

## Falso documental y series de televisión. El género y sus vertientes en la ficción televisiva uruguaya\*

*Mockumentary and TV series. An analytical approach to the genre and its trends in Uruguayan TV fiction*

**Dra. Rosario Sánchez-Vilela**

Universidad Católica del Uruguay, Montevideo, Uruguay  
rsanchez@ucu.edu.uy

### Resumen

Este artículo estudia los géneros televisivos, específicamente las relaciones entre ficción y no ficción. En particular, este trabajo analiza el falso documental como género y sus manifestaciones en la ficción televisiva uruguaya. Para ello, se definirán desde la perspectiva de la teoría del *genre* las categorías conceptuales para abordar el falso documental y delimitar su identidad. El análisis de distintas formas de articulación entre lo ficcional y lo documental en realizaciones uruguayas recientes permitió identificar tres variantes: una en la cual lo documental es mera incrustación en el mundo ficcional; otra en la que cumple una función informativa y educativa; y, por último, aquella propia del *mockumentary*, en la que lo esencial es la oscilación y coexistencia de ficcionalización y autenticación. En los cuatro casos identificados como *mockumentary* los rasgos expresivos y de contenido confluyen en un humor incómodo que atraviesa los falsos documentales uruguayos.

**Palabras clave:** *genre*, pacto comunicativo, *mockumentary*, ficción televisiva uruguaya.

### Abstract

This article addresses television genres, particularly the relationship between fiction and nonfiction. Indeed, this work studies the false documentary as a genre and its manifestations in Uruguayan television fiction. To do so, conceptual categories will be defined following the framework provided by the genre theory in order to address the false documentary and define its identity. By analysing different ways through which fictional and documentary forms are articulated in recent Uruguayan productions has led us to identify three variants: In one of them the documentary is just inlay in the fictional world; in another one, the documentary genre fulfills informative and educational functions, and, finally, the actual mockumentary form, in which the key feature is that both fictionalization and authentication oscillate and coexist simultaneously. In four cases identified as mockumentaries, both expressive and content features come together in an awkward mood shared by Uruguayan examples of this genre.

**Keywords:** genre, communicative pact, mockumentary, Uruguayan fiction.

---

\* Este texto es fruto del trabajo continuo del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel) del que soy coordinadora para Uruguay. En ese contexto, algunos avances de las ideas aquí expresadas se han presentado en seminarios del Observatorio y en su publicación, especialmente en el *Anuario 2016: Orozco, G. y Vassallo, M. I. (coord.) (2016), (Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva*, Brasil, Ed. Sulina.

## 1. Introducción

Este artículo problematiza los géneros televisivos, con particular énfasis en las relaciones entre ficción y no ficción, relaciones complejas, que admiten diversos abordajes y variantes. El recorte elegido aquí es el del falso documental y la perspectiva adoptada para su tratamiento es la teoría del *genre*, gestada al alero de los estudios literarios. De ese cuerpo teórico se consideraron las categorías conceptuales para abordar el falso documental y delimitar la identidad del género, constituida desde su historicidad, en el cine primero y en la televisión después.

Sin pretender un examen exhaustivo de la historia del género, seleccionamos, en uno y otro medio, algunos ejemplos de la instauración de las propiedades discursivas características del *mockumentary* que definen su identidad y el pacto comunicativo que propone. Esta identificación permitió, en una segunda etapa del diseño metodológico, proceder a la proposición de un modelo o matriz.

A partir de allí, se analizaron las distintas formas de articulación entre lo ficcional y lo documental en las producciones uruguayas entre los años 2012 y 2018 y se seleccionaron aquellas que contienen las marcas identitarias del *mockumentary*. El análisis conecta estos rasgos con el contexto de la producción audiovisual nacional y formula algunas hipótesis explicativas de la adopción de este género en la ficción televisiva uruguaya.

## 2. El falso documental como género: configuración de su pacto comunicativo.

### 2.1 La perspectiva teórica desde donde se aborda el género: historicidad, institucionalidad y dinamismo

El género de los programas televisivos puede definirse utilizando criterios muy variados. Una taxonomía centrada en los destinatarios conducirá a referirnos de programas infantiles; otra focalizada en sus fines reconocerá programas educativos. Un enfoque más complejo y elaborado es el que proporciona la teoría de los géneros, gestada en

los estudios literarios, en tanto proporciona instrumentos conceptuales más abarcativos y generales: presta atención a los rasgos del discurso y coloca el énfasis en la relación entre las propiedades discursivas y la realidad referenciada.

La discusión que plantea Feuer (1992) y la exhaustiva revisión de Mitell (2004) señalan las limitaciones de estos abordajes provenientes de la literatura. No obstante, una relectura atenta de Tzvetan Todorov (1996) y de Gerard Genette (1986), entre otros<sup>1</sup>, lleva a reconsiderar algunas categorías teóricas, largamente maduras en la teoría literaria, para comprender los géneros televisivos. En *El origen de los géneros* Todorov (1996) expone una argumentación teórica que, considerada cabalmente, trasciende el ámbito de la literatura. Institucionalidad, historicidad y dinamismo se articulan en una teoría del origen de los géneros que constituye una herramienta explicativa útil para el estudio de los géneros televisivos. Esta es la perspectiva teórica aquí adoptada para el estudio del *mockumentary*. En las páginas siguientes me detendré en las tres categorías teóricas centrales en juego en este estudio: historicidad, institucionalidad y dinamismo.

Como forma de organizar las obras en clases de textos, el género implica la configuración de un conjunto de rasgos invariantes que definen su identidad:

En una sociedad se institucionaliza la recurrencia de ciertas propiedades discursivas, y los textos individuales son producidos y percibidos en relación con la norma que constituye esa codificación. Un género, literario o no, no es otra cosa que esa codificación de propiedades discursivas (Todorov, 1996, p.52).

Una obra no constituye en sí misma un género. Su conformación depende, entonces, de la repetición a lo largo del tiempo de ese conjunto de invariantes de manera que se instituye un modelo que funciona como referencia tanto para ser respetado en sus parámetros, reproductivamente, como para transgredirlo. Estas son las dimensiones de historicidad e institucionalidad del género. No obstante, se trata de un sistema en permanente transformación en el que la norma codificada es desafiada por la ruptura y la variante.

La historicidad tiene, así, una doble dimensión: la diacrónica, en la que el género se institucionaliza, y la dinámica. Como subraya Todorov (1996), los géneros deben ser entendidos “como principios de producción dinámicos” (p.55) o, en palabras de Schaeffer (1986), para “todo texto en gestación el modelo genérico es un *material* sobre el cual se trabaja” (p.197). La transformación del género se produce en la historicidad y en un juego dialéctico con el sistema de géneros institucionalizado en cada momento histórico. El género es conceptualizado así como un principio dinámico: su naturaleza es la tensión entre la estabilidad de los modelos institucionalizados y el cambio (Sánchez-Vilela, 2016, p. 506).

La aparición de nuevos géneros, literarios, cinematográficos o televisivos, así como los fenómenos, propios de la neotelevisión (Eco, 1986), que identificamos como hibridación son expresión de esta naturaleza dinámica que han explicado los teóricos de los géneros (Genette, 1986). La producción audiovisual uruguaya de los últimos años es ejemplo de la combinación de elementos que provienen de un sistema de géneros presente en el horizonte de sus creadores, pero también en el horizonte de expectativas de los espectadores, en un momento histórico y cultural específico.

## 2.2 Pacto comunicativo del falso documental

La noción de contrato de lectura o pacto comunicativo se inscribe en una línea de desarrollo teórico que se interroga por el lector y los procesos de lectura.<sup>2</sup> Eliseo Verón (1985) ha propuesto un enfoque de investigación de los medios de comunicación desde esa perspectiva. No obstante, su formulación del concepto de contrato de lectura no parte de la consideración de diferencia de géneros, sino de soportes mediáticos. Si bien los soportes mediáticos pueden generar propiedades discursivas específicas que incidan en la identidad genérica de los textos, se adopta aquí una posición distinta, que considera la diferencia de género dentro de un mismo soporte, incluso en aquellos, como la televisión, que plantean una regularidad de rasgos discursivos por la cual se los ha considerado como un flujo indiferenciado (Williams, 1974).

Los dos pactos comunicativos centrales son el de autenticación y de ficcionalización, constituidos en la historicidad e institucionalidad de los géneros. Esta distinción troncal entre ficción y no ficción remite a la tradición aristotélica que entiende a los géneros como acciones de mimesis que dan noticia del mundo (Aristóteles, 1948): los géneros suponen una diferente forma de representar la realidad, entendida como aquello que está fuera del texto y que tiene entidad referenciable. En otras palabras, pueden ubicarse en una relación de concordancia o no con la realidad. En el primer caso exige la correspondencia con lo que ocurre o ha ocurrido: indica un “está ahí” o “ha sido”, en el sentido en que señalaba Barthes (1982) respecto a la fotografía. En palabras de Plantinga (2014): “... las no ficciones afirman una creencia en que ciertos objetos, entidades, estado de cosas, eventos, o situaciones realmente ocurrieron o existieron en el mundo real, como se presentan” (p.43). Los textos que se ubican en esta línea proponen un contrato de autenticación y corresponden al discurso documental.

Afirma Nichols (2013): “La tradición documental depende en gran medida de nuestra capacidad para transmitir una impresión de autenticidad. Es una impresión poderosa, hecha posible gracias a ciertas características básicas de las imágenes en movimiento: sin importar el medio utilizado” (p.15). La tradición a la que refiere Nichols corresponde a las nociones de institucionalidad e historicidad en las que se apoya este trabajo. Es en ellas que se configura el pacto de autenticación, esa “impresión poderosa” de autenticidad que el cine documental ha desarrollado y que la televisión también lo ha hecho en diferentes formas. Los noticieros, los programas de talentos, los *reality shows*, se mueven en el eje de la tradición autenticante, aún incluyendo elementos ficcionales. La distinción entre ambos dominios (documental y ficcional) implica que en el documental, en tanto texto, “queda implícito el supuesto de que los sonidos y las imágenes se sostienen como pruebas y son tratadas como tales, en vez de como elementos de una trama” (Nichols, 1997, pp. 50-51).

En el discurso ficcional se admite la invención de un mundo regido por reglas propias: exige convalidación interna sin necesidad de corroboración con la exterioridad. El artificio predomina en esta relación comunicativa y el contra-

to de lectura propuesto es de ficcionalización. De uno a otro contrato hay zonas grises y combinaciones diversas pero, en última instancia, el receptor estará siempre intentando detectar cuál es el pacto que la obra le ofrece: no existe pacto posible sin el reconocimiento que ejecuta el receptor.

La distinción entre ficción y no ficción y la discusión respecto a la ubicación del documental en esta última categoría ha sido exhaustivamente tratada por Carl Plantinga (2014, pp. 29-51) en un recorrido por autores como John Grierson y su definición del documental como “el tratamiento creativo de la realidad”; Jean-Louis Comolli, quien “equipara la manipulación de los materiales fílmicos con una tendencia a la ficción” (p.32), o Frederick Wiseman, que asimila la edición en el documental a una manera de ficcionalización de los materiales. Estas posiciones, sostiene Plantinga, suponen la imposibilidad de imaginar cualquier discurso que no sea de ficción y no podríamos diferenciar películas como *El mago de Oz* (1939) de *Harlan County, USA* (1976). En cambio, propone el autor, hay que considerar que ficción y no ficción son convencionalmente utilizadas con fines distintos, “cumplen una función social específica, y son vistas por los espectadores en referencia a un grupo diferente de expectativas y convenciones” (p.34). En el mismo sentido, Bill Nichols (2013) señala que ficción y documental “están hechos a partir de supuestos diferentes en cuanto a su propósito” y que, aunque “la frontera entre los dos dominios es muy fluida sigue siendo perceptible” (p.13).

El contrato de lectura del falso documental supone una relación comunicativa que se mueve en el reconocimiento de las marcas documentales y las marcas ficcionales para propiciar un distanciamiento reflexivo respecto a las entidades referenciadas por el texto audiovisual. El *mockumentary* transgrede las normas de la ficción y las del documental para dar nacimiento a un género nuevo, pero para su existencia, necesita la vigencia de aquellas dos institucionalidades en el sistema de géneros porque, como señala Todorov, “la norma no se hace visible –no vive– sino gracias a sus transgresiones” (Todorov, 1996, p. 49).

El eje central de la constitución de la identidad del falso documental a lo largo de su historia ha estado en la relación flexible, de límites borrosos, entre ficción y no ficción: “El falso documental no

está sujeto a definiciones duras, sino que acepta una variedad de textos cuya relación directa con la forma documental puede ser muy fuerte o relativamente débil, sin embargo, es reconocible como un ejemplo de ese género” (Wallace, 2018, p.7).

### 3. Metodología

Una primera etapa del diseño supuso reconstruir la institucionalidad del género, constituida en su historicidad. El recorrido histórico (apartado 4) evidencia las variantes y, a la vez, identifica el repertorio de rasgos invariantes que constituyen la identidad del género y, por lo tanto, su propuesta de pacto comunicativo. El recorrido histórico responde, entonces, a una necesidad teórico-metodológica para identificar y proponer un modelo o matriz del *mockumentary*. Organizada en dos dimensiones (apartado 4.2) esta matriz fue la herramienta analítica para estudiar las relaciones entre ficción y no ficción en la producción televisiva en Uruguay entre 2012 y 2018. El corte temporal fue definido por el momento en el que irrumpieron en la televisión uruguaya producciones nacionales que articulan ficción y no ficción con cierta constancia.

Para la configuración del corpus se seleccionaron los casos en los que se registraron propiedades discursivas de la ficción y de la no ficción. Se identificaron siete productos -cinco de ellos destinados a la televisión abierta y dos webseries- en los que se estudiaron las modalidades de articulación entre los componentes ficcionales y documentales: *Rotos y descosidos*, *Paleodetectives*, *Guía 19172*, *Rec*, *El mundo de los videos* y las webseries *Escuela de Canotaje* y *Uruguay desconocido*. Los cuatro últimos son falsos documentales.

Se incluyeron las webseries en el entendido de que, con la irrupción de internet, la televisión hoy se ha desprendido del artefacto y circula por múltiples pantallas. Ello ha dado lugar a nuevos formatos, como las webseries, en modalidades de *streaming* y de *video on demand*, además de la consiguiente transformación de la relación con las audiencias. Todas estas son cuestiones que alimentan el debate contemporáneo sobre televisión, como lo evidencian las distintas ediciones de TV Morfosis (Orozco, 2015, 2017). Se trata de una discusión que

está en proceso y que excede los límites de este artículo. Finalmente, el análisis que aquí ofrecemos se concentró en los cuatro casos de *mockumentary* identificados en el período. Complementariamente, realizamos entrevistas a sus realizadores para explorar motivaciones y marcos de referencia.

#### 4. Hacia la construcción del modelo

La reconstrucción de la historicidad del falso documental remite a Orson Welles y su adaptación en 1938 de la novela de H. G. Wells *La Guerra de los Mundos* (1898). El recurso narrativo de la adaptación radial fue el de un falso noticiero que iba relatando la invasión de marcianos, interrumpiendo la emisión de un concierto que también formaba parte de la ficción. Aquellos oyentes que tomaron la emisión iniciada, reconocieron el pacto de lectura de autenticación y reaccionaron con pánico al no hacerse evidentes en ese momento las marcas ficcionales.

No obstante, es en el cine donde se constituyen los rasgos fundamentales del *mockumentary*. Nuevamente surge el nombre de Orson Welles con *Ciudadano Kane* (1941). A las imágenes de la muerte de Kane, personaje inspirado en la vida real del empresario de los medios William Randolph Hearst, sigue un noticiero ficcionado, al estilo de los que se exhibían en el cine, la investigación periodística -con entrevistas y testimonios- sobre la vida de Kane y el significado de la palabra Rosebud pronunciada al morir (López, 2016).

Otros títulos del cine se reconocen en la constitución de los rasgos identitarios del género: *David Holzman's Diary* (1967), de Jim McBride, reflexiona críticamente sobre la práctica de hacer documental; *Take the money and run* (1969), donde Woody Allen adopta el modo documental para narrar los fracasos del personaje y parodiar las películas de delincuentes más o menos heroicos; *No lies* (1972) de Mitchel Block, con la forma de entrevista, plantea una visión crítica del cine directo, usa la cámara en mano y la ausencia de sonido agregado. Ellos introducen antihéroes, personajes grises y marginales en roles protagónicos, además del humor absurdo, la parodia y la reflexión crítica sobre el cine y los medios de comunicación.

Por último, se destacan otros tres títulos clave que representan el abanico de rasgos que definen la institucionalidad del género: *The rutles: all you need is cash* (1978), en la línea paródica y crítica focalizada en el *rockumentary*<sup>3</sup>; *Zelig* (Allen, 1983), con recursos expresivos propios del documental, como el envejecimiento de la imagen y la inserción de entrevistas, para narrar una historia inventada; *The Blair witch project* (1997), que incorpora el suspenso y el terror como temas y exacerba la estética de la cámara en mano.

#### 4.1 El falso documental y las series de televisión

En la televisión, uno de los antecedentes más conocidos del *mockumentary* ocurre en 1957 en la BBC: durante el programa *Panorama* se emitió un informe sobre la excepcionalidad de una cosecha de spaguetti, documentado con imágenes de árboles de los que colgaban los spaguettis y entrevistas a granjeros, pero sobre todo respaldado en la credibilidad del presentador, Richard Dimbleby. La broma, que algunos espectadores no familiarizados con la cocina italiana creyeron verdadera y en la que otros participaron agregando detalles insólitos, fue finalmente revelada.

Los rasgos constitutivos del género venían modelados desde el cine. En la televisión se produjeron otras variantes y cristalizaciones. La serialidad, uno de los rasgos característicos de la televisión, colocó al falso documental en la lógica de los formatos televisivos, en la fragmentación narrativa y en el manejo de la expectativa y el ritmo de consumo (programado en la televisión lineal, autoadministrado en la televisión por internet).

Una de las realizaciones ilustrativas de la conformación del género en la televisión es una miniserie que inaugura la ficción política y el *mockumentary* en la televisión: *Tanner '88* (HBO, 1988), dirigida por Robert Altman, que cuenta la historia de un candidato a las elecciones primarias de Estados Unidos del mismo año en el que la miniserie se emitió (De la Torre, 2016, p.414). Jack Tanner es un político menor del Partido Demócrata que enfrenta a otros candidatos que están compitiendo en la vida real en esas elecciones (Jesse Jackson, Michael Dukakis). Entre las marcas del género se

destaca el discurso que se utilizará en la campaña, como el registro improvisado de una cámara cuando Tanner habla en la habitación de un hotel. Las imágenes son tomadas sin que el candidato sepa que lo están filmando, son imperfectas, tienen objetos delante porque Tanner se mueve por la habitación. Ese registro se usará para mostrar a un candidato auténtico. La ficción plantea todo el proceso de la campaña (las imágenes y los planos tienen las características de un registro para el teleticcionario) desde la perspectiva de diferentes participantes y con intervenciones de figuras públicas que integraban el gabinete gubernamental real del momento. En 2004, *Tanner on Tanner*, secuela de la anterior, retoma al personaje y a su hija, pero en clave de comedia. En esta línea del falso documental político, el estudio de Wallace (2018, p.127) sobre *The Thick of It* (2005) indica algunas derivaciones hacia la *comedy verité* y la *performance* de autenticidad.

La oscilación ficción-realidad, si se trata de un artificio o de un registro documental de lo que ha ocurrido o está ocurriendo, define –como ya se ha dicho– el pacto comunicativo, el tipo de relación comunicativa entre el texto televisivo y su audiencia. Series como *Curb your enthusiasme* (2000) juegan con tal ambigüedad: Larry David es el personaje protagonista y es interpretado por el propio Larry David. Lo mismo su esposa, de la que más tarde se divorcia en la ficción y en la vida real. Los comediantes que entran y salen de los capítulos son figuras reconocidas que hacen de sí mismos. A ello se suma la presencia de la cámara, que se percibe de manera constante, siguiendo los movimientos de Larry. La serie fue una influencia fundamental para Ricky Gervais y Stephen Merchant (De la

Torre, 2016, p. 486) en la realización de la serie británica *The Office* (2001). Esta *sitcom* constituyó quizás el punto culminante de la consolidación de la institucionalidad del género porque los niveles de audiencia que alcanzó (De la Torre, 2016 p. 487) y su influencia luego en la televisión norteamericana (versión de 2005) terminaron de instalarlo en el sistema de géneros reconocible para productores y creadores.

## 4.2 La identidad del género: su institucionalidad

En su historicidad, el *mockumentary* se fue identificando como artificio narrativo, como el uso de los recursos expresivos y retóricos propios del documental para contar una historia ficcional. Puede definirse como un texto ficticio que adopta las retóricas del documental a lo largo de todo su desarrollo. En este sentido, se diferencia de aquellos textos en los que se recurre a imágenes documentales, pero solo fragmentariamente en un momento específico de la narración.

El *mockumentary* se apropia de los códigos del documental para la constitución de un género nuevo. En el recorrido histórico expuesto se señalaron los rasgos que han acuñado la institucionalidad del género, es decir, aquellos que constituyen hoy el patrón de invariantes y dan forma a un modelo, a su identidad en el sistema de géneros. Lo que sigue es la operacionalización para el análisis de producciones de ficción televisiva específicas dividida en dos tipos de rasgos: los expresivos y los de contenido:

Rasgos expresivos	Rasgos de contenido
<ul style="list-style-type: none"> <li>• la historia se narra generando la ilusión de estar frente a un registro del acontecimiento en directo y, por lo tanto, sujeto a lo imprevisto, al azar;</li> <li>• la cámara sigue el movimiento de los personajes, su presencia es una constante, a la vez que evidencia la precariedad, real o simulada, de la filmación;</li> <li>• el uso del modo retórico (los ojos en los ojos) que rompe la cuarta pared, en lugar del modo cinematográfico (Allen, 1992, p.113);</li> <li>• el uso de entrevistas con plano medio, en modalidad de bustos parlantes;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• personajes antihéroes en dos sentidos: son imperfectos, pero además suelen ser seres marginales, carentes de cualquier tipo de excepcionalidad;</li> <li>• las situaciones narradas son cotidianas, mínimas, desprovistas de grandeza o relevancia;</li> <li>• el humor en diversas vertientes: la parodia, la sátira, el absurdo y combinaciones de todas ellas;</li> <li>• intención crítico-reflexiva: la parodia es su instrumento y suele incorporar a los propios medios de comunicación como objeto de la sátira;</li> </ul>

<ul style="list-style-type: none"> <li>• el uso de la voz en <i>off</i>;</li> <li>• el envejecimiento de la imagen, en blanco y negro o a color que, a veces, simula la imagen de archivo y, otras veces, la inserta en el discurso ficcional;</li> <li>• el sonido: simulación de que se capta el sonido ambiente, el manejo del silencio y la frecuente ausencia de música.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• flexibilidad temática.</li> </ul>
--	--

## 5. El falso documental en la ficción televisiva uruguaya

El sistema de televisión abierta uruguayo está compuesto por tres canales de televisión privada (Saeta, Montecarlo y Teledoce) y dos de televisión pública (uno nacional, TNU, y otro de la capital, Tevé Ciudad). Cada canal privado está ligado a una cadena de televisión de pago: TCC, Montecable y Nuevo Siglo, respectivamente. En el conjunto de horas destinadas a la producción nacional en la televisión abierta, la información y el entretenimiento ocupan el mayor tiempo de emisión (cerca del 70%), mientras que la ficción tiene una expresión mínima (0,6%). El volumen de horas de las ficciones aquí analizadas en sus respectivos años de emisión están en torno a un total de ocho a diez horas anuales (Orozco & Vasallo, 2016).

En la historia de la ficción televisiva uruguaya, sobresalen de manera significativa dos momentos de concentración de capacidad productiva: el primero entre 1999 y 2004 (siete títulos), el segundo entre 2009 y 2012 (quince títulos). Ambos parecían anunciar la posibilidad de una industria audiovisual ligada a la televisión, demostraban cierta capacidad instalada y continuidad de la voluntad de producción de algunos actores, al mismo tiempo que se procesaban discusiones e iniciativas legislativas con exigencias de una cuota de pantalla para la ficción televisiva nacional<sup>4</sup>. Sin embargo, los impulsos productivos quedaron enquistados en esos dos momentos. Desde 2014 hasta 2018, sólo se han emitido seis títulos: *Paleodetectives*, *Los Artistonautas*, *Rotos y Descosidos*, *El Mundo de los Videos*, *Feridos*, *Todos Detrás de Momo*, producidos con fondos públicos y emitidos por la televisión pública y algunas producciones de webseries (Sánchez-Vilela, 2017, p.379).

En buena parte de estas producciones, la ficción se articula con lo documental: algunas veces lo documental es una especie de incrustación en la ficción con una débil integración con la historia que se cuenta; otras veces se construye un marco ficcional en el que los recursos del documental contienen un contenido educativo. Al primer caso corresponde *Rotos y Descosidos* (2016) que tuvo nueve capítulos y un *rating* de 0,8%, según datos de Kantar Ibope. Con algunos rasgos propios de *sitcom*, la historia gira en torno a Majo, una productora de televisión que es obligada por su jefe a dejar su programa periodístico para producir un programa documental sobre el amor. En las tramas ficcionales, el ir y venir de Majo y sus compañeros del canal de televisión, se insertan fragmentos documentales: entrevistas a parejas que cuentan sus historias de amor, en un plano fijo y sin incluir las preguntas del entrevistador. Lo documental no está integrado a la historia: más allá de una débil justificación argumental, los testimonios de las parejas son fragmentos incrustados en la ficción. Ello aleja a esta serie de la estética y la dinámica propia del *mockumentary*, al mismo tiempo que la inclusión de la televisión como tema y escenario se alinea con unos de los rasgos de contenido que caracterizan al género.

*Paleodetectives* (2015) y *Guía 19172* (2016) son dos casos bien diferentes que ilustran un segundo tipo de articulación entre lo ficcional y lo documental. *Paleodetectives* combina el registro documental con la configuración de un mundo ficcional cerrado en sí mismo, es decir, que no necesita de una validación externa o de conformidad con lo real. El universo ficcional aquí se constituye sobre un sistema de personajes: un grupo de niños forma la Organización Mundial de Niños Curiosos (OMNC) que, en cada episodio, propone un misterio a re-

solver sobre animales prehistóricos que habitaron el territorio nacional. Otros tres personajes -el biólogo, el paleontólogo y el físico bioquímico- conducen la investigación para dilucidar el enigma, como si fueran detectives que deben dar solución a un caso. Cada episodio recorre así una organización narrativa detectivesca en la que inserta el discurso documental, que es el que contiene el conocimiento que se pretende divulgar (Sánchez, 2016, p. 504). La serie obtuvo un *rating* de 1,2%, según datos de Kantar Ibope y fue emitida por la televisión pública, al igual que *Guía 19172*.

En efecto, *Guía 19172* tuvo nueve episodios y obtuvo 0,8% de *rating*. Esta producción enfoca temáticas vinculadas a la ley de legalización y regulación del consumo, venta y cultivo de la marihuana. El nombre del programa remite al número de la ley. Los elementos ficcionales son algunos recursos propios del falso documental: un marco que sitúa al documental como un trabajo de la tesis que tiene que hacer el conductor, algunas situaciones que recrean instancias de producción periodística u obstáculos en la realización. No obstante, no llega a constituir un universo ficcional y en la lógica narrativa y los propósitos predomina lo documental-educativo.

Los casos señalados ilustran la variedad de articulaciones entre ficción y no ficción presentes en la producción uruguaya, pero en ellos no se reconocen los rasgos expresivos y de contenido del modelo del *mockumentary* (4.2). Me ocuparé solo de aquellas manifestaciones significativas en tanto se ajustan a la institucionalidad del género, es decir, se reconoce en ellas "la norma". Ellas son dos *webseries* y dos miniseries en las que se aplican la mayoría de los rasgos constitutivos del modelo.

Entre 2014 y 2015 se produjeron dos *webseries* falsos documentales en clave humorística: *Escuela de Canotaje* y *Uruguay Desconocido*, de seis capítulos cada una, emitidas por Canal M, canal de televisión por internet, asociado al portal de noticias Montevideo.com. La primera narra la historia de un precario club de canotaje femenino que se propone participar en los Juegos Olímpicos de Río 2016. El registro documental se explicita a través del personaje que lidera al club que rompe la cuarta pared y dice a cámara que su intención es registrar todo el proceso. El modo retórico domina en los seis capítulos que cuentan las dificultades

para conseguir el propósito de ser aceptados por el Comité Olímpico. Este *mockumentary* se inscribe en la categoría de comedia y no desarrolla la dimensión crítica del género.

La trama ficcional de *Uruguay Desconocido* propone el personaje de un joven comunicador que pretende hacer un programa periodístico incisivo, con evidente alusión a programas periodísticos locales. Sin embargo, su arrogancia e ineptitud lo llevan a situaciones ridículas e incómodas con las personas a las que entrevista. El espacio donde se desarrolla la historia, Canal M, es, a la vez, el canal real que emite la *webserie*. La modalidad paródica del género es aquí la que domina: las pretensiones transgresoras del periodista, los vínculos familiares de quienes trabajan en el programa con el dueño del canal, pueden ser leídos como sátira al periodismo y a los medios de comunicación, rasgo que caracteriza al *mockumentary*.

El humor que atraviesa estos dos productos puede ser definido como un humor incómodo, se despliegan situaciones que no parecen ir hacia ninguna parte, no hay remate para un chiste, sino un humor extraño que surge de la incomodidad. La precariedad de la producción, lejos de disimularse, se exhibe como rasgo estético de estos programas. Los programas de la televisión rioplatense *Cha cha cha*, *Peter Capusotto y sus videos* parecen ser influencias reconocibles en estas creaciones<sup>5</sup>.

Las producciones más claramente inscritas en el género son dos miniseries: *REC*, *Una serie casera* (2012) de nueve capítulos y *El Mundo de los Videos* (2017) de cinco capítulos, ambas de los mismos guionistas y directores. La primera obtuvo un *rating* de 1%, según datos de Kantar Ibope, y de la segunda, emitida por Tevé Ciudad, no se dispone de datos porque no existían entonces mediciones de audiencia para ese canal. En *REC*, un adolescente, Sebastián, registra cámara en mano lo que pasa dentro de su casa con su familia, las salidas con sus amigos, el transcurrir diario. Cada entrega alterna historias que se desarrollan en esos dos ámbitos de relación familia-amigos. La estética de esta ficción simula la de un video casero, además de la aparente irrelevancia de casi todas las circunstancias que graba. Como señala uno de sus realizadores, es una opción estética y narrativa a la vez que surge de razones económicas: "La serie parte de la idea de que queremos hacer algo y sa-



bemos que no tenemos un *mango*<sup>6</sup>, ¿qué podemos hacer con un mango? Un video casero”. Al mismo tiempo se reconoce la influencia de series de televisión como *The Office*: “De acá tratamos de robar el formato semi documental donde la cámara participa de la historia y el tono naturalista de las actuaciones, que explotan la tensión que generan los momentos incómodos. Queremos llevar la vida cotidiana a la tele de la manera más fiel posible”<sup>7</sup>.

*El Mundo de los Videos* se presenta al comienzo como un documental sobre un grupo de personas ligadas a un *videoclub* de barrio que intenta sobrevivir, pero se trata de una historia ficticia. Uno de los rasgos expresivos en esta ficción refiere a la percepción de la presencia constante de la cámara mediante diversos mecanismos: los personajes hablan a la cámara, incluso en algunos momentos se dirigen a las personas que están detrás filmando y los interpelan como testigos de alguna acción; otras veces los personajes solo miran a la cámara, confirmando su presencia, incómodos por ella y hasta un personaje corre por las calles intentando huir del registro. El leve movimiento inestable de la cámara, su desplazamiento de un rostro a otro, son otras marcas del falso documental. La ausencia de música durante la narración, enfatizando la idea de que lo que se capta es el sonido ambiente real es uno de los recursos expresivos que esta miniserie utiliza (solo se integra la música en el cierre de cada capítulo).

Además de los aspectos señalados que refieren al modo de narrar, aparecen otros rasgos propios del falso documental en la dimensión de los contenidos. Los personajes, de protagonismo coral, son antihéroes: seres anónimos, marginales, sin nada particularmente grandioso que los caracterice. Incluso aquellos que tienen alguna cuota de maldad (como Willy, el dueño del videoclub), no pasan de una mezquindad mediocre. El humor negro o ácido atraviesa las situaciones en las que se encuentran los personajes. No obstante, hay momentos en los que el humor no acaba de encajar en esas calificaciones, sino que se trata, nuevamente, de un humor incómodo: aquél que no depende de un remate o de un chiste, sino de la contemplación de una situación que no va hacia ningún lado, que es entre absurda y ridícula. En estas situaciones el manejo de sonido es central: los silencios forman parte de la construcción de la incomodidad. La cotidianidad de la vida del videoclub y de sus perso-

najes, se recorre en un ritmo lento, por momento exasperante, tanto como las vidas desgraciadas de los personajes.

## 6. Conclusiones

Las producciones de ficción uruguaya para televisión de los últimos años exploraron, de un modo u otro, la relación con el género documental. Pueden identificarse tres variantes: una en la que el discurso documental es mera incrustación en el mundo ficcional, otra en el que lo documental cumple una función informativa y educativa y, por último, la que corresponde al *mockumentary* en la que lo esencial es la oscilación y coexistencia de ficcionalización y autenticación.

Como ya se ha señalado, el género es definido por su institucionalidad y ha sido construida por los practicantes: productores y receptores. En palabras de Todorov (1996), porque “los géneros existen como una institución es por lo que funcionan como «horizontes de expectativa» para los lectores, como «modelos de escritura» para los autores” (p.53) y en esa dialéctica se constituyen los pactos comunicativos. El falso documental es un buen ejemplo de ello. Se constituye en relación al sistema de géneros históricamente consolidados, pero el papel del receptor es clave: el género funciona precisamente porque el espectador conoce sus reglas (Corner, 1997; 2002), puede reconocer los recursos que aluden a un falso contrato de autenticación e inscribirlos en el pacto de ficcionalización. En este sentido es que se podría afirmar que el género es el resultado de una co-construcción.

En los cuatro casos de *mockumentary* analizados sobresalen dos rasgos centrales en el contenido: la elección de personajes antiheroicos, la recurrencia a la incomodidad y el absurdo como recurso del humor. En la dimensión expresiva, estas producciones explotaron la presencia de la cámara buscando la impresión de autenticidad, el modo retórico y el plano medio clásico de las entrevistas y el manejo del sonido y del silencio. Todos ellos funcionan al servicio de la generación del humor incómodo que atraviesa estos falsos documentales uruguayos.

Las razones de esta tendencia no están claras y pueden avanzarse algunas explicaciones tentativas. Todas estas producciones han sido realizadas por jóvenes realizadores en los que pueden reconocerse algunas influencias televisivas comunes. De allí podría explicarse la recurrencia al falso documental y a un humor extraño, que se sustenta en la incomodidad. El financiamiento de estas producciones es muy precario. Los fondos públicos a los que acceden obliga a manejar un bajo presupuesto: el falso documental es entonces un instrumento para disimular la escasez de recursos. La precariedad de la producción, lejos de disimularse, se exhibe como rasgo estético.

Por otra parte, es necesario tener en cuenta el prestigio y legitimación del cine por sobre la televisión, y del documental especialmente, en el panorama de la creación audiovisual nacional. El prestigio del documental se manifiesta de diversas maneras: las productoras independientes tienden a inclinarse a este tipo de producciones; existen espacios dinamizadores y legitimadores para los proyectos que se desarrollan en esta línea, como el DocMontevideo, encuentro documental de televisoras latinoamericanas que se realiza anualmente en Montevideo desde 2009. Los espacios para la ficción televisiva nacional parecen todavía inciertos, los fondos públicos destinados a su promoción han sido históricamente menores y es bastante reciente la presencia de convocatorias específicas. Hacia fines de 2016, se creó el fondo SeriesUY, específicamente destinado a apoyar producciones de ficción televisiva, una por cada convocatoria.

En ese contexto adverso e incierto, los realizadores de ficción se han visto obligados a experimentar con los géneros y los bajos recursos. Aunque no el único, el falso documental ha sido uno de los caminos. En todo caso, estas ficciones se producen en relación a un sistema de géneros vigente y a condiciones de producción específicas y expresan la tensión entre la institucionalidad del género y su dinamismo.

## Notas

1 Con las prevenciones necesarias para la traslación conceptual hacia el campo de los medios de comunicación de masas, el soporte conceptual que se utiliza en este análisis proviene de la teoría de los géneros transitada por autores como Tzvetan Todorov, Jean-Marie Shaeffer, Gerard Genette, Osvald Ducrot o Christian Doelker con el telón de fondo de la relectura de la *Poética* de Aristóteles.

2 Diversos autores de la estética de la recepción, como Wolfgang Iser (1987), dan cuenta de esta orientación y también Umberto Eco (1979) registra este cambio de paradigma.

3 La película para televisión sigue los eventos de una banda ficticia *The Rutlles*, que parodia a *The Beatles*. El antecedente inmediato es *A Hard Day's Night* (1964) que tiene como protagonistas a *The Beatles*.

4 Desde 2010 estuvo presente en el debate público la elaboración de una Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, que en su versión primaria exigía que el 60 % de la programación televisiva debía ser de producción nacional y dentro de ella debían emitirse dos horas semanales de ficción televisiva de estreno. La ley fue aprobada en diciembre de 2014, pero luego algunos de sus artículos fueron objetados de inconstitucionalidad. La exigencia de ficción nacional finalmente se eliminó de la ley.

5 Entrevista personal a Gastón Armagno, uno de sus guionistas y directores en marzo de 2016.

6 Expresión coloquial rioplatense que indica la falta de dinero.

7 Declaraciones de Matías Ganz (*El País*, 8/09/2012). En la misma dirección fueron los comentarios realizados por Ganz en entrevistas personales realizadas en noviembre de 2017.

## Referencias

- Allen, R. C. (1992). *Channels of Discourse, Reassembled*. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Aristóteles. (1948). *Poética*. Buenos Aires: Espasa Calpe .
- Armagno, G., Bessonart, M. (Guionistas) Armagno, G. (Director). (2015). En FinoliFinoli (Productora). *Uruguay desconocido*, Uruguay, Canal M.
- Armagno, G., Bessonart, M., Conti, B. (Guionistas) Armagno, G. (Director). (2014). En FinoliFinoli (Productora). *Escuela de canotaje*, Uruguay, Canal M
- Barthes, R. (1982). *La cámara Lúcida*. Barcelona: Ed. Gili
- Corner, J. (1997). "Géneros televisivos y recepción", en Dayan, D. *En busca del público*. Barcelona: Gedisa.
- De la Torre, T (2016) *Historia de las series*, Barcelona, Roca Editorial.
- Eco, U. (1979). *The role of the reader*. Bloomington: Indiana University Press.
- Eco, U. (1986). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona: Lumen.
- Feuer, J. (1992). «Genre Study and Television » en Allen, R. C. (1992). *Channels of Discourse. Reassembled*, Chapel Hill: The University of North Carolina Press.
- Ganz, M., Lappado, R. (Guionistas y Directores). (2012). En Negro Jefe y Buen Cine (Productoras), *REC. Una serie casera*, Uruguay, TNU.
- Ganz, M., Lappado, R. (Guionistas y Directores). (2017). En Negro Jefe y Nadador Cine (Productoras), *El mundo de los videos*, Uruguay, Tevé Ciudad.
- Genette, G. (1986). *Théorie des genres*. París: Seuil.
- Hendler, D. (Guionista y Director). (2016). En Cordon Films de Uruguay, LaVaca de Argentina (Productores), *Guía 19172*, Uruguay, TNU y Tevé Ciudad.
- Iser, W. (1987). *El acto de leer*. Madrid: Taurus.
- Lagos, L., Blanco, E., Rinderknecht, A., Jones, W. (Guionistas) y Lagos, L. (Director). (2015). En Donagaray, F. y Los informates (Productores), *Paleodetectives*, Uruguay, TNU.
- López, M. (2016). *El falso documental: evolución, estructura y argumentos del fake*. Barcelona: Editora UOC.
- Mittell, J. (2004). *Genre and Television: from cop shows to cartoons in American Culture*. Nueva York: Routledge.
- Navarro, E., Chiappara, P., De Esteban, D. (Guionistas) y Quirici, E., Rodríguez, H. (Directores) (2016). En Aceituna Films (Productora), *Rotos y descosidos*, Uruguay, TNU y Tevé Ciudad.
- Nichols, Bill (1997), *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona. Paidós.
- Nichols, Bill (2013), *Introducción al documental*. México, Universidad Nacional autónoma de México.

- Orozco, G. (coord.) (2015) *TvMorfosis 4 Televisión Everywhere*, México, Tintable.
- Orozco, G. (coord.) (2017). *TvMorfosis 6. Gestión y consumo de contenidos digitales. Nuevos modelos*, México, Tintable.
- Orozco, G. & Vassalo, I. (coord.) (2016) *Reinvención de géneros y formatos de la ficción televisiva*, Anuario OBITEL 2016, Porto Alegre, Ed. Sulina.
- Plantinga, Carl R.(2014) *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México, Universidad Nacional Autónoma de México,México.
- Sánchez Vilela, R. (2017). «Uruguay. Ficción nacional con fondos públicos: ¿puerto de salida o refugio? » en Vassalo y Orozco (coord.), *Una década de ficción televisiva en Iberoamérica. Análisis de 10 años de Obitel (2007-2016)*, Porto Alegre, Ed. Sulina.
- Sánchez Vilela, R.. (2016). “Uruguay. La invasión turca: transformaciones en la pantalla y en la audiencia” en Vassalo y Orozco (coord.), *(Re)invención de géneros y formatos de la ficción televisiva*.Brasil: Ed. Sulina.
- Schaeffer, J.M. (1986). “Du texte au genre”, en Genette, G., *Théorie des genres*. Seuil, París.
- Todorov, T. (1996). *Los géneros del discurso*. Venezuela:Monte Àvila.
- Verón, E. (1985). “El análisis del ‘contrato de lectura’, un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media”, en *Les Médias: Experiences, recherches actuelles, applications*, París, IREP.
- Wallace, R. (2018). *Mockumentary Comedy. Performing Authenticity*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Williams, R. (1974). *Television Technology and Cultural Form*. Londres, Fontana, 1974.

- Sobre la autora

**Rosario Sánchez Vilela** es doctora en Ciencia Política (UDELAR), Master en Comunicación Social (UCU). Profesora Titular, Directora del Departamento de Comunicación en la Universidad Católica del Uruguay. Integra el Sistema Nacional de Investigadores de Uruguay, Nivel II. Es coordinadora nacional del Observatorio Iberoamericano de Ficción Televisiva (Obitel).

- ¿Como citar?

Sánchez Vilela R. (2019). Falso documental y series de televisión. El género y sus vertientes en la ficción televisiva uruguaya. *Comunicación y Medios*, (40), 56-67.