

AYLLU-SIAF, Vol. 4, Nº 1, Enero-Junio (2022) pp. 131-154

ISSN: 2695-5938 e-ISSN: 2695-5946

DOI: 10.52016/Ayllu-Siaf.2022.4.1.5

LA MUERTE REAL ES ABURRIDA:  
FALSOS DOCUMENTALES DE TERROR ENTRE-DOS-MUERTES  
*Sergio J. Aguilar Alcalá<sup>1</sup>, Extimidades: Teoría Crítica desde el Sur Global, México.*

Recibido: 2022-02-05

Aceptado: 2022-06-13

### Resumen

Este artículo analiza tres falsos documentales de terror que, en tanto tales, presentan un encuentro con la heterotopía de todo proyecto falso documental. Lejos de plantearse como una “mezcla” entre ficción y no ficción, el falso documental supone un espacio excesivo, una dimensión negativa que está entre-dos-muertes, inherente a todo proyecto documental. Estas reflexiones se asientan en ideas clave de Michel Foucault y Jacques Lacan para estudiar cuál es la apuesta filosófica del falso documental, en tanto un acontecimiento que (re)escribe las coordenadas políticas del cine documental.

**Palabras clave:** falso documental, entre-dos-muertes, psicoanálisis, heterotopía, cuerpo.

### Abstract

This article analyzes three fake horror documentaries which, as such, present an encounter with the heterotopy every fake documentary is.

1 Sergio Aguilar Orcid: <https://orcid.org/0000-0002-1712-753X>

Far from being considered a “mix” between fiction and non-fiction, fake documentary is an excessive space, a negative dimension that inhabits between-two-deaths, inherent to every documentary project. These reflections are built upon key insights from Michel Foucault and Jacques Lacan in order to study which is the philosophical bet of fake documentary, as an event that (re)writes the political coordinates of documentary cinema.

**Keywords:** fake documentary, psychoanalysis, between-two-deaths, heterotopy, body.

## 1. Introducción

En el panorama contemporáneo del cine de terror están de moda producciones conocidas como *elevated horror* o *art horror*, un término conocido y criticado por igual<sup>2</sup>, tanto por críticos de cine como realizadores. Las películas que son ubicadas en esta etiqueta tienen una estética propia, son relativamente numerosas y populares, con una línea de marketing y producción especial (la popularizada por la casa productora A24), y entre ellas podemos mencionar las realizadas por los directores Jordan Peele, Ari Aster, David Robert Mitchell, y Robert Eggers. Esto es lo que está de moda en el terror actual más popular, me parece, compitiendo con la nunca terminada moda de los asesinos seriales. No obstante, en este texto me gustaría centrarme en un momento también algo particular del cine de terror de la primera década de este siglo, uno que no parece haberse estudiado demasiado y donde se tuvo un fructífero diálogo entre dos fenómenos que estaban muy de moda en ese entonces: el falso documental

2 Puedo remitir a la discusión llevada a cabo en Bradley, Laura. “This Was the Decade Horror Got “Elevated”. *Vanity Fair*, 17 Septiembre. [www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s](http://www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s). Accedido 2 Mayo 2022; Ehrlich, David. “The Evils of ‘Elevated Horror’”. *IndieWire Critics Survey*. IndieWire, 25 Marzo 2019, <https://www.indiewire.com/2019/03/elevated-horror-movies-us-1202053471/>. Accedido 2 Mayo 2022; y Gislason, Lor. “Why Elevated Horror Is an Unnecessary and Elitist Term”. *Horror Obsessive*, Septiembre 2021, <https://horrorobsessive.com/2021/09/04/why-elevated-horror-is-an-unnecessary-and-elitist-term/>. Accedido 2 Mayo 2022.

de terror y el *found footage*<sup>3</sup>. En ellos podemos hallar la explotación de cierta fisura en las condiciones de enunciación del documental, que los coloca como algo más complejo que una simple ‘mezcla’ entre ficción y no ficción.

En este texto haré una breve exposición de una teoría del falso documental que permita entender al género más allá de su lugar como supuesto híbrido de la ficción y no ficción, indicando la implicación que el espectador tiene en el visionado. Esto permitirá adentrarnos en un tema esencial de tres películas que se analizarán: el estado *entre-dos-muertes* del sujeto. Estas películas apuntan a un espacio más allá de la vida y no tan allá en la muerte, pero a condición de no entender este espacio como una mezcla o un intermedio. El falso documental no es un espacio entre la ficción y la no ficción, sino una heterotopía, pues contiene un deslizamiento del sentido que no puede ser captado por la dicotomía ficción/no ficción, habitando un espacio, así como el sujeto humano, entre-dos-muertes.

## 2. Falso documental: entre-realidad-y-deseo

La discusión sobre el falso documental necesariamente trae a colación fundamentales preceptos de la teoría documental y los modos de representación. Es muy complejo intentar elucidar un camino sin tener que atravesar el denso bosque que esta discusión supone, por lo que quisiera centrarme en algo que he llamado en otro lugar la hipótesis del tercer espacio<sup>4</sup>.

En las discusiones del falso documental, se entiende por hipótesis del tercer espacio al lugar que aquel ocupa frente a la ficción y no ficción: una supuesta mediación, lugar de mezcla entre ambos. Esta idea se resume en una especie de forma aritmética, indicada por Gary Rhodes y John

3 Dejaré en este texto de lado las películas *found footage*, que por muy numerosas razones no considero sean falsos documentales. Sobre la distinción entre *found footage* y falso documental, ver Aguilar Alcalá, Sergio J. “El espectáculo, la cámara, la autoría y la vigilancia en el *found footage*”. *Contratexto. Revista de la Facultad de Comunicación*, no. 34, 2020a, pp. 21-49. Impreso.

4 Aguilar Alcalá, Sergio J. “Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental”. *adComunica. Revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, no. 19, 2020b. Impreso, pp. 41-59. DOI: 10.6035/2174-0992.2020.19.4

Springer<sup>5</sup>: realidad ficcional + forma documental = falso documental.

El grave problema de la hipótesis del tercer espacio es que asume un reconocimiento, por parte de la audiencia, de cuándo una realidad es no verdadera; es decir, parece asumir que cuando vemos una película siempre nos queda claro que no estamos viendo un documental sino una ficción. Quizá esto resulta evidente para falsos documentales como *No Men Beyond this Point* (2015)<sup>6</sup>, que cuenta lo que sucedió en el mundo desde la década de los 50 cuando dejaron de nacer hombres; y probablemente funcione para falsos documentales como *Mermaids: The Body Found* (2012)<sup>7</sup>, que relata las experiencias de un grupo de biólogos marinos que se toparon y examinaron el cadáver de una sirena. Pero resulta bien problemático sostener esto con productos como *I'm still here* (2010)<sup>8</sup>, en el que vemos a un Joaquin Phoenix personaje interactuando con el mundo extradiegético, imposibilitando entender qué escenas son actuadas y prescritas y cuáles simplemente espontáneas, o en una película más popular, tratar de distinguir a los actores de los sujetos extrañados ante el comportamiento del reportero kazajo en *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan* (2006)<sup>9</sup>.

Me parece que el falso documental no supone un ejercicio de negación de la ficción o de la no ficción, ni un ejercicio de mezcla de ambos campos, sino una dimensión negativa al interior de la discursividad del documental: no negativa en sentido de "lo contrario", sino de colapso del sentido al interior del propio sentido documental, es decir, un síntoma que manifiesta aquello que el discurso documental ofusca. El falso documental no supone un tercer espacio, o un espacio que está en medio de otros dos, sino un *otro*

5 Rhodes, Gary D. y Springer, John Parris: "Introduction". *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Ed. Gary D. Rhodes y John Parris Springer. Jefferson: Mcfarland & Co., 2006. pp. 1-9. Impreso, p. 4.

6 *No Men Beyond This Point*. Dir. Sawers, Mark. Canadá: Samuel Goldwyn Films, 2015. Cine.

7 *Mermaids: The Body Found*. Dir. Bennett, Sid. Estados Unidos: Discovery Communications y Animal Planet, 2012. Cine.

8 *I'm still here*. Dir. Affleck, Casey. Estados Unidos: Magnolia Pictures y Netflix, 2010. Cine.

9 *Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*. Dir. Charles, Larry. InterCom y Netflix, 2006. Cine.

espacio, una heterotopía, tal como las caracterizó Michel Foucault<sup>10</sup>.

Para Foucault, estudiar el espacio no sería ubicarlo sólo como una extensión definida, sino también en función de los desplazamientos que posibilita y las relaciones que sostiene con otros espacios. Hay dos tipos de espacios en particular que siguen una lógica distinta a los espacios tradicionales, pues «suspenden, neutralizan o invierten el conjunto de relaciones que se hallan, por ellos, designadas, reflejadas o reflectadas. Espacios, en cierto modo, vinculados con todos los demás, aun cuando contradicen todos los demás emplazamientos»<sup>11</sup>. Estos espacios son las utopías y las heterotopías, y son los segundos los que tienen una existencia material en nuestro mundo, una localización precisa que podemos apuntar.

Los falsos documentales funcionan precisamente así, como un otro espacio que escapa de la comprensión como algo en medio de la ficción y la no ficción: es otro espacio que, parafraseando a Foucault, suspende, neutraliza o invierte las relaciones de ficción y no ficción que lo designan, reflejan o reflectan. No es que haya duda sobre si el falso documental pertenece a la ficción o a la no ficción, sea un híbrido, simultáneamente esté en uno y en otro, o alternadamente se presente en uno o en otro: su existencia simplemente escapa a la lógica dicotómica que intentaría calificarlo como ficción o como no ficción (o como se explicará más adelante, su existencia es la fisura del edificio dicotómico de la ficción y la no ficción). Mientras que la hipótesis del tercer espacio apuesta por entenderlo salvando la dicotomía, la propuesta heterotópica apuesta por entenderlo sobrepasando la discusión dicotómica (lo cual no pretende ser entendido como un escepticismo pseudoposmoderno donde 'ficción y no ficción se confunden'). Son espacios que, en el terreno del arte representativo, podrían ser llamados anamórficos.

La anamorfosis es el proceso en el que una imagen, aparentemente no visible o comprensible, adquiere sentido con una nueva posición por parte del espectador. El caso paradigmático, estudiado en varias ocasiones por Jacques Lacan -especialmente en el *Seminario XI*<sup>12</sup>-, es el de la pintura

10 Foucault, Michel. "Espacios otros". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, no. 9, 1999, pp. 15-26. Universidad Autónoma Metropolitana. México. Impreso.

11 *Ibid.*, p. 18.

12 Lacan, Jacques. *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987. Impreso.

de Hans Holbein *Los embajadores* (1533): frente a nosotros dos hombres, ataviados de ropas de alta clase y objetos de navegación, y con una mancha amorfa en medio de ellos. Es cuando nos movemos de lugar cuando notamos que esa mancha amorfa se transforma en un cráneo, y perdemos de vista a los embajadores. Es decir, en tanto que uno no puede ver ambos objetos de manera clara a la vez, sino que al ver uno (hombre o cráneo) se pierde el otro, me parece que la pintura ciertamente incluye, en cada posición, *otra* posición potencial, una posición que no existe, sino que *ex-siste*, es decir, está presente pero no puede presentarse en la configuración simbólica (o posición) desde la que la percibimos. Es así que *el falso documental ex-siste como un síntoma*: no puede hallarse al interior del edificio documental, es la “formación de compromiso” con la que el documental ofusca el problema inherente de su funcionamiento.

La razón por la que esta pintura interesó tanto a Lacan es porque señala cierto deseo de ver en el sujeto, quien se ve a sí mismo incluido en ella: la pintura, de algún modo, incluye otra posición potencial desde la cual puede ser vista. Esto resulta esencial, pues el modo de salir del atolladero ficción y no ficción ya no sería con la referencia a la realidad extradiegética (como en la aritmética de la hipótesis del tercer espacio), sino con la inclusión del deseo del espectador. El punto de partida, así, es la distinción entre tres niveles: el objeto filmado, la representación de ese objeto en el discurso audiovisual, y la participación del espectador en el visionado de ese objeto.

Los primeros dos son los más evidentes de distinguir. *El objeto filmado es aquello que estuvo frente a cámara y fue filmado*, sea la salida del Sol por la mañana, un gato durmiendo, una manifestación civil en la calle. Estos objetos existen en el mundo más allá de la diégesis documental, y son aquellos con los que se construyen los eventos afílmicos y profílmicos<sup>13</sup>. Por su parte, *la representación del objeto es el objeto cinematográfico como tal*, es decir, el registro mismo de la salida del Sol para un documental sobre el universo, del gato durmiendo para un video casero, de la manifestación civil para un reportaje noticioso. La distinción entre el objeto y la representación del objeto es la más importante y fundamental distinción que nos permite

13 Se entiende por *afílmico* un evento que habría tenido lugar haya estado una cámara grabándolo o no (por ejemplo, la salida del Sol por la mañana). Un evento *profílmico* es aquél que tiene lugar para que una cámara lo esté grabando (por ejemplo, una entrevista hecha para un documental).

entender a la ficción audiovisual y la materialidad del cine: es evidente que cuando grabamos un video de nuestro perro y se lo mandamos a alguien por mensajería del teléfono, le queda claro a esta persona que está viendo un video del perro, no al perro<sup>14</sup>.

Una teoría del cine documental que enfatice, o peor aún, no supere, esta primera distinción está condenada a ofrecer solamente aproximaciones ingenuas, pues cuando la discusión se queda en la pugna entre el objeto frente a su representación, la pregunta que se deriva simplemente es *¿qué tan cierto es lo que dice un documental?*, es decir, nos quedamos en la evaluación cuantitativa del material fílmico en función de su 'correspondencia' con el mundo fuera de la película.

La siguiente distinción es bastante más interesante. Tomemos la siguiente situación propuesta por Gregory Currie<sup>15</sup> para introducirnos: «When I take off my glasses, the screen before me looks blurred, but my experience is not as of a blurred screen; my experience is of something sharp which I cannot see properly; the blurring I take to be a projection onto the world caused by my defective vision»<sup>16</sup>.

Lo que nos señala es que con facilidad podemos distinguir la representación de un objeto (el hecho cinematográfico) de *mi participación en esa representación*. Así entonces, dejamos al objeto de lado, no es algo que pertenezca al terreno del análisis cinematográfico, ni a una teoría del documental que pretenda erigirse como algo más allá de una valoración o calificación. Cuando la discusión es la pugna entre la representación del objeto y la experiencia de esa representación entonces la pregunta se convierte en una reflexión cualitativa: *¿cómo se expresa un documental?* Es así que se entendería al análisis cinematográfico como un caso por caso,

14 Vale preguntarse si en verdad es tan claro esto, en un mundo lleno de *fake news*, de visceralidad en nuestras reacciones en redes, de una alarmante falta de reflexión y comprensión lectora. A pesar de las buenas intenciones de varios teóricos de pasados lustros, la comunicación digital no parece haber hecho mucho por la democratización y construcción de ciudadanía, a menos que por ello se entienda la capacidad de susceptibilidad y consumo.

15 Currie, Gregory. "The Representation of Experience in Cinema". *Subjectivity. Filmic Representation and the Spectator's Experience*. Ed. Dominique Chateau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp. 41-51. Impreso.

16 Traducción: Cuando me quito los lentes, la pantalla frente a mí parece borrosa, pero mi experiencia no es de una pantalla borrosa; mi experiencia es de algo nítido que no puedo ver adecuadamente; aquello borroso entiendo que es una consecuencia sobre el mundo causada por mi visión deficiente.

filme por filme, no como una evaluación universal para todos los espacios donde nos topemos con el discurso audiovisual, y que además no supone un discurso sobre el objeto-tema de la película, sino un discurso para el espectador. Es decir, en el discurso audiovisual, más allá de ser las imágenes de algo, son las imágenes hechas para causar un efecto en el espectador: *las imágenes incluyen el punto de visionado del espectador*.

En cuanto al falso documental, éste ya no se constituye como un objeto solamente estético o expositivo, sino 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 no se estudia desde la oposición de la verdadera realidad vs. lo que se nos narra (un espacio entre-ficción-y-no-ficción), sino en la dimensión de lo que se nos narra vs. el modo en que nosotros, como espectadores, estamos implicados en esa narración (es decir, un espacio entre-cine-y-espectador). Esto no supone, necesariamente, un espectador sofisticado o que conoce las transgresiones (como la hipótesis del tercer espacio nos señalaba), ni un espectador ingenuo y maleable, sino un espectador implicado en la narración. Es el deseo del espectador el que abre este otro espacio: el espacio del falso documental es un espacio heterotópico en tanto que incluye, estructuralmente, el deseo del espectador implicado en su visionado. Así, la materialidad del objeto cinematográfico, incluyendo la implicación del espectador en ella, ofrece una salida para entender la naturaleza del falso documental más allá de una posición de valoraciones cuantitativas ('esto es verdadero', 'esto es falso', 'esto miente un poco', 'esto es más o menos cierto').

Bajo este panorama, quisiera hacer una lectura de tres falsos documentales de terror, que nos ofrecerán diferentes modos de desestabilización de un punto fijo de mirada, ya sea vía la implicación del propio realizador (*S&man*), vía el disfraz (*The Poughkeepsie Tapes*), o vía la reescritura de la memoria (*Lake Mungo*). Me parece que responden a un modo especial de comprender lo que el cine de terror, a través de sus temáticas, es capaz de ofrecer para la construcción de una nueva modalidad del lenguaje audiovisual.



### 3. *S&man*: entre-cine-y-cuerpo

Al inicio de *S&man* (2006)<sup>17</sup> nos relata el narrador, que es el propio director del filme, la historia de un voyeurista que vivía entre sus vecinos, quien los espía con una cámara por meses, quizás años. Cuando lo descubrieron, metieron una demanda colectiva en su contra, pero en cuanto entendieron que debían de hacerse públicas las evidencias en su contra, es decir, en la corte debían de hacerse públicos los videos que grabó de sus vecinos sin que lo supieran, tomaron colectivamente la decisión de retirar los cargos.

El filme incluye extractos de entrevistas a expertos: Carol Clover, académica de los estudios de cine famosa por su trabajo con el cine *slasher*; Meg Kaplan, psicóloga clínica especializada en trastornos sexuales; y Richard Krueger, psiquiatra forense. Esta “voz de la razón” trata de ofrecer un diagnóstico y explicación a la fascinación que se siente por el cine de terror, y las similitudes de este placer con el placer que siente un asesino. Como veladamente indican hacia el final de la cinta, no pueden ofrecer una respuesta convincente frente a este problema.

También hay entrevistas a personalidades del mundo de la producción independiente de cine de terror pseudo-*snuff*: películas compuestas, casi en su totalidad, por (la simulación de) actos de tortura, violaciones, asesinatos y todo tipo de parafilias que involucren vómitos, heces fecales, orina, etc. El productor Fred Vogel y la actriz Debbie D aparecen a cámara narrando anécdotas personales y las razones por las que están en el negocio de hacer películas con una videocámara casera en la que se simula un secuestro y tortura de alguna desafortunada y atractiva chica. El director Bill Zebub confiesa ante cámara que hace este tipo de cine para que pervertidos le den dinero, no porque le interese hacer arte.

Además de estas personalidades, Petty conoce a Erik, un joven con sobrepeso que también vende sus películas, la serie *S&man*, cada entrega con el nombre de una mujer a la que le acosa por la calle durante días hasta que le secuestra y asesina frente a cámara. Petty siente atracción por él del mismo modo que por Vogel o Zebub, pero al darse cuenta de que evade sus preguntas y no explica sus métodos de trabajo como realizador, poco a poco empieza a caer en la cuenta de que Erik no vende falsos documentales

17 *S&Man*. Dir. Petty, J. T. Estados Unidos: Magnolia Pictures, 2006, Cine.

de un acosador, sino que vende videos de genuinos asesinatos cometidos por él mismo.

¿Cómo dibujar la línea de un acto auténtico de uno simulado en una ficción? Quizá la apuesta no sea por ubicar alguna pista visual (pues las habilidades y tecnologías bien podrían engañarnos), o preguntarle al realizador (quien, en caso de estar a nuestro alcance, podría mentir). La apuesta más bien está en nuestro deseo, en la posición ética donde nos ubicamos frente a lo que estamos viendo, es decir, de qué modo estamos implicados en la narración audiovisual. No haciendo omisión de la dimensión política del placer voyeurista, Clover nos pregunta qué tipo de cine de terror puede haber después de las fotos de Abu Ghraib<sup>18</sup>: el terror ya no vendría de actos repulsivos, sino de establecer una identificación cómplice con la mirada que pone en escena, y se divierte, ante las torturas contra prisioneros de guerra. Por ello, nos comenta la investigadora, sí es posible identificarse incluso con una cámara incorpórea que cae al piso: mientras que entremos en el contrato de la ficción, se puede soportar lo que allí acontece.

Por su parte, Bill Zebub confiesa que grabar muertes en cine es mucho mejor que ver una muerte en vivo, porque la muerte real es aburrida: «It is very boring to watch real deaths. In a movie it looks exciting and dramatic. It's got this music and everything. But just seeing that hand-held shaky camera, it's almost dehumanizing»<sup>19</sup>. Esto contrasta con los videos de Erik, que apenas tienen edición que conecta con elipsis sus acosos a mujeres en la calle, y cuya cámara estática mientras asesina a sus víctimas está cubierta de una frialdad precisamente por mostrar el acto desde una postura 'aséptica'. Así, se dibujan los dos extremos: por un lado, una espectacularidad del acto, por medio de acercamientos, efectos especiales y música para dramatizar las escenas de tortura, asesinatos y violaciones (lo que hacen Zebub y Vogel, cineastas de cine de ficción); por otro lado, una minimización de recursos

18 El escándalo de las fotografías de Abu Ghraib fue el filtrado de fotografías donde soldados estadounidenses montaron complejos teatros de tortura contra prisioneros políticos en la cárcel de Abu Ghraib en Irak. En varias de estas fotos se ve a soldadas y soldados burlándose de prisioneros que son arrastrados con una correa, a los que se electrocuta o se humilla desnudándolos.

19 Traducción: Es muy aburrido ver muertes reales. En una película se ve emocionante y dramático. Tiene música y todo. Pero ver sólo esa cámara en mano temblorosa, es casi deshumanizante. Véase *Íbid.*

audiovisuales para causar un impacto igual de repulsivo (lo que hace Erik, cineasta de sus propios asesinatos reales).

La última toma de la película, que es de la última entrega de la serie de Erik, es un plano sin cortes, sin música, sin movimiento, de una mujer atada a un poste al que le cortan la garganta y sorprende, precisamente, por su alto efecto deshumanizante. Regresando a la anécdota del voyeurista del vecindario de Petty al que todos sus vecinos terminaron dejando en paz, habría que recordar que acercarse demasiado a los sujetos, quitando un artilugio del espectáculo con música, efectos especiales o encuadres shockeantes podría terminar por privarles de su propia humanidad: curiosamente, es todo el artilugio del espectáculo cinematográfico lo que garantiza cierta distancia fantasmática y permite mantener a raya lo real del cuerpo, es decir, la película presenta aquel espacio *entre-el-fantasma-del-cine-y-lo-real-del-cuerpo*.

#### **4. *The Poughkeepsie Tapes*: entre-cámara-y-máscara**

*The Poughkeepsie Tapes* (2007)<sup>20</sup> se apropia parcialmente de la lógica del *found footage*, vista desde otro ángulo, al narrar la historia alrededor de los videos hallados de un sádico asesino serial. De ese modo, el *found footage* se vuelve una estrategia entre varias: hay entrevistas explícitas (a agentes del FBI, policías, familiares de las víctimas, psicólogos), dramatizaciones de los hechos (en su mayoría narradas con sombras y siluetas, o con una cámara desenfocada), imágenes digitales (mapas donde se dibuja la ruta de los vehículos o dónde fueron apareciendo cadáveres), metraje de archivo falsificado (que simulan ser noticieros, aparecen logotipos de canales de noticias y reporteros que son actores con micrófono en mano dando primicias) y tomas de protección (de los lugares representativos y varios edificios en Poughkeepsie). El propio metraje encontrado, las siniestras cintas del asesino halladas en su casa, si bien impactantes, son un eje más sobre el que se construye una narración más compleja.

Aunque se presenta como un sobrio retrato de la búsqueda policíaca por un asesino (no hay una voz en off que editorialice el caso), hay sutiles

<sup>20</sup> *The Poughkeepsie Tapes*. Dir. Erick Dowdle, John. Estados Unidos: MGM Distribution Co. y Orion Pictures, 2007. Cine.

comentarios formales que acompañan la presentación de evidencia, por más evidencia policiaca y forense que ésta sea. Por ejemplo, los metrajes de video de las torturas y asesinatos no están exentos de música extradiegética que espectaculariza los hechos, o una edición discontinua en la cámara que se agita y tiene sucesivos cortes tras breves segundos de película, o un *jump scare* para pasar de entrevistas a uno de estos impactantes videos. Esto es indicativo de estrategias del cine de terror en general, que buscan enfatizar la agresividad y peligros del mundo diegético en el que se desarrollan las acciones: tal parece que durante los asesinatos de algún lado espectral sale música de violines y la cámara falla terriblemente justo en los momentos en que se golpea a la víctima.

Por supuesto, aquí es donde se evidencia el artificio. Se tienen dos lecturas posibles: por un lado, la película, como el cine de terror en general, quiere hacer grande el espectáculo del miedo y la muerte, por lo que se nos invita a pensar que si no hubiera esos cortes (esas interrupciones en la imagen o esa música extradiegética), nos sentiríamos menos interesados en lo terrible que está sucediendo al ser narrado de modo no espectacular (una cámara estática que no se mueve y sólo escucha, de modo poco nítido, lo que está sucediendo), así que aquí habría que preguntarse qué tipo de espectador somos que necesitamos incentivos sensoriales para que nos parezca entretenida la tortura. Por otro lado, quizá agregar estos efectos a la imagen y el audio lo que se hace es ocultar lo insoportable que sería ver esto que está teniendo lugar, que es la evidencia de una cruel tortura sobre una joven, y en ese caso, habría que preguntarse qué tipo de espectador es aquel que se somete voluntariamente (y parece gozar) a esta tortura visual que han llamado los críticos y algunos analistas *torture porn*<sup>21</sup>.

El asesino de Poughkeepsie usa una máscara para torturar a sus víctimas que recuerda a las imágenes de la peste negra en la Edad Media. También cubre su rostro con la propia videocámara, con la que se acerca a una niña para secuestrarla. Así, ubicamos dos cámaras en esta película: la que usa el asesino y la del propio filme. La cámara del asesino es un agente

21 Véase Hills, Matt. "Cutting into Concepts of 'Reflectionist' Cinema? The Saw franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror". *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*. Ed. Aviva Briefel y Sam J. Miller. Austin: The University of Texas Press, 2011, pp. 107-123. Impreso., quien ubica modos en los que, a través del cine de terror, la tortura se ha convertido en entretenimiento.

esencial de sus crímenes en todas sus fases: capturar a la víctima, torturarla, asesinarla y disponer del cadáver, con toda razón, son eventos profílmicos, pues el asesino sólo tiene el interés de cometer sus actos homicidas *porque serán grabados*. En cierta medida, lo que le interesa es grabar el homicidio, no sólo el homicidio en sí: esto es la materialidad de lo profílmico en el dispositivo audiovisual. Los investigadores se la pasan ofreciendo intentos de explicación del comportamiento criminal, psicologizándolo, y demuestran así lo fallido de estos intentos: diferentes profesionales de perfiles criminales llegaban a conclusiones disímiles.

La cámara de *Poughkeepsie* aprovecha hacer un comentario sobre cómo los videos encontrados inciden en el universo diegético donde existen, hasta el punto de una banalización del mal, al traducir la tortura sobre una joven y el secuestro de una niña en estadísticas, trámites policíacos y encabezados amarillistas. Tal parece que el asesino, con sus inteligentes métodos, sólo aprovecha lo ridículo de las condiciones ya dadas. Dice un agente del FBI, explicando el porqué era tan elusivo el criminal y por qué el hecho de que los homicidios hayan tenido lugar en condados distintos afectaba la investigación, que éste es un asesino que entiende de burocracia. Este comentario irónico sobre los procesos legales en la búsqueda de un asesino sigue una lógica de desmitificación del aparato de justicia, que no persigue ciegamente el bien y atrapar al crimen, y que se refleja en la lógica de la propia película. Lejos de la presentación 'objetiva' del caso, hay sutiles momentos en los que la narración deja entrever su propia postura para entretener y hacer un espectáculo de los hechos, de modo que alertan el deseo del espectador que está como vaivén entre el reconocimiento aséptico de los hechos criminales y el goce que produce enterarse de los mismos. Además de las intervenciones ya mencionadas sobre las evidencias de los crímenes, están los puentes de sonido que unen la pista de audio de la víctima rogando que se le perdone la vida con los idílicos paisajes de Poughkeepsie, así como grabar las entrevistas a los expertos con una lógica un poco inusual (planos holandeses, abruptos zooms al sujeto de la entrevista), y, claro, el propio hecho de interrumpir el metraje instantes antes de algo que claramente resultó fatal para la desafortunada persona en turno (justo cuando se va a dar el golpe final, la cámara 'falla').

Así, la cámara del asesino es una máscara espectacularizante que en realidad esconde el hecho de que lo que realmente interesa es la grabación, no el asesinato. Y a su vez, la cámara del filme nos muestra, en su enunciación, que lo importante es la espectacularización del relato de los

hechos y de la investigación policíaca, no simplemente dar cuenta de la misma. La cámara entonces es máscara que permite al asesino desatar su violencia, y es máscara que permite al documental dar cuenta de los hechos ofuscando cierto goce que obtiene del relatar los hechos: se habita en un espacio *entre-cámara-y-máscara*.

Esta cámara-y-máscara también funciona como comentario a la multiplicidad de identidades del criminal, que se burla de la policía modificando continuamente su modo de asesinar, haciéndoles creer que distintos asesinatos se tratan de distintos asesinos. Para llevar esta burla a la policía a un nivel insospechado, el último crimen mostrado en el filme es cuando el asesino se hace pasar por policía, y tras ofrecer llevarla a una estación de combustible, sube a su auto a una mujer cuyo vehículo se averió en medio de la noche. El asesino está al tanto de esa confianza ciega en la (máscara de la) institución policíaca, así que cuando le pregunta a esta víctima por qué creyó que era un policía, obtiene la respuesta evidente: *porque parece uno*. Burlándose, le recuerda que no debería de subirse al auto de un extraño, en un ominoso eco con las niñas scout que le dijeron que no tienen permitido entrar a casas de extraños (y quienes son las únicas que se salvaron estando tan cerca de él).

En este sentido, se entiende que el engaño ya no está en función de presentar como verdadero algo que es falso, sino en emular la artificialidad la que funciona aquello que es verdadero (con simplemente ponerse un uniforme y pintar un auto, por ejemplo). No se necesita un agente externo que se oponga a la institución policíaca: ésta, en tanto institución, ya carga las grietas que la destruyen y que demuestran su impotencia justo cuando se enfrenta a un mal imparabile.

### **5. *Lake Mungo*: imagen entre-objeto-y-deseo**

*Lake Mungo* (2008)<sup>22</sup> inicia con fotografías antiguas donde parecen haber fantasmas. La voz de una joven dice "Siento que algo malo va a pasarme. Siento que algo malo ha pasado, no me ha alcanzado, pero está en camino". La historia aquí es la de la triste muerte de la joven Alice Palmer, quien

22 *Lake Mungo*. Dir. Anderson, Joel. Australia: Arclight Films, 2008. Cine.

estaba nadando en las inmediaciones de un dique junto a su familia, y desapareció de un momento a otro. La búsqueda inicia, y su cadáver es hallado unos días después, en el fondo del cuerpo de agua.

En la familia, cada quien a su modo está tratando de sobrellevar la muerte de la joven: la madre, June, tiene pesadillas recurrentes en las que su hija está de pie frente a ella en su cama; el padre, Russell, entra al cuarto de su hija para tener el encuentro (que se descarta como consecuencia del estrés emocional) con su fantasma; el hermano, Matthew, inicia una afición por la fotografía. Tras mandar a revelar varias imágenes del patio de su casa, nota que en una de las esquinas aparece Alice. Poco después, un hombre llamado Bob Smeet revela una foto donde también parece estar Alice en el dique donde, supuestamente, murió.

Esto hace que los Palmer inicien una petición para exhumar el cadáver que enterraron y hacer pruebas de ADN para saber si no era otra persona la que hallaron en el río. Se confirma tras las pruebas que sí es Alice la que estaba enterrada. Entonces, ¿quién está en la foto?

Matthew deja grabar las cámaras en su casa durante la noche, y en uno de los videos, una sombra pasa corriendo. Convencidos de que Alice está manifestándose, la madre empieza a ver a un espiritista, Ray Kemeny (de quien se revelará más adelante, ya había prestado sus servicios a la propia Alice). En la primera de las sesiones, ella imagina entrar a la casa, ir al cuarto de Alice y verla ahí, sola y triste. Empezando a sentir más paz tras estos encuentros, lleva al hombre a la casa, y en compañía de su hijo y esposo, se practica una sesión para conectarse con el más allá y el espíritu de la hija. Mathew deja grabando una cámara, y se registra la espectral aparición de Alice al final del pasillo. En todos estos casos, una estética propia del cine de terror nos acompaña: música extradiegética que acentúa el misterio, lentos zooms con música *in crescendo* mientras se acercan al espectral rostro de la joven vigilando al final del pasillo.

Es hasta que el matrimonio Withers revela un video que estaba grabando precisamente el mismo día que Smeet tomó la foto en el dique que se entiende lo que sucedió. La cámara panea de izquierda a derecha, mostrando primero al propio Smeet con su cámara fotográfica y luego el lugar donde se supone apareció Alice para la cámara. Se sabe así que quien aparece allí es Mathew, usando el suéter de su hermana, un día que fue al dique para recordarla.

Aquí es donde la película da un primer giro interesante, porque en lugar de irse tras el camino común de una película de terror sobrenatural

(el fantasma de Alice regresa por asuntos no cerrados, etc.), se empiezan a explicar todos los hechos sobrenaturales previos: el hermano admite haber falsificado y truqueado la fotografía del patio y los videos de sus apariciones en la casa.

Es aquí donde se inserta un muy inteligente comentario sobre las imágenes de archivo y la memoria selectiva que afecta nuestra atención en el detalle, comentario que atraviesa toda la película. Cuando se fueron presentando las fotos y videos, tal parecía ser la viva manifestación de un fantasma, pero tras estas explicaciones y ver de nuevo el material de archivo, caemos en cuenta de que las pistas para demostrar su falsedad siempre estuvieron ahí, igual de obvias que antes pero ahora sí las notamos (lo plástica que se ve Alice truqueada encima de la fotografía, la silueta del hermano donde creíamos que era la hermana ahora sí es muy evidente). Por su parte, el cambio de perspectiva con la foto y video del dique no estaban manipulados, sino que la nueva perspectiva ofrecía otra información.

Ubicamos aquí una primera dimensión de nuestro acercamiento a la imagen: la brecha entre el objeto auténtico y la representación que, con herramientas audiovisuales, hacemos del objeto. Esta dimensión cree en una posibilidad de representación más acabada, es decir, que hay representaciones que capturan “más” del objeto, o que, con más información, con otros puntos de vista, con otros modos de representar, podemos obtener una mejor imagen del objeto. Esta es una perspectiva que informa los estudios pop, algo ingenuos, de la comunicación y de la imagen, donde se sigue apostando por un positivismo de la representación: hay representaciones más completas y menos completas, mejores y peores.

Este positivismo de la representación trata, en el caso de *Lake Mungo*, de controlar el caos que en la memoria y los recuerdos introduce la muerte de un ser querido, caos que intentamos preservar bajo nuestras propias condiciones y preferencias, y que responde a cierta obsesión por almacenarlo todo. El espiritista grabando obsesivamente todas sus sesiones por años, o los múltiples videos caseros de Alice creciendo insertados a lo largo de toda la película, son modos de hacer patente que sí existen los fantasmas entre nosotros: son los recuerdos de quienes ya no están y que se manifiestan en las fotografías, videos, objetos que dejan a su paso por este mundo. Estas fotografías suponen una ambivalencia: mientras que la imagen fotográfica petrifica al vivo, a su vez otorga vida al muerto, introduce una incertidumbre difícil de lidiar. Tras enterarse de las relaciones sexuales que sostenía Alice con sus vecinos, escuchamos a una amiga señalar que ella conocía a una



Alice, que su madre conocía a otra Alice, y que quizá había una Alice que nadie llegó a conocer: lo que notamos es una lamentación de la incapacidad de las representaciones de dar cuenta de la totalidad del sujeto, misma que nos topamos con la imagen, que carga con una gran ambigüedad (una foto al principio de la película muestra a una dulce joven inocente en compañía de su novio adolescente y sus amigas; la misma foto más adelante, tras enterarnos del comercio sexual que tenía con sus vecinos, muestra a una joven muy misteriosa, por no decir algo perversa).

Esto nos lleva a otra ambivalencia: las fotografías, ¿capturan imágenes o crean imágenes? La respuesta habita entre dos posibilidades: al crear, captura, y al capturar, crea; en cualquier caso, no hay una clara división entre estas actividades al hablar de imágenes. Esta ambivalencia, este estar-entre-dos, la sufre la propia Alice a cada momento, continuamente habitando entre-dos-muertes: al principio, desaparece en el lago, pero no es declarada muerta *aún* (eso es hasta que se halla el cadáver); luego, estando muerta, *aparece* en las fotografías y videos; luego, con la duda de si era ella la enterrada, parece habitar la posibilidad de que  *siga viva* a pesar de haber sido enterrada; luego, tras confirmarse con ADN su cadáver, es dada por muerta *una segunda vez*; y finalmente, *ella misma se dará por muerta* al enterrar su teléfono, con la última revelación del filme (comentada más adelante).

¿Qué es este espacio *entre-dos-muertes*, entre-dos-posibilidades? No es un espacio localizable con la geometría, no es un lugar con características positivas dadas, sino un espacio abierto a través de una vista de paralaje, de la inclusión de un deseo del espectador que alimenta la naturaleza de la imagen. Esta es la segunda dimensión, mucho más interesante, del acercamiento al audiovisual: ya no se trata de la brecha entre el objeto auténtico y la representación que hacemos de él (dígase, en esta película, Alice que ya no está y la foto que tenemos de ella); sino entre la representación del objeto y el deseo nuestro que alimenta esa representación, de nuestra inclusión en la representación misma (ver una foto de Alice con la nostalgia tras su muerte o con la esperanza de su potencial vida). En tanto que la imagen tiene una propia materialidad, ajena a la materialidad del objeto auténtico, se activa un deseo del espectador que está ajeno también a ese objeto auténtico: esa incertidumbre en la imagen, la equivocidad del sentido de una grabación casera o una fotografía familiar (familia feliz, familia alienada, buenos vecinos, perversos vecinos) es parte de la constitución misma de la materialidad de la imagen.

Esto es algo que la película nos muestra: los múltiples trucos de la falta

de perspectiva, la necesidad de imágenes más nítidas, los múltiples trucos de Matthew para falsear imágenes que son muy verosímiles al momento, pero claramente artificiales una vez que sabemos que son falsas. Los problemas aquí son la capacidad tecnológica de falsear las imágenes, así como un deseo que tenemos hacia su recepción y lectura.

Con el descubrimiento del diario de Alice inicia la última parte de la película, que empieza a unir los hilos en una serie de repeticiones. Por fin nos enteramos qué es el lago Mungo y qué relación tiene con Alice. Meses antes se había ido a un campamento allí, y al regresar, su madre recuerda que no tenía su celular ni su brazalete favorito, a lo que no le dio mayor importancia. Los amigos muestran un video de esa noche en el campamento, donde aparece Alice enterrando su celular en las cercanías del lago.

Los Palmer viajan allí, encuentran el celular y el último video guardado: en un momento en que se encuentra sola, Alice graba con su celular una figura terrorífica que se acerca a ella. Es hasta que la tiene a pocos centímetros de distancia que notamos que la figura es ella misma, deformada como cuando fue hallada en el lago tras morir. Alice se va corriendo, alejándose de su propio cadáver, de lo que ella se convertiría unos meses después. Así, a Alice se le regresa una mirada desde una otredad bastante radical: ella misma muerta. Ese estado entre-dos-muertes es llevado a niveles delirantes: dos Alice, dos cuerpos, dos muertes. Ella lo entiende, pues parece estar al tanto de que las imágenes tienen una existencia material muy grande, una realidad que exceden a la vida de quien en ellas aparece, una dimensión que cohabita en nuestro mundo. Por eso ejecuta el funeral de la primera de las muertes al enterrar el teléfono, la muerte que ya llegó (en la imagen), a la espera de la que no ha llegado aún (la del cuerpo), precisamente el diálogo con el que abrió la película.

Hacia el final de la película, los Palmer han cerrado el traumático episodio y deciden mudarse. June sostiene una última sesión con el espiritista, que resulta ser un espejo de una de las sesiones con la joven. Se muestran ambas sesiones intercaladas: Alice narró que soñaba cómo su madre entraba a su habitación, pero ésta no la podía ver, como si no supiera que ella estaba allí; mientras que la madre cuenta que va a la habitación, y al abrir la puerta ya no hay nadie adentro. Una circularidad que continúa con el motivo del borramiento entre el antes y el después, Alice y la madre, dentro y fuera, viva y muerta.

Si bien todo aparenta cerrarse con esta edición que intercala narraciones

del mismo encuentro, pero desde la perspectiva de dos personas, la cinta regresa a su dimensión como película de terror en la última toma: aparece de nuevo la fotografía de la familia mudándose de la casa, tras haber sanado el dolor de la pérdida de Alice, sólo que ahora hacemos un zoom a una de las ventanas de la casa vacía, donde puede verse a la propia joven. Inician los créditos, y se van intercalando estas mismas fotografías y videos, pero genuinamente tocados por apariciones espectrales: en la foto que Matthew falsificó montando a la hermana en una esquina, sí aparece ella en el otro extremo del cuadro; en el video de los Whitters donde está Matthew usando la ropa de Alice, aparece Alice en otro lugar; en uno de los videos que Matthew nunca presentó como apariciones de su hermana, efectivamente ella está.

Así, la cinta nos recuerda que el tema principal no es la falseabilidad de las imágenes de archivo, sino la materialidad de la imagen misma para constituir, más allá de los medios e intenciones con las que se creó, una realidad propia.

A varios de los entrevistados se les pregunta si creen en fantasmas, a lo que responden con un no directo entre risas, o con un no dubitativo, como queriendo ocultar su afirmación. La reflexión que la película nos trae es que sí existen los fantasmas: no en su dimensión de seres espectrales, manifestaciones de otro plano donde habitan los muertos; más bien, los fantasmas habitan en las huellas que tenemos donde extendemos la vida de los muertos, mismas que a los vivos nos petrifican, y el vehículo privilegiado de este estado entre-dos-muertes, de acuerdo a *Lake Mungo*, es la materialidad fantasmagórica de la imagen, que no habita entre el objeto de la imagen y la imagen como objeto, sino entre *la-imagen-como-objeto-y-el-deseo-del-espectador*.

## 6. Conclusiones: entre-cine-y-cuerpo

En las tres películas se comparten preguntas similares: ¿qué relación guardan las cintas con los acontecimientos a partir de las cuales se configuraron? ¿Una cinta de video puede ser suficiente para señalarnos si lo que vemos es real o falso? ¿Una cinta de video puede funcionar como prueba de un crimen? ¿Una cinta de video puede ayudarnos a recordar más fielmente a un ser querido ya fallecido?

La respuesta a estas preguntas puede ser afirmativa en muchas

dimensiones. En su dimensión tradicional, el esfuerzo más importante del cine documental es ese intento de proveer una imagen tenga una relación directa y transparente con lo que estamos viendo. Los documentales, en su acepción más clásica, se erigen como esa voz de la astucia de la Razón en el cine, por suponerse como algo que sí tiene conexiones con el mundo más allá de la película, por lo que la causalidad de sus imágenes es un asunto esencial y definitorio. Mientras que el documental expositivo tradicional del discurso científico está enclavado en la causalidad de la imagen (la relación entre el objeto auténtico y la representación cinematográfica), una lectura más propia de la materialidad cinematográfica sería la mirada investida en la imagen, es decir, un deslizamiento del sentido del objeto auténtico al acto de ser parte de esa representación misma.

Esto es lo que parece proponerse en una película de terror que marca una especie de parteaguas en el *torture porn* a raíz de la enorme polémica que hubo a su alrededor y que podríamos considerar que cierra la década tanto cronológica como estéticamente. Se trata de *A Serbian film* (2009)<sup>23</sup>: un exactor porno en problemas económicos acepta trabajar para un misterioso nuevo director. El actor es drogado y pierde la conciencia por tres días. Al despertar, va trazando sus pasos para ir recordando, *a través de una videocámara y lo ahí registrado*, las atrocidades de las que fue parte. No interesa tanto relatarlas (las razones de su prohibición en varios países ya las señalan), sino en especial preguntarse qué rol tiene la filmación aquí para la constitución de la memoria: es a través del dispositivo audiovisual que él recuerda lo que ha reprimido, es decir, *la cámara cinematográfica es una especie de prótesis del cuerpo y la memoria*.

Del otro lado de la moneda, se encuentra el segundo trabajo del mismo director serbio, su contribución a la película ómnibus *The ABCs of Death* (2012)<sup>24</sup>, en la que *el cuerpo y la memoria se convierten en una prótesis del cine*. Se trata del segmento *R is for Removed*, en el que un misterioso hombre está esposado en un hospital, y de cuyo cuerpo le remueven pedazos de celuloide que van revelando y armando una película. Dos hombres visitan con frecuencia el lugar, y mientras esperan lo extraído durante el día, ven el famoso cortometraje de los hermanos Lumière, *La llegada de un tren a*

23 *A Serbian film*. Dir. Spasojević, Srđjan. Serbia: Unearthed films. Cine.

24 *The ABCs of Death*. Dir. Spasojević, Srđjan et. al. Estados Unidos: Magnet Releasing, 2013. Cine.

*la estación de la ciudad* (1896)<sup>25</sup>, y en un momento uno de ellos se asusta al ver el tren acercándose (como en la curiosa, aunque apócrifa, leyenda). El paciente logra escapar en un punto, y llega a una estación de trenes, donde empieza a empujar uno de ellos. Ahí acaba el cortometraje.

Vemos aquí una posibilidad de reescritura de la naturaleza del cine. En su más poderosa acepción, el cine no supone simplemente la presentación de algo lejano en el tiempo o en el espacio (ver cómo era el mundo antes o cómo es un país lejano hoy), ni supone simplemente una especie de demostración de nuestras propias fantasías (sean estas de fobias, de dramas, eróticas o monstruosas). Quedarse en este nivel de discusión, del cine como algo que habita entre el objeto y su representación, sería no reconocer el poder del hecho cinematográfico en tanto tal, que como Alain Badiou ya explicó<sup>26</sup>, supone un acontecimiento filosófico por tres razones: 1) porque supone un momento en que se tiene que hacer una *elección*, entre-dos-posibilidades, de la que no podemos recular o ignorar; 2) porque nos recuerda la *distancia* que hay entre el poder y la verdad, entre-dos-espacios que no tienen medida común; y 3) porque nos señala la *excepción* que desestabiliza la vida ordinaria, el momento de ruptura, entre-un-antes-y-un-después en el que nos vemos forzados a afrontar las consecuencias del acontecimiento.

De ese modo, el falso documental podría suponer un acontecimiento filosófico si lo entendemos como una *excepción* que desestabiliza el edificio documental, como esa heterotopía que marca una *distancia* imposible de surcar con la ficción y con el documental (y que demuestra los límites de la hipótesis del tercer espacio), y que por ello nos fuerza a *elegir*: entre el mundo de los objetos y su representación como una posibilidad asentada en la fantasía de una realidad objetiva, o entre la materialidad de la representación y mi deseo como espectador, posibilidad asentada en una ética frente al material; o para ponerlo en términos de aquella leyenda del tren que se acerca a la estación en la primera función pública de cine, entre asombrarnos con la llegada de un tren o asombrarnos con *La llegada del tren*.

25 *La llegada de un tren a la estación de la ciudad*. Dir. Lumière, Auguste y Lumière, Louis. Francia: Societé Lumière, 1896. Cine.

26 Badiou, Alain: *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004. Impreso, pp. 23-27.

## 7. Bibliografía

Aguilar Alcalá, Sergio J. "El espectáculo, la cámara, la autoría y la vigilancia en el *found footage*". *Contratexto. Revista de la Facultad de Comunicación*, no. 34, 2020a, pp. 21-49. Impreso.

Aguilar Alcalá, Sergio J. "Del falso documental a lo falso de los documentales: el falso documental como síntoma del documental". *adComunica. Revista científica de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, no. 19, 2020b, pp. 41-59. DOI: 10.6035/2174-0992.2020.19.4

Badiou, Alain: *Pensar el cine 1: imagen, ética y filosofía*. Buenos Aires: Manantial, 2004. Impreso.

Bradley, Laura. "This Was the Decade Horror Got "Elevated"". *Vanity Fair*, 17 Septiembre 2019, [www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s](http://www.vanityfair.com/hollywood/2019/12/rise-of-elevated-horror-decade-2010s). Accedido 2 Mayo 2022.

Currie, Gregory. "The Representation of Experience in Cinema". Subjectivity. *Filmic Representation and the Spectator's Experience*. Ed. Dominique Chateau. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2011, pp. 41-51. Impreso.

Ehrlich, David [en línea]. "The Evils of 'Elevated Horror'". *IndieWire Critics Survey*. IndieWire, 25 Marzo 2019, <https://www.indiewire.com/2019/03/elevated-horror-movies-us-1202053471/>. Accedido 2 Mayo 2022.

Foucault, Michel. "Espacios otros". *Versión. Estudios de Comunicación y Política*, no. 9, 1999, pp. 15-26. Universidad Autónoma Metropolitana. México. Impreso.

Gislason, Lor. "Why Elevated Horror Is an Unnecessary and Elitist Term". *Horror Obsessive*, Septiembre 2021, <https://horrorobsessive.com/2021/09/04/why-elevated-horror-is-an-unnecessary-and-elitist-term/>. Accedido 2 Mayo 2022.

Hills, Matt. "Cutting into Concepts of "Reflectionist" Cinema? The Saw franchise and Puzzles of Post-9/11 Horror". *Horror After 9/11. World of Fear, Cinema of Terror*. Ed. Aviva Briefel y Sam J. Miller. Austin: The University of Texas Press, 2011. pp. 107-123. Impreso.

Lacan, Jacques. *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós, 1987.

Rhodes, Gary D. y Springer, John Parris: "Introduction". *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking*. Ed. Gary D. Rhodes y John Parris Springer. Jefferson: Mcfarland & Co., 2006. pp. 1-9. Impreso.

## 8. Filmografía

*Borat: Cultural Learnings of America for Make Benefit Glorious Nation of Kazakhstan*. Dir. Charles, Larry. InterCom y Netflix, 2006. Cine.

*I'm still here*. Dir. Affleck, Casey. Estados Unidos: Magnolia Pictures y Netflix, 2010. Cine.

*La llegada de un tren a la estación de la ciudad*. Dir. Lumière, Auguste y Lumière, Louis. France: Sociéte Lumière, 1896. Cine.

*Lake Mungo*. Dir. Anderson, Joel. Australia: Arlight Films, 2008. Cine.

*Mermaids: The Body Found*. Dir. Bennett, Sid. Estados Unidos: Discovery Communications y Animal Planet, 2012. Cine.

*No Men Beyond This Point*. Dir. Sawers, Mark. Canadá: Samuel Goldwyn Films, 2015. Cine.

*A Serbian film*. Dir. Spasojević, Srđjan. Serbia: Unearthed films. Cine.

*S&Man*. Dir. Petty, J. T. Estados Unidos: Magnolia Pictures, 2006, Cine.

*The ABCs of Death*. Dir. Spasojević, Srđjan et. al. Estados Unidos: Magnet Releasing, 2013. Cine.

*The Poughkeepsie Tapes*. Dir. Erick Dowdle, John. Estados Unidos: MGM Distribution Co. y Orion Pictures, 2007. Cine.