

## La otra Historia: el falso documental y la verdadera historia

The other History: fake documentary and true history

### Sergio J. Aguilar Alcalá

Universidad Nacional Autónoma de México  
Colegio de Humanidades y Ciencias Sociales  
Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico  
Centro Lacaniano de Investigación en Psicoanálisis  
Ciudad de México, México  
[sergio.aguileralcala@gmail.com](mailto:sergio.aguileralcala@gmail.com)

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

 ARK: <http://id.caicyt.gov.ar/ark:/s22504524/xank6xdmb>

### Resumen

En este texto se establece una posición teórica que distingue a lo que se ha llamado documentales en tiempo condicional de los falsos documentales históricos. Para ello, la brecha entre el enunciado y la enunciación, del modo en que la entiende el psicoanálisis, así como el concepto de *comunidad discursiva*, resultan las herramientas fundamentales. Posteriormente, se analizan cuatro falsos documentales históricos que presentan pasados y presentes alternativos que se afirman (no se conjeturan) a través de las herramientas expresivas del documental. Esto permite establecer una distinción entre la multiplicación de verdades y la afirmación de una verdad, siendo esta segunda la apuesta política del falso documental, y su potencial de emancipación al interior del saber documental.

### Palabras Claves

Documental, falso documental, psicoanálisis, comunidad discursiva, historia.

Recibido: 30/06/2021 - Aceptado con modificaciones: 22/08/2021  
TOMA UNO, N° 9, 2021 - <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/>

ISSN 2313-9692 (impreso) / ISSN 2250-4524 (electrónico)

[Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-Sin Derivadas 2.5 Argentina.](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/5.0/argentina/)



Universidad  
Nacional  
de Córdoba

## Abstract

### Key Words

Documentary,  
fake documentary,  
psychoanalysis,  
discursive com-  
munity, history.

This article establishes a theoretical position that distinguishes between what is called conditional tense documentary and historical fake documentaries. In order to do this, the gap between a statement and the enunciation, and the concept of *discursive community*, will be the fundamental tools. Then, analyses of four historical fake documentaries are made. These movies affirm (not conjecture) alternative pasts and presents through the expressive tools of the documentary. This allows us to distinguish between the multiplicity of truths and the affirmation of a truth, the latter being the political project of fake documentary, and the emancipatory potential it has within documentary cinema.

## Introducción

Es un lugar común (no por ello erróneo) decir que, en tanto una apuesta ética por la verdad, el cine documental plantea la afirmación de una verdad, el señalamiento de que algo sucede o sucedió (¿qué tienen el documental histórico o científico sino este interés como su deber ser?). También es un lugar común (tampoco por ello erróneo) decir que vivimos tiempos en los que muchas narrativas son continuamente cuestionadas, cuando no ya directa y abiertamente enfrentadas o desacreditadas (por ejemplo, los activismos feministas o anticolonialistas han jugado un rol protagónico en esta tarea). Las opciones que se abren son continuar con la apuesta de simplemente “contar el otro lado de la historia”, o una postura ética más radical que es “contar el *verdadero* lado de la historia”. Esta es la disyuntiva por la que el documental debe partir a tomar postura ante las injusticias históricas y políticas que se discuten hoy.

En este texto quisiera explorar cómo el documental se enfrenta a esta tarea en un fenómeno que es muy peculiar: el falso documental histórico. Se trata de películas que podríamos definir en primera instancia como aquellas que, con un formato documental, enuncian un recuento histórico de hechos que *no* sucedieron (en nuestro mundo) como *hechos que sí sucedieron* (en esa diégesis). Nótese la posición de enunciación: para estos filmes, estos hechos *sí* sucedieron, lo cual los pone lejos de otro tipo de documentales en tiempo condicional (los que se preguntan *qué habría pasado si...*).

Primero, reflexionaré brevemente sobre esta posición de enunciación. No será una discusión teórica amplia, sino más bien una toma de postura respecto a los productos audiovisuales que se analizarán luego. Estos análisis tomarán la mayor parte del texto, y procuraré evidenciar los modos en que la forma documental (el lenguaje audiovisual) refleja una relación dialéctica con su propio contenido (las historias narradas en ellos). Finalmente, pretendo utilizar estos análisis para evidenciar una enunciación que no abogue por la multiplicidad de posturas (*enunciar otro lado de la historia*), sino por una posición de Singular Universal de la historia (*enunciar la verdadera historia*); de modo que, bajo la segunda de estas perspectivas, notamos una verdadera apuesta ética del falso documental.

## Documental y enunciación<sup>1</sup>

A pesar del complejo entramado de la teoría documental podemos acordar —hasta cierto grado al menos— en lo siguiente: cuando vemos una película que se considera documental, tendemos a creer que las personas y objetos en la pantalla tienen una relación indexical con el mundo en el que vivimos, una tendencia que no ocurre cuando vemos una película de ficción. Es decir, cuando vemos un documental, asumimos que lo que está en la pantalla sucedió o sucede en el mundo fuera de la película. Así, lo que se distingue no es tanto un grado de lo que se dice, sino la

---

<sup>1</sup> Algunos puntos expresados en este primer apartado fueron trabajados previamente en Aguilar (2018), con formulaciones, no obstante, algo diferentes a lo escrito aquí.

relación distinta que asumimos que tiene lo que se dice frente al mundo fuera del filme (relación distinta a la ficción, por supuesto).

Esto nos permite introducir la brecha entre el contenido documental y la forma documental, o para los propósitos de estos análisis, la brecha entre el enunciado y la enunciación. Esta fue con claridad presentada por Jacques Lacan (1987) en el *Seminario XI*, donde se concluye que todo enunciado incluye sus propios términos de validación: no solo un enunciado necesita a otros enunciados para validarse a sí mismo, sino que las condiciones en las que un enunciado es dicho funcionan como sus propias condiciones de validación.

La grieta entre el enunciado/contenido de un filme y la enunciación fílmica es una herramienta importante para entender que no hay *contenido documental* (es decir, cierto tipo de historias que funcionen para los documentales exclusivamente), ni acaso una *forma documental* (es decir, cierto modo de expresión que funcione para los documentales exclusivamente): ningún contenido ni forma es, por sí mismo, verdadero, ya sea un cuento de hadas o una investigación académica, ya sea un formato de entrevista o una dramatización. Aquí es donde el concepto de *comunidad discursiva*, propuesto para el estudio del documental por Carl Plantinga (2010), decide si una película es ficción o no ficción: es al interior de cierto grupo, no homogéneo ni necesariamente definido con claridad, que se decide por la naturaleza documental de un filme.

Resulta curioso que Plantinga, un teórico asociado a la escuela que tanto detestó y atacó el psicoanálisis a finales del siglo pasado, la Pos-Teoría<sup>2</sup>, tenga una concepción tan próxima a lo que Lacan entendía por discurso. En el *Seminario XVII*, Lacan (1992) caracterizó al discurso no como un acto de habla que dice algo, sino como una relación que se establece entre quienes están hablando: “Mediante el instrumento del lenguaje se instauro cierto número de relaciones estables, en las que puede ciertamente inscribirse algo mucho más amplio, algo que va mucho más lejos que las enunciaciones efectivas” (pp. 10-11).

Es precisamente esto a lo que se refiere Plantinga (1996) cuando señala que incluso si todo lo que un documental dice resulta falso, esto no lo hace menos documental, pues un documental no es una película que dice cosas verdaderas sino una película que dice cosas *sobre la verdad*. Así, parece ser más productivo estudiar el proceso de enunciación (los modos en los que una película se convierte en documental al insertarse en una relación discursiva) que el enunciado o los contenidos mismos (saber si estos son o no verdad, o si tienen o no tienen forma de documental).

Esta es la misma dirección que ya tomaba Bill Nichols (1997) cuando caracterizó a los documentales como discursos de la sobriedad: en tanto que los documentales son vistos como películas que “dicen la verdad”, dirigen nuestro accionar en el mundo. Nichols considera así al discurso académico y periodístico, en tanto que uno no solo lee una noticia o un documento científico y asume que es

---

<sup>2</sup> Para conocer esta discusión, remito al libro que funcionó como manifiesto de la Pos-Teoría, editado por Bordwell y Carroll (1996).

cierto, sino que dirige —y modifica— su accionar futuro en el mundo asumiendo que eso es cierto. Por ello, la diferencia entre las cosas verdaderas y las cosas falsas no es solo ontológica, sino también pragmática: las verdaderas son consideradas como la clave que nos explica cómo debemos de dirigirnos en el mundo.

Las consecuencias que esto tiene para entender la relación del documental con el conocimiento son muy profundas. En tanto que una película sea considerada un documental, lo que muestra se constituye como algo que es cierto del mundo, y en tanto que es un discurso de la sobriedad se constituye como algo que nos informa de nuestro accionar en el mundo: *el documental es un discurso constituido por y constituyente de la verdad*.

Tómese como el más evidente ejemplo de esto lo que Paul Ward (2006) llamó *documentales en tiempo condicional*. Estos documentales nos muestran un mundo que *sería* si se cumplen ciertas condiciones, o que *podría haber sido* si se hubieran cumplido ciertas condiciones. Un ejemplo de estos es la miniserie de History Channel, *Life After People* (Hense y Rehr, 2009). En ella se pone en consideración, a través de ingenieros y biólogos, lo que *sucedería* con la Tierra si, de pronto, todos los humanos en ella desaparecieran. No hay una explicación ni especulación sobre esta extinción masiva de los humanos, sino que se representa lo que *pasaría* con edificios, fábricas, ciudades, temperatura ambiente y animales tras días, años y milenios de nuestra partida súbita.

Lo que hace a esta miniserie un ejemplo de documental en tiempo condicional es que parte de señalarnos las condiciones que tendrían que cumplirse para predecir, hasta cierto grado de certeza, lo que *sucedería*. Podemos ver este tipo de documentales como una simulación en un laboratorio: cuando los científicos intentan construir un rascacielos resistente a los terremotos, construyen un modelo y lo ponen a prueba. Sus conclusiones nunca son que “un terremoto tuvo lugar y el edificio resistió”, sino que “si un terremoto tiene lugar bajo ciertas condiciones, el edificio *podría* resistir”. Y bajo estas conclusiones los ingenieros civiles construyen hoy los puentes, rascacielos y demás edificios que utilizamos diariamente. En ese sentido, los documentales en tiempo condicional cabalmente cumplen con ser discursos de la sobriedad, del modo en que Nichols los caracteriza.

Hago mención de ellos para distinguirlos radicalmente de los ejemplos que analizaré a continuación y que no son, bajo ninguna circunstancia, documentales en tiempo condicional, sino *falsos documentales históricos*. Mientras que los anteriores se quedan en la retórica de la hipótesis (“si X hubiera pasado/pasara, entonces Y *habría pasado/podría pasar*”), los filmes a continuación presentados se convierten en ventanas hacia mundos en los que enormes cambios sí se dieron (“X *sí pasó*”). No son películas que nos cuenten cómo *pudo haber sido* la Historia, sino que nos cuentan *su* Historia, y esto las coloca en una posición de enunciación radicalmente distinta, dando el salto que hay entre la hipótesis y la aseveración, entre la posibilidad y la existencia, entre la contingencia y la necesidad.

La historia documental oficial nos presenta una causalidad que tapa la construcción arbitraria —y en ocasiones violenta— del discurso de la “realidad histórica”, de la “identidad nacional” o de la “naturaleza” de la diferencia sexual.

Con su falta de interés con esta “realidad histórica”, los falsos documentales aquí tratados exponen mundos que pueden ser sumamente diferentes del nuestro, pero aun así tienen importantes lecciones para dejarnos.

## Cuando los negros descubrieron a los blancos

Un picnic en un parque, con adultos asando carnes y niños jugando, es interrumpido por música aborigen y una lancha con hombres de piel oscura y vestidos con ropa militar del siglo XIX que se acercan con una bandera y la clavan en medio del parque. Preguntan a los nativos cuál es el nombre de la tierra a la que han llegado, y al responderles algo sorprendidos que es un área para asar carnes, “it’s a barbecue area”, los exploradores acuerdan que es un nombre nativo colorido y muy bonito. Aparece el título del filme: *BabaKiueria* (Featherstone, 1986).

Desde esta primera escena se presenta una actitud que habitará toda la película: una condescendencia de los negros a los blancos nativos de *BabaKiueria*, quienes son vistos como tiernos niños a educar por parte de los negros paternalistas. Esta escena funciona también como dramatización de hechos que tuvieron lugar hace muchos años, cuando se fundó, de modo totalmente arbitrario y ajeno a quienes ya vivían en el mismo lugar, *BabaKiueria* (una dramatización de un hecho que solo tuvo lugar en la diégesis de la película). El filme es —con excepción de su última toma—, un reportaje periodístico sobre la vida de los blancos, realizado por una reportera que aparenta genuina curiosidad, pero no logra esconder su actitud de superioridad sobre el nativo.

Cuando la reportera pregunta a cámara por qué la vida de los blancos no mejora, o le pregunta a la familia blanca si ellos quieren cambiar su estilo de vida, queda claro que no importa la respuesta que se dé para resolver el problema: la pregunta es parte del problema mismo. En *BabaKiueria* el problema de los blancos siempre es un problema de los negros, es decir, la mirada que intenta solucionar los problemas es entonces parte del problema mismo.

El problema del imperialismo es la continuación de su hegemonía tratando de arreglar lo que su intervención destruyó, creando una brecha irreductible de total ausencia de comprensión o de “empatía”. Como ejemplo de esto, tómesese la escena en la que la familia es despojada de su hija a la fuerza para meterla en un conservatorio: la reportera dice que entiende la tristeza de separarse de sus padres, ya que ella misma se despidió de su madre con lágrimas en los ojos cuando se fue de vacaciones.

Se entrevista a dos sujetos, al Ministro de Asuntos Blancos, quien desde la comodidad de su escritorio sonríe y explica los grandes planes de política pública, y al policía, que día a día se enfrenta con los blancos en manifestaciones. Se hace notar aquí la distancia entre la mente que planifica las soluciones del Estado y las manos que ejecutan esas soluciones. Las víctimas de ese divorcio son, precisamente, los blancos, que son despojados de su casa y llevados al área donde se construirá un parque, que por ahora está llena de polvo y sin techo bajo el cual dormir.

Frente a los relatos nacionales que nos presentan las “gloriosas” batallas, está la naturaleza de la última toma. No forma parte del reportaje televisivo, que se dobla al figurar en la televisión que aparece a cuadro, un rincón de esa habitación oscura, en la que violentamente irrumpe la acción del blanco cuando arroja un ladrillo. Fue necesario este doblez, una especie de reflexividad sobre sí, para alejarse del discurso televisivo que juzga la acción del blanco y que este participara realmente de su representación. Una respuesta violenta por parte del sometido que trata de ocupar el lugar de la Historia.

## Cuando el sur ganó la guerra

Una cortinilla nos avisa que estamos viendo el canal 6 de la Televisión Confederada. Un tráiler nos dice que una película muy polémica está a punto de iniciar, y será presentada sin censura. Es hasta aquí cuando vemos el título de la película que estamos viendo, que es el título de la película que empieza en este canal: C.S.A., *Confederate States of America*. Existen así dos películas homónimas: C.S.A. (Willmott, 2004), el filme que estamos viendo y que inició con créditos de productora, y “C.S.A.”, la película que están pasando en el canal de televisión de esta diégesis y que es interrumpida constantemente por comerciales.

C.S.A. es un documental sobre la historia de los Estados Confederados de América (ECA), creados tras la victoria de los estados esclavistas del sur sobre los abolicionistas del norte. Acompañando la transmisión de este documental, se nos presentan los comerciales de televisión de esta diégesis.

Diferentes estrategias retóricas del documental son usadas en este filme: entrevistas explícitas a varios testigos y expertos, una cámara observacional que sigue al candidato Fauntroy, y frecuente material de archivo. En este mundo, el General Ulyses S. Grant, del Ejército de la Unión, se rindió ante el General Robert E. Lee, de la Confederación, el 9 de abril de 1864. Este diferente resultado tiene profundas consecuencias que trastocan toda la historia de ECA, desde el listado de presidentes hasta la industria del cine. La historia militar, si bien muy distinta en fechas o resultados, es ominosamente similar a la historia de Estados Unidos de América: campañas imperialistas en todo el continente americano derivaron en quitar a gobiernos democráticamente elegidos desde México hasta Argentina para imponer gobiernos títere de ECA. El destino de inmigrantes en territorio norteamericano, y de nativos americanos, sobra decir que es igual de trágico y genocida.

En este mundo cínico, los personajes nos recuerdan constantemente que los negros han sido claves en el enriquecimiento y expansión territorial de ECA. Con frecuencia también se recuerda que la vida de los negros es muy costosa, que el precio de uno de ellos para ser empleado doméstico es tan alto como el de un auto. Esto es justo antes de una subasta por teléfono, a modo de infomercial, en la que la presentadora tiene la tentadora oferta de dar todo el set de una familia negra, o venderlos por separado.

Así, los negros son un elemento más de los medios de producción: son seres inferiores y propiedad privada mientras convenga a los intereses de las relaciones de producción, porque en condiciones distintas y donde se les necesita para mantener esas mismas relaciones, también son carne de cañón para guerras, obreros de fábricas o fábricas de esclavos (en el caso de las mujeres).

Mientras avanza la historia nacional en el documental, las interrupciones para comerciales amplían la diégesis del filme, ofreciendo un vistazo parcial a cómo se entienden los restaurantes, automóviles, detergentes, aseguradoras, hospitales y entretenimiento en ese 2004. Estos comerciales son muy variados en contenido, pero también en forma: los hay con testimonios de beneficiados por el producto, con actores interpretando papeles, animaciones o simplemente música sobre imágenes corriendo. Algunos destacan por ser estrategias intertextuales que llevan a recordar programas de televisión. Otros son una muestra de cómo las múltiples instituciones de la vida social han sido trastocadas por la idea de que los negros son propiedad y no personas: se anuncia una escuela que ofrece certificaciones para tratar con pacientes negros y combatir la extraña enfermedad que les afecta (la de querer escapar de sus casas)<sup>3</sup>.

Uno de los comerciales en el que vale la pena detenerse es el de un programa de televisión, *Runaway*. Solo hay música y una serie de tomas de episodios de ese programa, en el que hombres, mujeres y niños negros son atrapados por el CBI (Confederate Bureau of Investigation), mientras una ominosa canción suena: es "Bad Boys", de Inner Circle, pero en vez de la famosa melodía reggae, la ha sustituido música hillbilly. El hecho de que esas imágenes (gente negra viviendo en pobreza, siendo violentamente acosada y arrestada por la policía confederada) bien podrían ser las imágenes de cualquier noticiario de EUA es lo que debería alarmar y mostrar la violencia del estado de las cosas, en las que los estados del norte "ganaron". Puede pensarse, entonces, que la Historia que cuenta la película no parece ser tan distinta a la Historia fuera de la película.

## Cuando mataron a George Bush

Una voz árabe femenina está narrando lo deprimida y preocupada que se sintió cuando vio en vivo el ataque del 9/11. Nos cuenta que, si tuviera frente a ella a los perpetradores del ataque, les preguntaría si pensaron en las consecuencias de sus actos. Esta es la primera secuencia de *Death of a President* (Range, 2006).

La película está dividida en tres partes. La primera sección inicia con el día en que Bush asistió a Chicago a una reunión con el Club de Economistas, donde dio una charla sobre la política económica de su gobierno. En ella se habla de las guerras que EUA está librando, que son necesarias para garantizar la paz en el país, y de las que se saldrá victorioso. La decisión de hablar sobre guerra en un espacio sobre

---

<sup>3</sup> Al final del documental se nos presentan las inspiraciones de los comerciales que vimos: productos, políticas, servicios e idiosincrasias racistas que sirvieron como calcas de lo que en la película nos parecían exageraciones.



economía no es insospechada o sorprendente: Bush habló sobre economía a través de la guerra.

Previo a su llegada al lugar de la conferencia, un enorme grupo de manifestantes abarrota las calles por las que pasará la comparsa presidencial. Se intercalan entrevistas con asesores de seguridad, una redactora de discursos de Bush, agentes del FBI y periodistas, además de grabaciones de la propia manifestación. Mientras que los primeros son grabados y tienen espacio para dar su punto de vista con tranquilidad y en silencio, de la protesta solo se desprende caos y enojo, narrados a través de cámaras errantes que reenfochan constantemente a los manifestantes.

A las cámaras estáticas de entrevistados y las errantes de la manifestación, se van sumando sutilmente las cámaras de vigilancia, como cuando el presidente sale del recinto a saludar gente antes de subirse a su auto, y es ahí donde recibe dos disparos. Esto es narrado con imágenes del propio Bush extradiegético saliendo de una conferencia y saludando gente (material de archivo sacado de contexto para el filme), y con actores interpretando a elementos de seguridad y a Bush cuando recibe los balazos (material de archivo creado para el filme). El mandatario termina en el hospital y no sobrevive a la cirugía. Aquí termina la primera parte del filme.

Se suman ahora las voces de forenses que van dando detalles que nos hacen cuestionar la imparcialidad de la recolección de evidencia y el posterior juicio. Se logra identificar el edificio desde el que se disparó y, al pedir la lista de trabajadores, el agente del FBI confiesa que, si bien comenzaron con los apellidos árabes, esto no es racismo sino el modo “lógico” de proceder.

Destaca aquí, sin embargo, que la mujer árabe que apareció al principio, y que ahora es identificada por lo que dice como la esposa del principal sospechoso, no tenga ninguna cinta identificadora para saber su nombre. Mientras que los hombres y mujeres norteamericanos tienen nombre, apellido y función dentro de los hechos (agente del FBI, asesora presidencial, sospechoso, manifestante), esta mujer no tiene nombre ni identificador. Es una *paria* dentro del documental, y lejos de poner esto al documental como discriminador hacia ella, puede ser leído como indicativo de la propia sociedad: efectivamente, es una *paria* dentro de esta sociedad.

Finalmente, el juicio contra el único sospechoso, Jail Zikri, transcurre con velocidad, y para sorpresa de nadie, es hallado culpable y sin derecho a apelaciones. Termina aquí la segunda parte del filme.

Regresamos a uno de los primeros sospechosos, Casey Claybon, un afroamericano veterano de guerra, drogadicto, desempleado y saliendo de un divorcio, que fue detenido arbitrariamente por la policía horas después del asesinato por estar cerca de la zona del crimen. Conocemos a su madre, Marianne, quien narra que, junto con su esposo Aloysus y dos hijos, David y Casey, formaban una familia orgullosa de dedicarse al ejército. Todo era orgullo nacional hasta que el mayor de los hijos murió en combate, y la familia no pudo recuperarse de la tragedia. Mientras el hermano inició una espiral de descenso a las drogas, el trauma para el padre fue tan insoportable que huyó de casa. Su cadáver fue hallado al día siguiente del magnicidio: se pegó un disparo en la cabeza al interior de su auto. Una nota de suicidio dirigida a su esposa e hijo dice que se ha dado cuenta de que todo lo que

creía sobre el honor de morir por su patria resultó una mentira, que Bush asesinó a su hijo, y que no lo perdonará por ello.

En esta devastadora historia queda nuevamente clara la distinción entre violencia objetiva y violencia subjetiva (en los términos de Žižek, 2008). Mientras que una bomba mató a David —un acto de violencia subjetiva contra un sujeto específico—, las políticas de terrorismo militar de EUA crearon las condiciones para la situación desesperada en Medio Oriente que puso a David en ese riesgo en primer lugar —la violencia objetiva que creó las condiciones de la violencia subjetiva—. Aloysius cree que matar al árabe que puso la bomba no es suficiente, y que hay que matar al que puso a su hijo junto a esa bomba, George Bush.

Esta podría ser la lección final, pero la cinta es más inteligente. No es aquí donde termina, sino en la firma de extensiones al Acta Patriótica, así como en el aumento en la actividad militar en Medio Oriente. Se demuestra que asesinar a George Bush no es, en ningún momento, detener el estado de las cosas, pues él es solo una manifestación de la maquinaria de guerra: Bush es prescindible, reemplazable por el siguiente presidente, solo hay que irnos a revisar *nuestra* Historia, y ver que EUA no se ha tomado descanso en ninguna administración para la guerra, por más Premios Nobel de la Paz reciban sus presidentes.

Varios personajes viven acosados por el fantasma de cambiar lo que pasó, de que se debió tomar una decisión diferente en un momento clave, que siempre hubo un mal presentimiento que se estaba ignorando, que se debió de haber pensado antes de actuar, que lo que parecía un estado normal de las cosas ocultaba una violencia a punto de estallar: muchas otras versiones de la Historia que, impotentes, acosan a *la* Historia del filme.

## **Cuando las mujeres dominaron la Tierra**

Un hombre va dejando semillas en un huerto casero, las únicas que puede dejar. Nos dice que nunca se sintió particularmente especial a pesar de saber que lo es. Es Andrew, un trabajador doméstico en una casa habitada por él, dos mujeres y las hijas de estas. No solo es el único hombre de la casa, sino que, con sus 37 años, es uno de los hombres más jóvenes de la Tierra. Aquí aparece el título del filme: *No Men Beyond this Point* (Sawers, 2015).

Un cura, que habla italiano, empieza a narrar la historia. Su voz está doblada en inglés por una mujer. La extrañeza de esta decisión será justificada en breve. Nos cuenta que trabajaba en una oficina del Vaticano dedicada a investigar hechos sorprendentes que pudieran ser considerados milagros. Aunque solían cada año registrarse tres o cuatro casos de embarazos de mujeres vírgenes con pocas pistas para considerarse ciertos, en 1953 se registraron sesenta y siete casos. En esta diégesis, por una razón desconocida en su momento, las mujeres de todo el mundo comenzaron a tener embarazos espontáneos (sin haber tenido sexo con un hombre), y todos los productos de esos embarazos eran mujeres.

*No Men Beyond this Point* es una película compleja, tanto por sus variadas líneas argumentales como por su abanico de recursos expresivos del documental. Por un lado está la historia de Andrew, su labor como empleado doméstico y la relación amorosa que empieza a sostener con Iris (una de las matriarcas del hogar); también está la historia de una de las primeras mujeres que tuvieron embarazos espontáneos (su historia es una especie de metáfora que condensa una generación); luego está la historia mundial del siglo XX con las enormes transformaciones geopolíticas que este brutal cambio en la naturaleza produjo (narrados para una espectadora de ese 2015). También hay vistas a la labor de otros empleados domésticos, el impacto en el arte y la cultura pop, la historia de una monja embarazada, la nueva concepción de la religión, los campamentos de hombres, etcétera. Para narrar estos argumentos, se hace un despliegue de numerosos recursos: hay una cámara observacional siguiendo a Andrew y su vida en la casa, entrevistas explícitas a los sujetos del documental y a expertas (historiadoras y un biólogo), dramatizaciones (la historia de la hermana Isabela y de una de las primeras mujeres con embarazos espontáneos), animaciones (espermatozoides penetrando un óvulo, cromosomas generando descendencia, una escena de un filme de animación que habita en esta diégesis), y material de archivo creado para el filme y descontextualizado (tanto fotos como videos y notas en periódicos).

El material de archivo ofrece una oportunidad para releer el pasado: cuando la historiadora explica que, en el mundo pasado, dominado por hombres, era difícil el camino para las mujeres en el desarrollo de la vida pública, aquí no es necesario fabricar material de archivo, ni manipular o descontextualizar el existente: el material de archivo genuino de jefes de estado y su gabinete, todos ellos hombres, son el triste recordatorio de la exclusión de la mujer de esta vida pública.

Esta relectura del pasado que permite la premisa del documental es usada para una reescritura también. Cuando la primera mujer presidente de EUA es elegida a finales de los sesenta, este importante hecho se manifiesta haciendo guiño al material previo: mientras que unas décadas atrás un reportero entrevistaba a un senador que calificaba a las mujeres de histéricas, ahora una reportera entrevista a una senadora sobre los profundos cambios de los últimos lustros.

Los gobiernos de mujeres de todo el mundo empiezan a hacer grandes intervenciones en la administración pública, desapareciendo los ejércitos, reformando la educación y aboliendo las religiones —pero sustituyéndolas por espacios New Age de meditación y yoga para alabar a la Naturaleza—. Finalmente, desaparecen los gobiernos nacionales, para fundarse un solo Consejo de Gobierno Mundial que, a principios de los ochenta, empieza a meter a los hombres en campos de retiro, lejos de las ciudades, para que pasen sus últimos días antes de morir.

Este Consejo<sup>4</sup> pretende acabar con las peligrosas ideas de mujeres emparentándose con hombres, a través de la prohibición de todo contacto sexual. Así, las políticas de este gobierno mundial alcanzan el paroxismo de tropezar con las mismas piedras del pasado, controlando el comportamiento sexual de las mujeres,

---

4 Que bien vale la pena mencionar, es liderado por una mujer blanca y caucásica que habla inglés.

justificándose en simplemente estar cumpliendo lo que ya está “destinado” por la Naturaleza. Las mujeres del Consejo de Gobierno Mundial cometen el mismo error de los extintos gobiernos nacionales liderados todos por hombres: creer que se está cumpliendo un Plan Divino, que existen fuerzas más allá de nuestra voluntad para las que estamos sujetos, que la Naturaleza “impone condiciones” que no se pueden ni deben cuestionar.

Estas políticas represivas mutan el discurso de la religión en una especie de celebración de lo que “dicta” la Naturaleza: se supone que ha sido esta la que creó esta situación en primer lugar, así que, según la lógica del Consejo de Gobierno, respetar y reforzar este camino es “lo lógico”. En centros muy parecidos a iglesias, pero donde las bancas han sido reemplazadas por mantas para hacer yoga, se practica una religión monoteísta disfrazada de una fe en el orden “natural” de las cosas, en “conectar con los ciclos secretos de las fuerzas naturales”.

Se cae así en la misma lógica que excluía a las mujeres de la vida pública, asumiendo una especie de naturaleza “pura”, previa a la existencia humana. En tanto se es humano, invariablemente se trastoca lo “natural” que la Naturaleza pueda tener, así que no existe un Plan Divino, la voluntad de algo más “grande” que nosotras o nosotros, no hay un “Destino que cumplir”. Lo que podemos calificar como humano es precisamente esa separación, e incluso una imposición, sobre las condiciones dadas “naturalmente”.

## Conclusiones

Lo que los falsos documentales históricos aquí analizados señalan es un efecto de doblez que acorta una distancia entre dos puntos (como cuando doblamos una hoja de papel, y terminamos uniendo los límites que estaban separados):

1. La historia de BabaKiueria es doblada con su escenificación para el reportaje periodístico, escenificación que es doblada nuevamente con su aparición en la televisión que está en el filme.
2. La historia de los Estados Confederados de América es doblada con la inclusión de su doble: hay una película dentro de C.S.A. que se llama C.S.A.
3. La historia del asesinato de Bush es doblada con la separación entre el auto del presidente y los manifestantes, con la separación de la lógica que juzga al inmigrante terrorista y celebra a los héroes nacionales, con la distinción entre el militar patriótico y el loco militante en función de a quién dispara.
4. La historia de las mujeres narrada por mujeres se dobla a través de su contraposición a la historia de los hombres narrada por los hombres: a pesar de existir simultáneamente, una de las dos partes es la que da cuenta de la otra silenciada, tanto dentro de esa diégesis como en nuestro mundo.

Estos dobleces nos permiten ilustrar dos estrategias de representación de dos partes: por un lado, el doble ominoso, donde *algo es extraño y familiar a la vez*: la historia extraña de BabaKiueria es ominosamente similar a la de Australia (y así, a

la del colonialismo), la historia extraña de los ECA es ominosamente similar a la de EUA (y así, a la del imperialismo).

Por otro lado, la disparidad de paralaje, donde dos partes que existen simultáneamente no están en una relación complementaria o suplementaria, sino que *la naturaleza de su diferencia* no puede enunciarse objetivamente, ya que solo *es visible al interior de una de las dos partes*: la relación entre los inmigrantes de un país y la violencia del Estado solo puede ser narrada desde el segundo, la relación entre los sexos solo puede ser narrada desde cómo la relación es inscrita para una de las partes.

Es decir, el asunto aquí es la imposibilidad de hallar un campo común y objetivo a partir del cual se escriba la diferencia, o una frontera que claramente limite lo que es cierto de lo que es fantasía. Y frente a esta imposibilidad se encuentra la apuesta ética, entendiéndola como una toma de postura frente a la imposibilidad de una resolución: tener ética es apostar por una postura sin importar las consecuencias.

Por ello, la ética no mantiene una relación ingenua con la verdad. Uno no puede tener una ética tras conocer la verdad, sino que la verdad se materializa como tal continuamente, en tanto uno tiene ya una postura ética frente a ella, en tanto uno se enuncia como un sujeto ético. Precisamente en términos de la historia, el poder y la verdad filosófica, Foucault (2000) lo expresaba en esos términos:

En la lucha general de la que habla, quien habla, quien dice la verdad, quien cuenta la historia, quien recupera la memoria y conjura los olvidos, pues bien, ése está forzosamente de un lado o del otro: está en la batalla, tiene adversarios, trabaja por una victoria determinada. (...) Sólo apunta a la totalidad al entreverla, atravesarla, penetrarla con su propio punto de vista. Vale decir que la verdad es una verdad que no puede desplegarse más que a partir de su posición de combate, a partir de la victoria buscada, en cierto modo en el límite de la supervivencia misma del sujeto que habla (p. 57).

En tanto un discurso sobre la verdad, el cine documental tiene la habilidad de imponer unas condiciones que, como se mencionó al principio del texto, no son tanto ontológicas como pragmáticas. Es decir, se pasa de la pregunta *¿es esto verdad?* a la pregunta *¿qué efectos tiene que esto sea considerado como verdad?* La verdad pone al sujeto frente a un dilema irreconciliable: debe tomar partido por enunciar la verdad, ya que esta *no puede desplegarse más que a partir de su posición de combate*.

Así, se ofrecen dos posibilidades respecto a la ética de un documental para con la verdad. Por un lado, *la multiplicación de las verdades*, es decir, la posibilidad de dar "otra versión de la historia", mostrar "el otro lado de las cosas", de modo que diferentes versiones convivan entre sí, ofreciéndole a los sujetos distintos puntos de anclaje de su subjetividad. Como bien sabemos, esta es una tarea algo histórica, pues nunca podrá ser completada: siempre faltará un resquicio más, una partición más de cualquier subjetividad que, al no estar contemplada, se convertirá en la víctima del sistema de nominación del mundo. Esta es la política que informa ciertos activismos de la Particularidad, que quieren alzar su voz entre las voces para sumar una más en el entramado discursivo.

Por otro lado, se encuentra *la afirmación de la verdad*. Esta no se contenta con una simple sumatoria de otra verdad, sino que propone la reescritura de *la verdad*. No es la posición de mostrar “otra versión de la historia”, sino de señalar que esta es “la verdadera historia”. En un mundo que rehúye a las afirmaciones categóricas porque tienen apariencia de totalitarismo, aún vale la pena seguir apostando por la política del Universal Singular: a pesar de estar enclavada en una Singularidad, es posible leer la Universalidad desde ella, lo cual no sería posible desde la Particularidad. Es la parte sin parte, en tanto que no corresponde a un resquicio, sino que es el residuo que permite la constitución de la Universalidad. La posición ética del documental es la de asumir las consecuencias de *su afirmación de la verdad*, no la de simplemente presentar *una posición más* de la verdad sin tomar partido ante ella.

Este conflicto entre la multiplicación de verdades y la afirmación de la verdad nos permite leer de modo distinto las maneras en las que hallamos relatos sobre quienes sufren violencia, hoy o en el pasado histórico. Por poner un último ejemplo histórico, en el caso de México, es sorprendente lo muy poco conocida, relativamente hablando, que es la Guerra de Castas, un conflicto armado de más de medio siglo de duración en el que indígenas mayas se sublevaron y violentamente tomaron ciudades en la Península de Yucatán, asesinando a terratenientes blancos (españoles y criollos). La posición oficialista no es cínicamente racista o etnofóbica, sino que procura silenciar la ofensiva que la población maya montó por décadas, pues demostraría que son un pueblo con capacidad de contraponerse a su opresor, de violentamente devolver una agresión. Esto supondría elevarlo del estatus actual de individuo indefenso vilmente maltratado por el español a ser un sujeto en el entramado simbólico, y eso es justo lo que el poder no se puede permitir si pretende mantener control sobre la población indígena.

En su famoso libro sobre este tema, Nelson Reed (1971) narra un peculiar asunto que exasperaba a los españoles cuando se dirigían a un indígena maya que tenían como esclavo, ya que este “tenía la exasperante costumbre de jamás dar una respuesta directa, sino añadiendo ‘quizá’ o ‘quién sabe’. Y no sabía decir que sí, decía que no con mucha facilidad, y que ‘bueno’ con una expresión que significaba ‘no está mal’” (p. 32).

Debe de resultarnos curioso que lo que exasperaba al colonizador es la introducción de una ambigüedad en el discurso. Si bien el esclavo terminaba haciendo lo que se le decía, esto no parecía ser suficiente: se requería que no solo hiciera el trabajo de esclavo, sino que además aceptara esa posición. Quizá entonces romper el sometimiento no inicia con un alza de “otra historia”, e incluso antes de una afirmación de “la verdadera historia”: quizá deba iniciar con la incertidumbre en el enunciado.

Y es aquí donde se vislumbra un camino político del falso documental: la introducción de la incertidumbre en el entramado del saber documental, ya no solo al simplemente conjeturar una verdad (como en el documental en tiempo condicional), sino al afirmar de manera radical (como en el falso documental histórico) la verdad.

## Bibliografía

- Aguilar, S. (2018). Casos problemáticos para la teoría del documental. *Perspectivas de la Comunicación*, 11(2), pp. 177-195. Recuperado el 2021, 1 de octubre de <https://n9.cl/1vp7>.
- Bordwell, D. y Carroll, N. (Eds.) (1996). *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- Foucault, M. (2000). *Defender la sociedad. Curso en el Collège de France. 1975-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacan, J. (1987). *Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. 1964*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (1992). *Libro 17. El reverso del psicoanálisis. 1969-1970*. Buenos Aires: Paidós
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Barcelona: Paidós.
- Plantinga, C. (1996). Moving Pictures and the Rhetoric of Nonfiction: Two Approaches. En D. Bordwell y N. Carroll (Eds.), *Post-Theory. Reconstructing Film Studies* (pp. 307-324). Madison: The University of Wisconsin Press.
- Plantinga, C. (2010). *Rethoric and representation in nonfiction film*. Grand Rapids: Chapbook Press.
- Reed, N. (1971). *La Guerra de Castas de Yucatán*. México: Ediciones Era.
- Ward, P. (2006). The Future of Documentary? 'Conditional Tense' Documentary and the Historical Record. En G. Rhodes y J. Springer (Eds.), *Docufictions: Essays on the Intersection of Documentary and Fictional Filmmaking* (pp. 270-283). Jefferson: Mcfarland & Co. Inc. Pub.
- Žižek, S. (2008). *Violence*. Nueva York: Picador.

## Filmografía

- Featherstone, D. (Dir.) (1986). *Babakiueria* [cortometraje]. Australia: ABC TV.
- Hense, J. y Rehr, D. (Dir.) (2009). *Life After People* [serie de televisión]. Estados Unidos: Flight 33 Productions.
- Range, G. (Dir.) (2006). *Death of a President* [largometraje]. Reino Unido: Borough Films, Channel 4 Television Corporation.

Sawers, M. (Dir.) (2015). *No Men Beyond this Point*. [largometraje]. Canadá: Mark Sawers Productions, Radius Squared Mdia Group.

Willmott, K. (Dir.) (2004). *CSA, Confederate States of America* [largometraje]. EUA: Hodcarrier Films.

### **Sergio J. Aguilar Alcalá**

Maestro en Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus líneas de investigación son la teoría y análisis de cine, la teoría de la comunicación y el psicoanálisis. Forma parte del Seminario Permanente de Análisis Cinematográfico, del Centro de Investigación en Teoría y Análisis Cinematográfico y del Centro Lacaniano de Investigación en Psicoanálisis. Su obra académica puede consultarse en <https://independent.academia.edu/SergioAguilarAlcalá> y en [https://www.researchgate.net/profile/Sergio\\_Aguilar\\_Alcala](https://www.researchgate.net/profile/Sergio_Aguilar_Alcala).

Contacto: [sergio.aguilaralcala@gmail.com](mailto:sergio.aguilaralcala@gmail.com)

---

#### **Cómo citar este artículo:**

Aguilar Alcalá, S. J. (2021). La otra Historia: el falso documental y la verdadera historia. *TOMA UNO*, 9(9), Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/35778>.

