

# El falso documental etnográfico

*Ethnographic Mockumentary*

SERGIO J. AGUILAR ALCALÁ

sergio.aguilaralcala@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-1712-753X>

*Universidad Nacional  
Autónoma de México, México*

FECHA DE RECEPCIÓN  
marzo 19, 2025

FECHA DE APROBACIÓN  
diciembre 15, 2025

FECHA DE PUBLICACIÓN  
enero - junio 2026

[https://doi.org/10.32870/  
eloquepiensa.v0i32.474](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i32.474)

**RESUMEN** / A diferencia del documental etnográfico, que es también discutido al interior de disciplinas de lo social y lo antropológico, el falso documental es un producto sintomático singular de la teoría del cine documental. No obstante, esto permite al falso documental etnográfico proponer una lectura crítica de las funciones políticas del saber y de la enunciación discursiva de un producto audiovisual. Desde la brecha psicoanalítica entre el enunciado y la enunciación, este texto analiza tres falsos documentales etnográficos para verificar el modo en que objeto, representación y espectadorialidad son construidas en la narrativa audiovisual.

**PALABRAS CLAVE** / Documental etnográfico, falso documental, psicoanálisis, enunciación filmica.

**ABSTRACT** / Unlike ethnographic documentary, which is also discussed within social sciences and anthropology, fake documentary is a symptomatic singular product within documentary theory. However, this allows fake ethnographic documentary to propose a critical lecture on the political functions of knowledge and the discursive enunciation of a film. From the psychoanalytic scission between a statement and its enunciation, this text analyzes three fake ethnographic documentaries to verify how object, representation and spectatorship are built in film narrative.

**KEYWORDS** / Ethnographic Documentary, Fake Documentary, Psychoanalysis, Filmic Enunciation.



*Agarrando pueblo*  
(Luis Ospina y Carlos  
Mayolo, 1978).

## DEL MÁS ALLÁ AL MÁS ACÁ

A fines del 2016, el canal National Geographic, sumamente conocido por su contenido documental (audiovisual, fotográfico y de divulgación de ciencias naturales y reportajes sobre comunidades humanas) sacó un eslogan con el que promocionaría sus productos en todo el mundo: “Further”, traducido para Latinoamérica como “Más allá”.

Este eslogan podría ser una buena manera de resumir el modo en que, en el discurso popular y no especializado, suele entenderse la labor de los documentales. Así es como podríamos definir lo que hace un documental sobre Corea del Norte (una comunidad cerrada espacialmente) o uno sobre cómo lucía una aldea medieval en el siglo XV (una comunidad alejada en el tiempo): los documentales nos permiten ir “más allá”.

Sin embargo, no hace falta mucho para percatarnos de un gran problema de esta idea: ¿desde dónde podemos ir más allá? En otras palabras: ¿desde qué lugar habla el documental?

En este texto quisiera responder a esta pregunta con relación a un producto muy específico: los falsos documentales etnográficos. Si bien es cierto que ya se han discutido, en tanto *falsos documentales*, las películas que en este texto comentaré no se han hecho desde la dimensión de considerarlas como falsos documentales *etnográficos*, lo

que tendría la ventaja de mantener su especificidad epistemológica (como falsos documentales), pero en diálogo con un tipo de documental que se ha discutido ampliamente en la teoría documental y en la antropología (el documental etnográfico).

Para ello, empezaré con una breve caracterización del falso documental como un producto mucho más complejo y diverso que la presunción común, que lo reduce a una especie de ‘mezcla’ entre documental y ficción. Expondré una articulación de tres dimensiones que permite abordar la complejidad de este producto audiovisual: el objeto, su representación y la espectacularidad en él implicada. En el caso del documental etnográfico, esta dimensión de la implicación subjetiva es particularmente importante, pues de lo que se trata es del modo en que un sujeto (el documentalista) presenta en el documental aquello de lo que es testigo o participante.

Después, haré un breve repaso por algunos falsos documentales etnográficos, para detenerme en tres de ellos, que considero pertinentes para juzgar la función del documentalista en la creación del documental (y con ello, de su propio objeto de estudio). Se trata de *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), *Agarrando pueblo* (Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978) y *Borat* (Larry Charles, 2006), que serán analizados en orden cronológico según su estreno.

Finalmente, se ofrecen algunas reflexiones sobre la función del falso documental etnográfico para repensar la potencia política del documental etnográfico, a través de la escisión entre el enunciado y la enunciación.

## EL FALSO DOCUMENTAL: DEL ESPECTADOR A LO ESPECTATORIAL

Las aproximaciones más comunes al problema del falso documental pueden ser resumidas en lo que he calificado como la hipótesis del tercer espacio: la presunción de que el falso documental es una combinación de la ficción y la no

ficción<sup>1</sup>. El grave problema de la hipótesis del tercer espacio es que asume, por lo menos implícitamente, que hay dos campos cinematográficos claramente definidos: la ficción y la no ficción. Es decir, se asume que es obvio lo que supone “realidad/forma/contenido ficcional” o “realidad/forma/contenido documental”, cuando lo que continuamente uno se topa es una serie de ejemplos y discusiones que contradicen la idea de que estos sean campos evidentes. Es un problema de simplicidad extrema sobre lo que es la ficción y la no ficción, como si siempre que viéramos una película resulta ‘obvio’ que lo que estamos viendo es “la realidad ficcional” de la película o “la realidad documental” de nuestro mundo: el primer obstáculo que nos topamos contra esta idea es, precisamente, el falso documental.

La idea de que el falso documental es un tercer espacio entre ficción y no ficción es debatida en cuanto uno empieza a percatarse de la enorme complejidad y variedad de productos audiovisuales que caen bajo la idea de “falso documental”: desde *No Men Beyond this Point* (Mark Sawers, 2015), que cuenta lo que sucedió en el mundo desde la década de los 50 cuando dejaron de nacer hombres, o *Mermaids: The Body Found* (Sid Bennett 2012), que relata las experiencias de un grupo de biólogos marinos que se toparon y examinaron el cadáver de una sirena<sup>2</sup>, hasta *I’m Still Here* (Cassey

<sup>1</sup>En Aguilar Alcalá (2022, pp. 178-182) se hallan varias referencias que pretenden dar cuenta del falso documental desde esta lógica, así como las críticas a las mismas. Entre esas referencias se encuentran muchos textos que suelen ser mencionados al hablar del fenómeno del falso documental, pero que siguen cayendo en la misma trampa, la de asumir que los falsos documentales son documentales sobre temas que ‘no son verdad’, o que se construyen con imágenes ‘que no corresponden a la realidad’. Especialmente los textos de la primera década de este siglo caen en esa trampa, para mayores argumentos, remito nuevamente a Aguilar Alcalá (2022, pp. 178-182). Además, también sería bueno considerar que la extensión de un artículo académico no es la pertinente como para esperar una revisión del estado de la cuestión, para ello son las extensiones de los libros y otros espacios y publicaciones. Por última vez, remito a esa obra para una discusión de muchas (y obvio, no todas) las referencias al respecto.

<sup>2</sup>Nótese que en esta descripción la siguiente hago afirmaciones categóricas del pasado (“lo que sucedió en el mundo cuando dejaron de nacer hombres”, “se toparon y examinaron el cadáver de una sirena”) precisamente porque los falsos documentales hacen esas afirmaciones. Si se matizara el asunto

Affleck, 2010), en el que vemos al actor Joaquin Phoenix en una especie de personaje de la ficción que interactúa con el mundo extradiegético, imposibilitando entender qué escenas son actuadas y prescritas y cuáles simplemente espontáneas. En todos estos casos, lo que se entiende como “realidad ficcional” y “forma documental” resulta sumamente distinto, discutible y difícil de asir como para que esté en una misma categoría. ¿Tienen estas películas un mismo funcionamiento y articulación de su material de archivo, dramatizaciones o intertextualidad? Obviamente no, por lo que resumir al falso documental bajo la etiqueta de ‘mezcla’ o ‘terreno medio’ entre ficción y no ficción resulta muy problemática.

¿Cómo entender al falso documental? Debemos verificar la articulación, en el lenguaje audiovisual del falso documental, que seduce al sujeto espectral a implicarse en ella desde cierta perspectiva. Vayamos por partes para entender esta idea, partiendo de una estructura de tres dimensiones que entran en juego en el fenómeno cinematográfico cuando atendemos a su espectralidad: 1) el objeto filmado, 2) la representación de ese objeto en el discurso audiovisual, y 3) la experiencia de la espectralidad de esa representación.

El objeto filmado es, sencillamente, aquello que estuvo frente a cámara y fue registrado, sea una persona ejecutando una acción cualquiera o el sol saliendo por la mañana. Una primera manera de entender la función del cine documental es la presunción de que estos objetos existen en el mundo más allá de la diégesis documental: si en un documental aparece alguien que dice que vive en el número X de la calle Z, y voy a esa dirección, *se asume* que me encontraré a esa persona. Los objetos afílmicos son aquellos que, pensémoslo en estos términos por ahora, *ya* existen en el mundo, se haga sobre ellos una película o no.

diciendo algo como “lo que habría sucedido en el mundo” sería no captar la lógica enunciativa de los falsos documentales, sería caer en el supuesto de que los falsos documentales son películas que hablan de cosas que no sucedieron o que habrían sucedido, sería caer, desde otros lugares, en el problema de la hipótesis del tercer espacio mencionada líneas atrás.

Nótese que hablé de objetos *filmados*, y no simplemente objetos, porque en el cine nunca vemos los objetos sino su filmación: nunca vemos simplemente una persona caminando por la calle o el sol saliendo por la mañana, sino que *vemos eso de un modo específico*. Los objetos y acciones son representadas bajo articulaciones específicas de los elementos del lenguaje audiovisual: *este* emplazamiento de cámara, *esta* paleta de colores, *este* ritmo de edición, *esta* música incidental. Es la articulación de estos elementos lo que supone la narración audiovisual: el modo en que el argumento de un filme ha sido traspuesto en la articulación específica del lenguaje audiovisual.

El tema es que la discursividad audiovisual no se agota en distinguir entre el objeto que existe más allá de su representación y la representación específica que hacemos de ese objeto, pues si así fuera, el análisis y la teoría de cine se reducirían en listar las múltiples posibilidades y ángulos de puntos de vista hacia los objetos. Es necesario percatarse de la siguiente dimensión: la posición espectral que se construye con esa representación del objeto.

Veamos cómo esto aplica con un ejemplo de lo que en el arte pictórico se conoce como anamorfosis. Un caso paradigmático, estudiado en varias ocasiones por Jacques Lacan, especialmente en su Seminario 11 (1987, pp. 95-96), es la pintura *Los embajadores* (1533), de Hans Holbein: tenemos en ella a dos hombres vestidos con ropa de lujo, y entre ellos, instrumentos de navegación; también hay una mancha amorfa, extraña, al frente del cuadro. La anamorfosis consiste en que esa mancha es un cráneo deformado, que se vuelve visible, adquiere forma, una vez que *nos movemos de lugar*, lo que acarrea el precio de que ahora los embajadores están deformados. Esta pintura contiene, entre sus elementos constitutivos (una mancha, es decir, algo que es parte de la representación), un elemento que funciona como pivote para capturar al espectador hacia otra posición: es como si el cuadro nos dijera, al verlo de frente por primera vez, que



hay algo que no nos quiere mostrar tan fácilmente, y que sólo si nos movemos de lugar nos lo hará visible.

Ahora, esta dimensión de la espectacularidad supone un asunto del *deseo*, en los términos en los que lo entendemos en el psicoanálisis: una especie de excedente que no se agota con la satisfacción de nuestro aparato perceptor, sino que, más radicalmente, se ensancha justamente a causa de la satisfacción. Esto es una experiencia que hemos vivido con frecuencia: se trata de cuando hemos comido bastante y estamos, ciertamente, satisfechos de nuestras ganas de comer, pero nos enteramos que hay postre, y lo aceptamos. El deseo es ese excedente que se abre pese a haber llenado el espacio de la satisfacción. En el caso de la pintura de los embajadores, los hombres y sus objetos son parte del campo de la visión (porque los podemos ver), pero hay también, en ese campo de la visión, algo que no podemos ver (el cráneo) y que captura nuestro deseo, o, en otras palabras, alimenta *nuestro deseo de ver más*.

Entonces, en el caso del cine documental, ese deseo de ver más es lo que se genera *a causa* del propio documental, y que Bill Nichols (1997, p. 230) acertadamente denominó *epistefilia*: es una especie de satisfacción intelectual que el espectador parece conseguir tras ver el documental, en el estilo de que, tras ver un documental sobre cómo es la vida en una comunidad apartada de mi ciudad, no sólo tengo información (sobre cómo es la vida en esa comunidad), sino *el placer de saber esa información*. Es una especie de excedente que demuestra mi implicación subjetiva en el saber mismo, que muestra que la información no es simple información sino, en el caso del sujeto humano, una manera de activar el deseo.

Este excedente, si bien está del lado del espectador, no olvidemos, está dirigido por aquello que está inscrito entre los elementos de la discursividad audiovisual: el cráneo deformado, finalmente, *está ahí en el cuadro*. Esto es lo que distingue de manera tajante el estudio de la espectacularidad y el deseo que implica de los estudios de audiencias o de recepción: estos últimos tratan de lo que las audiencias específicas dicen

o responden ante las preguntas que se hagan de una película, mientras que la dimensión de la espectacularidad está del lado de lo inscrito en el producto audiovisual.

Y esto nos trae de regreso al asunto: el falso documental es una película que se construye desde una estrategia espectacular específica, desde un intento de sostener una posición espectacular que, no siendo propia ni ajena al documental, tampoco la hace propia ni ajena a la ficción<sup>3</sup>: la implicación subjetiva en el documental supone que, si cuando lo considero falso, me percató de que no es así porque lo que me dice *es falso*, sino porque el modo en que *yo me implicó* en su visionado me hace considerarlo así.

Entonces, el falso documental no se constituye como un objeto solamente estético o expositivo, sino incluso ético, en el sentido de que *incluye un deseo del sujeto que lo mira*, un sujeto que está implicado en la propia estructura del filme.

## EL FALSO DOCUMENTAL ETNOGRÁFICO: MIRAR Y MIRAR QUE SE MIRA

Una tarea encomendada por Jean Rouch al documental etnográfico fue la creación de “the rules of a new film language that will permit the opening of frontiers between all civilizations”<sup>4</sup> (2003, p. 35). Esta misión, bastante de la mano del slogan del “más allá” antes mencionado, se abre en dos vías desde las cuales podemos considerar el concepto de “documental etnográfico”: 1) como un instrumento de trabajo, registro y estudio de la antropología y sus subdisciplinas, en cuyo caso hablamos de una *etnografía documental*, o de un *documental como registro etnográfico*, y 2) como un producto audiovisual propio que no responde, en su producción y distribución a la intención anterior, y que podríamos llamar

<sup>3</sup>Esto es lo que permite llamar al falso documental una heterotopía (en Aguilar, 2022, pp. 313-316), en el sentido que Michel Foucault le dio a ese término.

<sup>4</sup>Traducción: “las reglas de un nuevo lenguaje filmico que permitiera abrir las fronteras entre las civilizaciones”.

como *documental etnográfico propiamente dicho*. Esto segundo es en lo que me quiero detener, pues es la dimensión que con mucha mayor frecuencia se entiende y asume en los estudios de teoría documental.

Esta distinción la hallamos de un modo bastante práctico para los cineastas: es la pregunta que se hacía el propio Rouch (2003, pp. 36-37) sobre si conviene que el documentalista sea etnógrafo o que etnógrafos y documentalistas trabajen juntos. Rouch es una pieza clave de este dilema, sobre si el documental etnográfico debe acentuar su carácter *documental* o su carácter *etnográfico*, pues nunca se pronunció con claridad sobre la diferencia: siempre parece que uno y otro son, para Rouch, lo mismo. Por eso hace una lectura de la historia del cine documental (desde los Lumière y Flaherty al *cinema vérité* de los 60) con la idea de que el documental es –casi– sinónimo de etnografía. No es mi interés criticar aquí esta postura, pero sí vale la pena reconocer que, cuando hablamos desde las teorías del documental (y este es un asunto epistemológico y metateórico interesante), no se tiene el mismo concepto de “etnografía” que se tiene desde la antropología. Por mi parte, propongo entender al documental etnográfico como aquel documental en el cual un sujeto (que aparece con una función de “presentador”) viaja a un lugar ajeno a su propio contexto cultural para conocer algo específico de la comunidad que visita, o algo en lo general de la misma.

Para los términos que interesan en este texto, el dilema de ‘¿documental o etnografía?’ se zanja con gran facilidad si lo pensamos desde el producto a analizar: ¿estamos estudiando una comunidad a través del filme, o estamos estudiando el filme que es sobre una comunidad? El primer caso es lo que Lauro Zavala (2023, pp. 35-36) ha llamado un análisis instrumental (es decir, usar la película como herramienta para estudiar otra cosa), mientras que el segundo es un análisis interpretativo (es decir, el objeto de estudio es la película misma).

La distinción entre estos es de enorme interés y profundidad para comprender la especificidad del análisis de cine<sup>5</sup>.

Entonces, cuando hablamos de un documental etnográfico, y más especialmente, cuando lo analizamos, no consideramos más allá de accesorios los discursos que la antropología y la etnografía hayan construido sobre los temas y objetos afílmicos que aparecen representados en el documental. Lo que nos interesa es la manera en la que el lenguaje documental articula una posición spectatorial. Y eso es lo que nos permite caracterizar a los falsos documentales etnográficos.

Si el falso documental se constituye como un documental que supone una posición spectatorial que incluye el deseo del sujeto, el falso documental etnográfico articula ese deseo alrededor de la figura de su enunciador explícito, es decir, del personaje o personajes que fungen como vehículo de construcción de la historia del filme.

Estos personajes son lo que podemos llamar la posición de enunciación del filme: son las lógicas con las que se establecen los enunciados fílmicos, las articulaciones del lenguaje audiovisual con las que se expresa la narración. No supone simplemente los objetos (una calle filmada), ni se reduce a una elección técnica (usar un emplazamiento de cámara o un motivo musical específico), sino a las lógicas que, al interior del filme, producen un *sentido* al unir la filmación de *esa* calle con *ese* desplazamiento y con *ese* motivo musical.

Entonces, a diferencia de otros tipos de falsos documentales, el falso documental etnográfico tiene su posición de enunciación de manera explícita encarnada en un personaje: el que viaja a ese lugar y nos lo muestra. Este personaje construye, a través de su narración, un mundo que existe a condición de existir bajo su propia enunciación: este personaje es el que crea el mundo del documental, que, como tal, no es simplemente un mundo, sino el mundo que existe bajo las condiciones de enunciación elegidas para ese documental.

<sup>5</sup>Como dos lugares para entender esta diferencia y sus implicaciones en las prácticas que se aglutinan bajo el término “análisis cinematográfico”, recomiendo leer el clásico introductorio de Vanoye y Goliot-Lété (2008).

Mundo y sentido del mundo, entonces, no pueden pensarse de manera separada.

Esta diferencia entre enunciado y enunciación es la clave para comprender la función de este personaje que articula el falso documental etnográfico. Para el psicoanálisis, esta distinción es la condición del sujeto del lenguaje: nunca podemos hacer coincidir lo que decimos con el acto mismo de decir. Por un lado, los enunciados son aquello que está siendo mostrado a cuadro, las dimensiones del objeto de la representación y la representación del objeto, mientras que la enunciación es el acto de enunciar, la dimensión de la espectacularidad construida con esa representación.

A continuación, expondré estas estrategias de enunciación a través de varios filmes que, por razones que discutiré en cada caso, podemos considerar que tienen rasgos de falsos documentales etnográficos. Veremos que el personaje que articula estas narraciones, así como la mancha de *Los embajadores*, es visible, en algunos casos espectacularmente, pero su rol como estructurador del relato es un poco más sutil, pues no es lo mismo decir que porque algo es muy visible (los embajadores) entonces es eso lo que estructura la posición espectacular (como la posición a la que se lleva al espectador a partir del cráneo deformado).

## ANÁLISIS DE PELÍCULAS

*Las Hurdes, tierra sin voz*

Basándose en una etnografía publicada por Maurice Legendre en 1927, Luis Buñuel dirige en 1933 el cortometraje español *Las Hurdes*. De menos de media hora de duración, es una suerte de adaptación del libro de Legendre, intentando dramatizar algunas de las escenas ahí narradas.

El filme abre con una voz de narrador<sup>6</sup>, que nos relata un poco de la vida en la zona conocida como Las Hurdes,

<sup>6</sup>Hay varias versiones de la película que difieren en su narración y en el diseño de créditos. Buñuel hizo la versión francesa, que es bastante menos estilizada, en 1933, pero me ha costado hallar fácilmente información sobre

al oeste de España. Empezamos con un pueblo, y conocemos una tradición que se celebraba *justamente* el día que los cineastas fueron ahí: colgar un gallo de una cuerda en medio de la calle y pasar a caballo intentando arrancarle la cabeza. Enfatiqué el “justamente” porque una de las funciones que tiene este narrador es señalar la ‘suerte’ que tuvieron de llegar en el momento preciso a filmar esas escenas de desolación, miseria y pobreza tan ‘impactantes’.

Este narrador tiene una función muy similar a la voz didáctica de los documentales expositivos más tradicionales: explicarnos las imágenes que estamos viendo, darnos datos contextuales y ofrecer un relato que encadene lo visual. No obstante, pronto nos topamos con una función muy peculiar de este narrador: mientras vemos el espectáculo de los gallos a los que decapitan con la mano, el narrador nos dice que “a pesar de la crueldad de esta escena, un prurito de objetividad nos fuerza a mostrarla”. Esta frase es muy reveladora, porque lo que nos devela es una lógica de la *perversión*: se muestra el narrador como una especie de instrumento de un fin abstracto, superior, que le precede y dirige, la supuesta “objetividad”. Nótese que el asunto no se trata de que la escena sea o no sea cruel, si creyéramos eso nos estaríamos quedando al nivel del enunciado. La escena se trata de la enunciación de la propia escena: *pese* a la crueldad, *debo* mostrarla.

El narrador de *Las Hurdes* tiene entonces la función de apelar a un exhibicionismo prohibitivo, propio de una función perversa: es el típico rol de una figura de autoridad (el padre, el líder religioso, el político, el amo del saber) que, con su prohibición y ordenamiento de la ley, sólo incita el deseo a transgredir la ley.

las razones de todas las diferencias de las versiones. Aquí me he basado en la versión con narrador en español. Hay algunas entradas donde se da información sobre una resonización en español en 1965 aquí: <https://www.institutfrancais.es/sevilla/evento/las-hurdes-de-luis-bunuel-en-la-filmoteca/>; y también esta entrada, donde se presenta un extracto de una entrevista a Buñuel donde se habla un poco del tema de la sonorización: <https://www.cinematheque.fr/henri/film/147068-terre-sans-pain-rushes-luis-bunuel-1932/>

FIGURA 1. *Las Hurdes*  
(Luis Buñuel, 1933).



El narrador del filme de Buñuel tiene esa función, al mostrarnos “crueldad”, pero enseguida desmintiendo su incitación al deseo de ver la crueldad, apelando a una instancia superior, “prurito de objetividad”, como rectora. Mucho más explícita esta idea queda con lo que dice unos segundos después, respecto al mismo ritual: “esta fiesta sanguinaria, oculta sin duda, múltiples símbolos y complejos sexuales que no vamos a analizar ahora”.

No resulta suficientemente interesante quedarnos en la crítica a los prejuicios clasistas que el narrador exhibe: más profundo es verificar cómo sus lógicas de enunciación construyen esa misma pobreza miserable de la que él se lamenta. Notemos que no puede evitarlo incluso: en un momento en que vemos a una niña con collares de motivos cristianos, nos dice que “aunque se trata de imágenes cristianas, no podemos menos que recordar los amuletos de los pueblos salvajes de África o de Oceanía”. El punto no es si los amuletos cristianos tienen o no una similitud con los adornos religiosos de otros lugares, sino en percatarnos de que la comparación es construida por el propio narrador, que no omitamos, hablando en primera persona del plural no deja de incluir al espectador.

La película suele ser distribuida bajo el título *Las Hurdes, tierra sin pan*, pues en un momento del cortometraje se nos cuenta que hasta hace poco conocieron el pan estos pobres aldeanos “salvajes”, al punto de que los niños lo comen por

obligación, para que sus padres no se los roben. Este corolario podría ser sustituido con otro título: *Las Hurdes, tierra sin voz*, pues nunca escuchamos otra voz que no sea la del narrador, ni siquiera en momentos donde el equipo de filmación directamente apela a algunos personajes, ni siquiera hacia el final, pues no escuchamos a una mujer decir que “Nada puede alentar más nuestra alma que el pensar siempre en la muerte”, pues eso lo escuchamos *a través de* la voz del narrador.

No obstante, es a través de secuencias en cuyos cortes se nos muestra la falsedad de la escena (la de la niña moribunda, la cabra que cae dos veces, el burro atacado por las abejas) se construye un relato visual que parece contradecir al narrador. Es decir, si solamente escucháramos al narrador, parecería que estamos ante un reportaje televisivo con una lógica muy similar a la del Teletón, pero lo que notamos en la puesta en escena y la edición es una muestra de lo falseado de esa voz.

Un momento sutil muestra esa enorme crítica política que Buñuel tenía y que exhibe explícitamente en los créditos finales. En un momento en el que conocemos la escueta y descascarada escuela para niños, uno de ellos pasa a escribir en el pizarrón: mientras el niño escribe, el narrador dice “La moral que se enseña a los pequeños hurdanos no difiere en nada a la que rige nuestro mundo civilizado”. Justo al terminar de decir esto, el niño termina la escritura de la frase: “Respetad los bienes ajenos” [FIGURA 1].



Esta ironía, muy propia del estilo de Buñuel, nos apunta la posición de crítica que **Las Hurdes** consigue al no darle voz a los hurdanos: el narrador, personaje particularmente amo de los documentales (amo porque su voz resuena y porque sus enunciados comandan la interpretación de las acciones mostradas), es contradicho con las imágenes mismas. Podríamos ver lo ridículo que es creer que respetar los bienes ajenos tiene una función “moral” si nos preguntáramos qué tipo de moral habita en un país que no le importa que una parte de sus habitantes apenas acaba de conocer el pan.

### *Agarrando pueblo, agarrando lástima*

La lógica perversa de la voz del narrador de **Las Hurdes** se transforma en un sadismo cínico encarnado en el cuerpo de los realizadores retratados en **Agarrando pueblo**, medimetro colombiano de 1978 de Luis Ospina y Carlos Mayolo que presenta una curiosa lógica de sobreposicionamiento diegético y un poderoso discurso antidocumentalista.

El filme inicia con una claqueta y una voz que dice “acción”. La claquetista nos indica que se está filmando la película **Agarrando pueblo**, como si estuviéramos viendo un error de edición: en lugar de iniciar con el espacio documental, se inicia con la grabación del documental, es decir, al incluir la claqueta en la propia película, algo que no se hace justo para crear ‘la ilusión de realidad’, la película inicia, ya en su primera toma, con un problema frente a la cuarta pared.

Es un *problema* frente a la cuarta pared, pues una manera de distinguir al documental de la ficción es que el primero no puede romper la cuarta pared: justamente el punto del documental es la presunción de que lo que estamos viendo no es una realidad diegética, sino el mundo en el que vivimos, de modo que el documental ‘no puede’ romper la cuarta pared pues es una película que se presupone en ausencia de esa cuarta pared. Y, no obstante, **Agarrando pueblo** inicia con la construcción de una cuarta pared: nos dice que estamos viendo la grabación de la película. Es como si no

estuviéramos simplemente viendo la película, sino que estamos viendo *la grabación de la película*.

Esto se complica en la primera escena, que retrata a un director y su fotógrafo filmando a un mendigo a la entrada de lo que parece ser una iglesia. Vemos a estos personajes en blanco y negro, pero por unos segundos pasamos a ver lo que está filmando su cámara en color. Y tenemos así una segunda película, que nos enteramos pronto se llama *El futuro para qué?* (así escrito en la segunda claqueta, con un solo signo de interrogación). Esta película, le dicen el director y su fotógrafo al taxista que los lleva por la ciudad, “es para mandársela a Europa, es para la televisión alemana [...] es para filmar todas esas escenas de miseria”. Entonces, dos películas: de una, *El futuro para qué?*, sólo vemos algunos pocos segundos a color, de otra, **Agarrando pueblo**, vemos su grabación [FIGURAS 2 y 3].

El director y el fotógrafo caminan por las calles buscando y filmando toda la lista que nos hacen de la miseria urbana: “locos, mendigos, gamines... ¿qué más de miseria hay?”. Le piden al taxista que los lleve a filmar a “las putas”, que los lleve “con un loco”, y tras filmar a un hombre que arriesga su vida en un espectáculo callejero dicen que “está bueno el material”. Les piden a niños que se metan desnudos a una fuente para pedirles que naden de vuelta “por la plata”. Esos niños son los únicos que aceptan el dinero que ellos les tiran al agua, para así filmar cómo lo buscan en el piso de la fuente. En ese momento, un hombre empieza a criticarlos, quejándose de cómo se están enriqueciendo con la filmación de niños pobres, el director le responde que “hay que filmarlos [a los niños pobres] para que se dé cuenta la gente”: quién es esa gente que se va a dar cuenta, y de qué se va a dar cuenta, es algo que el director nunca explica.

La falta de respeto que tienen por la persona infortunada que se cruce en su camino nos produce cierta repugnancia desde un principio, y en la primera parte de la película nos queda clara la crítica que se tiene: un par de cineastas filman la miseria de las calles, venden esa película a los europeos

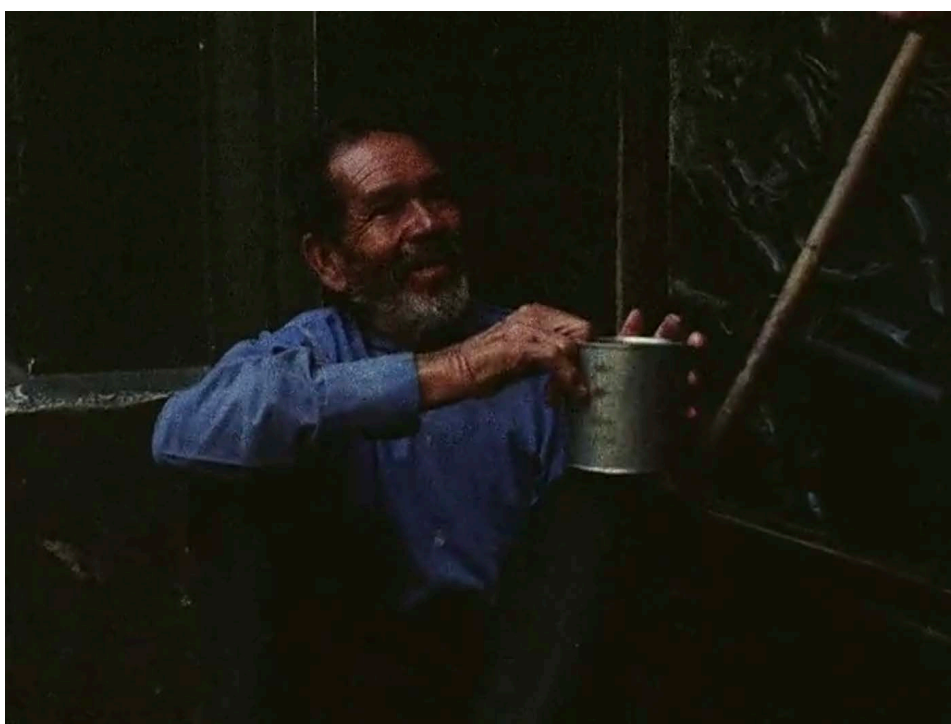


FIGURA 2 y 3. ***Agarrando pueblo***  
(Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978).

(dicen que están filmando para la televisión alemana) y la gente a costa de la cual se enriquecieron sigue en su miseria. Esa es la primera parte del filme.

Hasta este momento, tomas con mucho movimiento, cámara al hombro, erráticamente pasando de rostros de pobreza a la cara de los cineastas, a la gente quejándose, al tráfico de la calle, a los niños jugando... De pronto, cortamos al interior (primera escena en interiores) de una especie de habitación de hotel, donde vemos al director tener una llamada telefónica con quien parece ser el financiador del filme, una reunión con la actriz que interpretará un personaje de una mujer pobre, y otros miembros de la filmación preparándose para el rodaje de la tarde.

Esta secuencia produce un importante corte en la película. En primer lugar, es un corte rítmico: de las tomas bastante cortas y edición rápida, pasamos a una escena de una sola toma que no tiene ningún emplazamiento ni movimiento. Además, es un corte de la puesta en escena: de los ruidosos exteriores de la calle, pasamos al silencio de una habitación donde se pacta y arregla la filmación. Luego, es un corte temático: de los fenómenos más espectacularizados de la miseria urbana, pasamos al modo en que se financia, planea y manipula la propia filmación. Pero el corte más importante es la implicación del deseo espectadorial: esa espectacularización de la miseria ha sido transformada en una especie de vistazo al ‘detrás de cámaras’, y la secuencia carga con un ritmo bastante más lento porque pretende mostrarnos cómo el aceleramiento que produce el espectáculo pone al espectador en la trampa de sentir lástima.

Así entonces, **Agarrando pueblo** supone un *agarrar lástima*: la homofonía del español nos permite entender que, cuando *sentimos lástima por alguien*, por ejemplo, alguien que mendiga en la calle, *sentimos que alguien nos lastima*. Y eso es lo que pasa en el filme, pues los cineastas quieren hacernos sentir lástima por los miserables, sentir que ‘nos duele’ la pobreza.

Esa estrategia no es en absoluto una exageración paródica. La dupla de Ospina y Mayolo bien podría ser completada

por un poco conocido documentalista mexicano: el panista Ricardo Anaya, excandidato presidencial de México en 2018. Durante la pandemia por Covid-19, Anaya estuvo haciendo videos donde seguía personas que atravesaban algún momento difícil, por ejemplo, mostraba la dificultad de levantarse a las 4 de la mañana, tomar dos transportes públicos atascados y correr para llegar a tiempo al trabajo<sup>7</sup>. Un segundo video, en el que Anaya decía que le daba “muchísimo coraje ver tanto dolor y tanto sufrimiento por la pandemia”<sup>8</sup> desde el interior de su auto, se volvió material de memes.

Lo que se juega en esos videos de Anaya no está, ciertamente, al nivel del objeto filmado ni su representación. Es difícil encontrar a alguien que celebre que uno tenga que levantarse tan temprano para pasar horas en un transporte público deficiente para llegar a su trabajo todos los días. También resulta algo difícil imaginar otros modos de representar eso sin la presencia del propio Anaya: las tomas parecen de cámaras ocultas que ‘discretamente’ lo seguían a él y a la trabajadora de la salud son lo que otorga un sentido de verosimilitud al relato. El punto aquí es preguntarnos a *quién* le está hablando Anaya: ¿para quién funcionan estos videos? Ciertamente, no es para la gente que tiene que atravesar Metro Pantitlán, en la Ciudad de México, a las 6 de la mañana todos los días, pues esas personas no necesitan que se les cuente lo difícil de esa travesía. Es evidente que estos videos están dirigidos a gente que no tiene que atravesar esto, porque su interés es causar lástima: que nos dé muchísimo coraje, mucha lástima, tanta pobreza, miseria, dolor y sufrimiento. Esa es la posición de espectadorialidad que se pretende construir aquí.

La trampa, entonces, es que la espectacularización de la miseria que los cineastas de **Agarrando pueblo** pretenden

<sup>7</sup>Se sube Anaya a combi y Metro / Grupo REFORMA (3 de marzo de 2021). Disponible en [https://www.youtube.com/watch?v=jLeX\\_8d\\_o7k](https://www.youtube.com/watch?v=jLeX_8d_o7k)

<sup>8</sup>“Me da muchísimo coraje ver tanto dolor”: Ricky Riquín Canallín / Reporte MX Noticias (4 de febrero de 2021). Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=hX8XsXqD7LQ>

hacer no se construye desde una crítica al sistema que ha dejado a estas personas en esa miseria, sino a *sentir lástima* por ellos. Los personajes de los realizadores no solamente no tienen ningún interés en el beneficio de sus sujetos del documental (estoy de acuerdo en que sería equivocado asumir que *deben* de tener un interés tan definido), pues la secuencia del interior del hotel muestra que ese trabajo no se sostiene simplemente en un deseo perverso villanesco, sino en una lógica de producción bastante fría: nos muestra que lo que sucede ‘tras las cámaras’ no es en absoluto una suerte de plan maquiavélico para hacer ver a la gente miserable más espectacular, sino que las condiciones de producción del cine empujan a producir un espectáculo de la miseria. Tener el presupuesto controlado, la filmación eficaz, la jerarquía clara y el plan fijo son las condiciones cuyo resultado es esa espectacularidad de la que sus realizadores no sólo no desmienten, sino que cínicamente admiten, desde el principio, cuando dicen que son como “vampiros” (de hecho, el título de distribución de la película en inglés tomó esa idea, ***Vampires of Poverty***).

Tras la secuencia en el hotel, regresamos a la estética acelerada e improvisada de la filmación en la calle. Entran, sin pedir permiso alguno, a una casa destartada, con una actriz y un actor que hacen de supuestos inquilinos de ese maltrecho hogar, y los cineastas van esculcando entre objetos que hagan más interesante este espectáculo de la miseria.

Pero mientras están filmando, un extraño hombre se acerca sacándoles del lugar. Es el dueño de la casa, bastante indignado porque se metieron a su hogar sin permiso, y el productor trata de convencerlo como buen tecnócrata neoliberal: con dinero y con estadísticas (“¿sabía usted que su casa fue elegida entre muchas? más del 25% de las casas de los colombianos es igual a la suya”). Pero el hombre toma esos billetes y le responde “¿sabe usted qué puede hacer con este dinero? Esto, vea”, y mientras escuchamos ese “vea”, vemos rostros de niños que se asoman por la puerta y *ven* hacia la

cámara, y regresamos al hombre que se pasa los billetes por el ano, como limpiándose tras defecar.

Esta secuencia tiene dos dimensiones muy distintas con las que estaban al principio de la película (antes de la escena en el hotel). En una dimensión más obvia, es porque el miserable que está siendo explotado cinematográficamente (pues incluso al limpiarse con los billetes sigue siendo filmado) no acepta el dinero, sostiene su propia dignidad y saca a los invasores de su casa, mientras que los del principio del filme eran vistos como los invasores –del espacio público–, que no podían hacer más cosa que pedir que no se les grabe. Este hombre no tiene problema en que se le grabe, pero sí pretende que se grabe lo que él hace para los cineastas, *lo que él les dice que vean*.

En una segunda dimensión, esta secuencia es muy interesante por ese inserto de los niños asomándose por los tablones de madera mientras el hombre dice “vea”. ¿No acaso se lo está diciendo también a nosotros, que estábamos viendo sin que el sujeto que está siendo visto apele a nuestra mirada? Lo poderoso de la secuencia es que seguimos viendo, pero es un ver distinto, pues hay una respuesta por parte del objeto que estamos viendo.

Y tras correrlos con un machete, el hombre toma el celuloide que dejaron atrás, y lo va desenrollando mientras repite esas preguntas que buscan exponer la miseria, y se envuelve en la cinta como si fuera un murciélago. De los vampiros de la pobreza (los que chupan la pobreza para enriquecerse) al vampiro de la pobreza (el que devuelve la mordida/mirada).

Los cineastas de ***Agarrando pueblo*** cumplen con aquella lógica cínica pragmática que Žižek lleva décadas señalando (por ejemplo, en 2009, pp. 107-108, aunque la idea se ha trabajado en varios textos suyos desde la década de los 90) como propia del capitalismo neoliberal: habitamos un mundo en el que ya parece que lo sabemos todo y, sin embargo, actuamos con sorpresa ante las cosas. Y la crítica que se establece en el filme es ésta: tratar de despertar al espectador de ese letargo





FIGURA 4. **Borat**  
(Larry Charles, 2006).

en el que, creyendo sentir simpatía o empatía por la miseria del mundo, sólo siente lástima y goza del espectáculo de la miseria, despertándole de modo en que ya no esté *simplemente viendo*, sino que... ¡vea!

*Borat: lecciones culturales para  
la comedia de una gloriosa nación occidental*

La secuencia inicial de **Borat**, quizá la secuencia más famosa del filme, pareciera mostrarnos una lógica del documental etnográfico tradicional: el sujeto extranjero nos muestra su vida y su entorno cotidiano, que adicionalmente, causa risa, extrañeza y repugnancia con sus vicisitudes y singularidades. Se trata de una especie de dimensión cómica de la pornomiseria característica de los documentales etnográficos que **Agarrando pueblo** critica, celebrando al violador del pueblo, los niños con metralletas, la violencia intrafamiliar, el incesto y el abierto antisemitismo. El dilema moral entre seguir riendo y sentir culpa de reír de tantos males está presente desde el inicio y no abandona en ningún momento la película [FIGURA 4].

Pronto queda claro que esto no será la posición de la narración, pues no vamos a ver el mundo extraño a través del personaje extranjero, sino que veremos los escenarios, lógicas y actos ‘occidentales’ desde el lugar del extraño. En **Borat** se

presenta un curioso doblez: en una primera línea, se trata de la mirada documental hecha por el otro sobre el Occidente civilizado; pero la película, a la vez, devuelve la mirada, pues percatarnos del modo en que creemos (nosotros, occidentales ‘civilizados’) que nos ven los ‘salvajes’, nos encontramos con cómo nos vemos a nosotros mismos.

Este doblez hace que los chistes sobre los que se construye la perturbación que causa Borat, llenos de misoginia, homofobia, antisemitismo y escatología, si bien pueden resultar ofensivos, son dichos desde un lugar de ignorancia e ingenuidad. Es decir, a diferencia de la desmentida producida en nuestro mundo ‘políticamente correcto’ al decir un chiste ofensivo y que *lo sabemos como tal*, en Borat esto se juega desde la otredad radical: reducir su accionar con que él dice chistes ofensivos sería perder el punto pues él no está diciendo chistes, sino diciendo el modo en que ve el mundo, como cuando se sorprende de que una mujer pueda ir a la universidad. Y esto produce un efecto algo enajenante, casi podríamos decir, escindidor: nuestro Occidente obsesionado con la corrección política no nos permite reírnos abiertamente de un chiste sobre racismo, pero condenar el chiste como ofensivo no es nada menos que la imposición de nuestros propios estándares estéticos y éticos sobre los del ‘salvaje’, que es exactamente lo que sucede cuando, al enfrentarnos con la otredad (por

ejemplo, con inmigrantes que atraviesan México para llegar a E.U.A.), se les trata con la misma cantidad de repugnancia racista y xenofóbica que el paternalismo infantilizante.

Un excelente ejemplo de esta idea es la mujer que nuestro mundo virtual ultrapunitivista bautizó como “Lady Frijoles”<sup>9</sup>: se trata de una mujer hondureña que, en un reportaje televisivo, se quejó de que la comida que le daban a su paso por México eran frijoles, “como si le estuvieran dando de comer a los chanchos [cerdos]”. El modo en que se comentaba la noticia en redes sociales virtuales reflejaba lo que Freud (1984, p. 380) había señalado con claridad desde hace un siglo: el altruismo que mostramos a los otros no es un supuesto ‘amor al prójimo’, sino una simple extensión de un narcisismo propio. En el caso de “Lady Frijoles”, se mostraba que la ‘ayuda’ que se entrega a quien la necesita sólo se hace a condición de mantenerle en una posición de sumisión frente a mí, de que nunca se queje, rezongue o solicite algo adicional de lo que yo desee darle, pues el punto no es si en Honduras es o no es común comer frijoles, el punto es percatarse de que la molestia e indignación que la gente decía sentir con su queja de comer frijoles, lejos de ser molestia e indignación hacia la situación que hace que miles tengan que dejar sus países para ir a buscar empleo en el país que creó la política de desplazamientos en primer lugar, es hacia la idea de que esas personas puedan tener gustos e intereses propios, pensamientos egoístas o ‘malagradecidos’ que expresen. El que es ayudado *no debe* mostrarse desagradecido con *mi* ayuda.

Entonces, regresando a **Borat**, el asunto que se construye en la película es la función que el humor tiene, tanto a través de su tema como de su posición de enunciación, para señalar aquello que es sintomático de la ‘civilización occidental’. Lo que Borat hace es *histerizar* la cotidianidad de sus sujetos para que exhiban aquello que parece estar reprimido en su accionar cotidiano.

<sup>9</sup>Aquí varios detalles del caso: <https://www.infobae.com/america/mexico/2018/11/22/frijoles-y-fake-news-por-que-esta-migrante-hondurena-suplica-perdon-a-mexico/>

Por ejemplo, Borat le pregunta al vendedor de autos qué tan rápido tiene que ir con una Hummer para matar gitanos, y lejos de inmutarse por este deseo homicida, le responde que con unos 50 km/h debe ser suficiente. Algo similar pasa con el vendedor de armas. El gerente del rodeo en Texas celebra que en el país de Borat cuelguen a los homosexuales en cárceles, y dice orgulloso que eso es lo que intenta que suceda ahí también. Los universitarios le confiesan a Borat que una vez que tienen sexo con una mujer, ya no le tienen respeto, y que creen que las minorías tienen demasiados privilegios en el país.

Borat también se enfrenta a sus propios miedos y a los modos en que pretende hacer una lectura unidireccional del mundo, como al percatarse de no poder identificar que está en un desfile de orgullo gay (“aquí las personas son más amables que en otros lados”), en la casa de una pareja judía (“astutamente han cambiado de forma”), o pierde su deseo por Pamela Anderson tras enterarse de que no es virgen. Es difícil no ver la película con un conflicto sobre cuál es el límite para soportar las diferencias culturales de Borat y cuándo señalarlo como un violento cavernícola.

El problema de la postura políticamente correcta y multicultural que propone poner cada cultura en sus propios términos, de entender a cada quien según sus orígenes, de ser tolerante con las formas de expresión distintas, es que no logra conciliar cómo poner el límite a esa tolerancia. ¿Qué nos da derecho de poner un límite a un comportamiento “culturalmente diferente” sin caer en una versión descafeinada de neocolonialismo, en que le decimos al salvaje (indígena, musulmán, mujer) cómo debe comportarse en el mundo ‘civilizado’?

La histerización de Borat es un síntoma en la enunciación de la civilización, el respeto multicultural, la democracia de E.U.A., toda vez que funciona como un ‘dedo en la llaga’ para perturbarle. Lo que hace le hace tan molesto, dar pena ajena, no es su ingenuidad o ignorancia, sino el hecho de que no se percata de su ingenuidad ni de su ignorancia, es decir, que

lejos de agachar la cabeza y no rezongar del plato de frijoles, abiertamente exhibe cierto goce de perturbar la comida que le damos. Una otredad que se acerca demasiado, que exhibe demasiado su goce, está en el fundamento de todo tipo de racismo, tal como concluía Žižek (2008, p. 61) a partir del concepto lacaniano de *goce*: odiamos al otro porque exhibe *demasiado* aquello que le es singular en su modo de gozar.

La lógica de crítica a Occidente que plantea **Borat** también sería justo aplicarla a la propia película: la supuesta aldea kazaja donde vive Borat se encuentra en realidad en Rumania, y sus pobladores comenzaron a levantar demandas por haber sido mostrados de modo tan lascivo, además de sentirse insultados de los millones de dólares que tuvo la cinta de ganancias, mientras que a cada una de esas personas que viven en altos índices de pobreza se les pagó 4 dólares por su participación (Pancevski, 2006). No sería suficiente, entonces, ver la cinta sólo desde la lógica de su contenido y su forma, como la mirada del extranjero hacia Occidente, sino que en su lógica de producción cultural bajo el capitalismo contemporáneo occidental. Sí, **Borat** plantea serios cuestionamientos a la hipocresía de Occidente, que esconde su racismo, xenofobia, homofobia y misoginia bajo una mascarada de civilidad. Pero hay que llevar la crítica que hace **Borat** a sus últimas consecuencias, y preguntarse si no es esa misma lógica la que sostiene la producción discursiva de la película: si no acaso los modos en los que se produce la crítica pueden estar totalmente alienados en el tejido que sostiene aquello que se critica.

## CONCLUSIONES: LA ETNOGRAFÍA COMO HOMINIZACIÓN

El documental etnográfico, desde la pregunta por su enunciación, nos permite no sólo acercarnos a esos lugares y tiempos distantes, sino que también verificar, *con otra mirada*, aquello que nos es cercano, a condición de ocultar su cercanía. Es decir: mientras que sus enunciados pueden hablar de

algo ajeno, su enunciación es la cosa más íntima que pudiéramos pensar.

Verificamos esto en documentales de animales, donde el diseño de sonido, la edición causal forzada y la puesta en escena profesional permiten sostener una *narrativa sobre animales*; es decir, si realmente tuviéramos un documental *sobre animales*, probablemente tendríamos largas horas muy aburridas de leones descansando. Lo que vemos en los documentales de animales es el *forzamiento* de una secuencia de hechos (una leona cazando un antílope) que indexicalmente no corresponde con los objetos que fueron filmados: entre las tomas del momento de la caza, quizá vemos varias leonas y varios antílopes filmados en diferentes días, pero la edición construye una supuesta única secuencia.

Esta *imposición* de una secuencia narrativa en hechos de la naturaleza es lo que, muy tempranamente en su obra, Jacques Lacan llamó la *hominización del planeta*: “la idea que hay en el hombre de un mundo unido a él por una relación armoniosa permite adivinar su base en el antropomorfismo del mito de la *naturaleza*” (2009, p. 94). Lo que percibimos del mundo, y particularmente de aquello que llamamos ‘naturaleza’, no es nada más que el mito que hemos formado para antropomorfizar aquello que nos atañe. Parece que la condición humana es la de un egoísmo sin escapatoria: hasta aquello que sabemos ajeno a nosotros sólo puede ser comprendido a través de un delirio nuestro que es el que construye la realidad.

Esto hace que nos percatemos de que el documental etnográfico, especialmente cuando se construye desde un desplazamiento o distanciamiento de su objeto, se revela como un exhibicionismo más del que lo hace que de lo que trata. Aquello que es el tema *manifiesto* del documental puede ser la pobreza de Las Hurdes, la miseria de las calles de Cali o el racismo de las urbes de E.U.A., pero hay un tema *latente* que amarra la exposición de este tema manifiesto, de estos enunciados, y es el hecho de su enunciación: el personaje que *amarra* los hechos, y que, aunque se pretenda mostrar como



un simple testigo o transmisor de aquello que sucede en otro lado, *crea* los propios hechos de los que dice informar.

El documental etnográfico, entonces, permite decir ciertas verdades del enunciado, pero lo hace a condición de desmentir su propia enunciación: de algún modo, todos los documentales etnográficos, por más ciertos que sean en sus enunciados, serán, en su enunciación, falsos documentales etnográficos. 🐼



***Agarrando pueblo***

(Luis Ospina y Carlos Mayolo, 1978).



## Bibliografía

- AGUILAR Alcalá, S. J. (2022). *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- FREUD, S. (1984). 26ª conferencia. La teoría de la libido y el narcisismo. En *Obras completas. Sigmund Freud (2ª edición). Volumen 16 (1916-1917). Conferencias de introducción al psicoanálisis (Parte III)* (pp. 375-391). Buenos Aires: Amorrortu.
- LACAN, J. (1987). *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- LACAN, J. (2009). *Escritos I*. México D.F.: Siglo XXI editores.
- NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- PANCEVSKI, B. (2006, 20 de noviembre). Villages to sue 'Borat'. *Los Angeles Time*. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-nov-20-et-borat20-story.html>
- ROUCH, J. (2003). *Ciné-Ethnography*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- VANOYE, F. y Goliot-Lété, A. (2008). *Principios de análisis cinematográfico*. Madrid: Abada Editores.
- ZAVALA, L. (2023). *Estética y semiótica del cine: hacia una teoría paradigmática*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- ŽIŽEK, S. (2009). *First as Tragedy, Then as Farce*. Londres: Verso.
- ŽIŽEK, S. (2008). *The Plague of Fantasies* (2ª ed.). Londres: Verso.

## Filmografía

- AFFLECK, C. (Director). (2010). *I'm Still Here*. EE.UU. : They Are Going to Kill Us Productions.
- BENNETT, S. (Director). (2011). *Mermaids: The Body Found*. EE.UU.: Darlow Smithson Productions.
- BUÑUEL, L. (Director). (1933). *Las Hurdes*. España: Ramón Acín.
- CHARLES, L. (Director). (2006). *Borat* [*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*]. EE.UU. / Reino Unido: Everyman Pictures; Dune Entertainment; Major Studio Partners; One America; Four by Two Films.
- OSPINA, L. y Mayolo, C. (Directores). (1978). *Agarrando pueblo*. Colombia: Satuple.
- SAWERS, M. (Director). (2015). *No Men Beyond this Point*. Canadá: Mark Sawers Productions; Radius Squared Media Group; YXY Productions.

SERGIO J. AGUILAR ALCALÁ es doctorante en Comunicación (UNAM). Se dedica al psicoanálisis y a la investigación, en las áreas de estudios de cine, teoría de la comunicación y sus cruces con el psicoanálisis. Cuenta con más de 35 publicaciones académicas y ejerce la docencia universitaria desde 2014. En 2022 se publicó su primer libro: *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*, por la Universidad Iberoamericana. Su obra puede consultarse en <https://independent.academia.edu/SergioAguilarAlcalá> y en <https://www.researchgate.net/profile/Sergio-Aguilar-Alcala-2>