios. ¿Cómo colaboramos desde el campo artístico a la construcción de un proyecto transmoderno que reconozca un pluriverso donde la concepción de lo real surja de su propia localidad y cosmovisión?. Empezar a planteárnoslo ya es un paso.

Un agradecimiento al Profesor Alejandro Mirolli, que me facilitó el libro de Jan Westerhoff.

Bibliografía

- Castro Gómez, Santiago (2000). "Ciencias sociales, violencia epistémica" y el problema de la "invención del otro". En Edgardo Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas Latinoamericanas*. CLACSO.
- Foucault, Michel (2008). *Tecnologías del yo*. Barcelona: Paidós.
- Giuliano, Facundo (2019a): "¿Tienes razón evaluación? Notas para la profundización filosófica de educación". *Revista Electrónica Educare*. Vol 23 (1), 1-22.
- Giuliano, Facundo (2019). "¿Realidad de la ficción evaluadora o ficción de la realidad evaluadora?. Apuntes literarios y cinematográficos para una crítica de la razón evaluadora". *Revista Discusiones Filosóficas*, Año 20, N° 35, pp. 149-165.
- Giuliano, Facundo (2020). La razón evaluadora en las pedagogías críticas. Reflexiones sobre la colonialidad pedagógica desde América Latina (1954-2019). *Revista Estado y Políticas Públicas* N° 13, 145-166.
- Giuliano, Facundo (2022): "Bases modernas/coloniales de la razón evaluadora: racismo epistémico, eurocentrismo, violencias", *Revista Pedagogía y Saberes* N° 56, Universidad Pedagógica Nacional, pp 115-132.
- Quijano, Aníbal (1992): "Colonialidad y modernidad/racionalidad", *Revista Perú Indígena*, Vol. 13, N° 29, pp. 11-22.
- Ruiz, Ivan (2017). *Docuficción. Prácticas artísticas en un México convulso*. México: UNAM
- Tschiltschke, Christian von, y Dagmar Schmelzer, eds (2010). *Docuficción. Enlaces entre ficción y no ficción en la cultura española actual*. Madrid: Iberoamericana Vervuert.



- Mignolo, Walter (2014). *Desobediencia epistémica. Retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*. Buenos Aires: Del Signo
- Niney, Francois (2015). *El documental y sus falsas apariencias*. México: UNAM
- Westerhoff, Jan (2011). *Reality: A Very Short Introduction*. Oxford: University Press.

Diarios

Fiel, Cecilia: "Cine documental: 100 años de registrar la vida", Revista Ñ, Diario Clarín, 26 de junio de 2022.

Cecilia Fiel (Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Nacional de las Artes de Argentina)

ceciliafiel@gmail.com

Becaria doctoral del CONACYT (México), Magister en Periodismo Documental (UNTREF), Lic. en Artes (UBA). Actualmente dicta Historia de las Artes Visuales I (UNA). Como profesora ha integrado la cátedra de *Estética* (2004-2025) y de *Estética del Cine y Teorías de Cinematográficas* (2010-2023), carrera de Artes (UBA).

Ha publicado capítulos de libros en *Estética de la liberación decolonial* (2020), *Cine comunitario Argentino* (2017) y en revistas académicas tales como Revista Hermeneutic, Universidad Nacional de la Patagonia Austral y Revista Saberes y Prácticas, Universidad Nacional de Cuyo. Como documentalista ha dirigido *Margarita no es una flor* (2013), *(El Indio...)* (2023), *Dussel. La filosofía es un don para un mundo sin sentido* (2025)