



Recibido: 18/06/2024 --- Aceptado: 17/07/2024 --- Publicado: 26/08/2024

# HIBRIDACIONES DE GÉNERO Y REPRESENTACIÓN SOCIALES EN CINEMATOGRAFÍA DE FICCIÓN Y NO FICCIÓN

GENDER HYBRIDIZATIONS AND SOCIAL REPRESENTATIONS IN FICTION AND NON-FICTION FILMMAKING

 **Galo Vásconez Merino:** Universidad Nacional de Chimborazo. Ecuador.  
[gvasconez@unach.edu.ec](mailto:gvasconez@unach.edu.ec)

 **Antonella Carpio Arias:** Instituto Superior Tecnológico José Ortega y Gasset. Ecuador.  
[antito084@hotmail.com](mailto:antito084@hotmail.com)

## Cómo citar el artículo:

Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella (2024). Hibridaciones de género y representación sociales en cinematografía de ficción y no ficción [Hybridizations of genre and social representation in fiction and nonfiction filmmaking]. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 57, 1-23. <https://doi.org/10.15198/seeci.2024.57.e883>

## RESUMEN

**Introducción:** La presencia actual de hibridez entre el documental y la ficción cinematográfica ha tomado muchos sentidos, con resultados dispares, que tienen la finalidad de entregar obras que aporten nuevas miradas sobre la realidad, que se entiende como un ente representado a través de las imágenes. **Metodología:** Esta investigación tiene como objetivo analizar cuatro películas de narración híbrida de ficción y documental, para determinar los elementos que utilizan para crear experiencias cinematográficas significativas y poco comunes. Se realiza un análisis fílmico con cuatro categorías de análisis: elementos de ficción, estilo documental, manipulación temporal e interacción con el espectador. **Resultados:** Se analizaron cuatro películas híbridas de ficción y documental. Se identificaron elementos como situaciones dramatizadas y tonos narrativos que mezclan ficción y realidad para cuestionar la verdad y la mentira. Se observó que la manipulación temporal y la interacción con el espectador son cruciales para crear experiencias cinematográficas

relevantes. **Discusión:** La fusión de géneros permite nuevas formas de representación y cuestionamiento de la realidad. Las películas estudiadas muestran cómo la ficción puede enriquecer el documental, aportando una capa adicional de significado y reflexión. **Conclusiones:** La hibridación de géneros en cine ofrece una herramienta poderosa para explorar y representar la realidad de manera innovadora, desafiando las fronteras tradicionales entre ficción y documental.

**Palabras clave:** hibridación; cinematografía; ficción; documental; comunicación.

## ABSTRACT

**Introduction:** The current presence of hybridity between documentary and fiction filmmaking has taken many senses, with disparate results, which have the purpose of delivering works that provide new looks on reality, which is understood as an entity represented through images. **Methodology:** The objective of this research is to analyze four films of hybrid fiction and documentary narration, in order to determine the elements used to create significant and unusual cinematographic experiences. A film analysis is carried out with four categories of analysis: fictional elements, documentary style, temporal manipulation and interaction with the viewer. **Results:** Four hybrid fiction/documentary films were analyzed. Elements such as dramatized situations and narrative tones that mix fiction and reality to question truth and lies were identified. It was observed that temporal manipulation and interaction with the viewer are crucial to create meaningful cinematic experiences. **Discussion:** The fusion of genres allows for new ways of representing and questioning reality. The films studied show how fiction can enrich documentary, providing an additional layer of meaning and reflection. **Conclusions:** The hybridization of genres in film offers a powerful tool to explore and represent reality in an innovative way, challenging traditional boundaries.

**Keywords:** hybridization; cinematography; fiction; documentary; communication.

## 1. INTRODUCCIÓN

Ficción y documental siempre han sido tomados como géneros distintos, con miradas propias que se distinguen entre sí. Esta no es una premisa novedosa, sino que ya se fija en el imaginario colectivo desde la época clásica, en el ámbito literario, que plantea una distinción entre discurso histórico y literario. Aristóteles señala en su Poética que la literatura imita y que la historia narra (Redondo-Olmedilla, 2019).

En el ámbito cinematográfico, se tiene la idea de que los documentales tienen la capacidad de simular la vida en movimiento, un discurso histórico, y exponer las cosas tal como aparecen a la vista. Desde los mismos inicios del cine, la película de los Hermanos Lumière muestra a los trabajadores saliendo de una fábrica, y contribuye a corroborar esta afirmación. El hecho provoca que se entienda al documental como un instrumento para el autoconocimiento y el de los demás, pero también se cuestiona su objetividad (Niang, 2017).

En la década de 1930, se empieza a utilizar el término documental por los filmes de viajes realizados por franceses, y después lo utiliza John Grierson (1966) para emitir discusiones sobre el cine de Robert Flaherty, con su ya tan conocida frase para conceptualizarlo como "tratamiento creativo de la realidad".

Tanto la ficción como el documental adoptan una serie de formas que se han empleado de diversas maneras a lo largo de los años. En el ámbito del documental se puede citar el *Direct Cinema*, que en los años 1950 pretende ser un cine puro, sin nada de recursos ficcionales, pero que no llega a calar del todo como un verdadero cine (Mínguez, 2014).

Desde el lugar de la ficción, también han existido acercamientos recurrentes a la realidad, con movimientos como la *nouvelle vague* o el *neorrealismo italiano*. Dentro de ello, André Bazin (1966) ha sido uno de los autores que más ha defendido el cine de la realidad, frente al de las apariencias, algo que no ha cambiado con la aparición de lo digital, sino que los nuevos soportes han permitido nuevas formas de expresión e hibridación de los contenidos visuales, a los que se han sumado lo que hace el videoarte, la televisión y los videoclips.

Siempre es pertinente realizar una aproximación al periodo temprano del cine, puesto que aquellos orígenes permiten señalar recursos narrativos que, aunque fueron característicos de aquellos inicios, se siguen utilizando hasta la actualidad. Dichos recursos nacieron como experimentos, tanto en cámara, como en lógicas narrativas, pero fueron fundamentales para la evolución del cine, y también han logrado reinterpretaciones posmodernas que los han vuelto a colocar en el mapa (González, 2023).

La investigación que se presenta a continuación es un aporte al campo de estudio de la cinematografía debido a su enfoque en la hibridación de géneros desde el cine contemporáneo, pues, a través del análisis de cuatro películas recientes, el artículo demuestra cómo la mezcla de elementos ficticios en documentales y viceversa crea experiencias cinematográficas significativas que desafían las percepciones tradicionales de la realidad y la ficción. Esta perspectiva es particularmente relevante en una época en la que los límites entre lo real y lo ficticio son cada vez más difusos en los medios audiovisuales.

El análisis de técnicas específicas es otra aportación importante del artículo. No se limita a abordar la hibridación en términos generales, sino que desglosa técnicas como la manipulación temporal y la interacción con el espectador. Al identificar y examinar estos elementos, el estudio proporciona una comprensión más profunda de cómo estas técnicas contribuyen a la narrativa y al impacto emocional de las películas híbridas. Esta disección de las técnicas cinematográficas ofrece valiosas ideas para cineastas y académicos interesados en explorar nuevas formas de narración visual.

Además, el artículo destaca la relevancia social y cultural de la hibridación de géneros. Las películas analizadas no solo combinan técnicas de ficción y documental, sino que también abordan temas sociales, utilizando la hibridación como una herramienta para cuestionar y reflexionar sobre la realidad. Esta capacidad de las películas híbridas para ofrecer nuevas perspectivas sobre cuestiones sociales y culturales es extrapolable a contextos globales.

### 1.1. Intersecciones y fronteras de ficción y realidad

Es dable entender que todas, sin excepción, las realizaciones audiovisuales son de ficción, puesto que su naturaleza parte de la organización anterior y posterior de material filmado, por parte de un autor y su equipo (Orellana, 2003). Por ello, realismo y ficción son inseparables, y deben utilizarse de manera versátil, sin que esto quiera decir que existe una mirada neutra u objetiva de la realidad:

En la ficción, el realismo hace que un mundo verosímil parezca real; en el documental, el realismo hace que una argumentación acerca del mundo histórico resulte persuasiva. Entran en juego técnicas estilísticas similares pero el resultado final es una mezcla característica de estilo y retórica, personalidad del autor y persuasión textual, que difiere de la ficción. Realismo documental no es sólo un estilo, sino también un código profesional, una ética y un ritual. (Nichols, 1997, pp. 217-219)

En su momento, es la Escuela Británica la que dota de una justificación al realismo en el documental, puesto que plantea que este cumple un rol modelizador de la sociedad, es decir, que existe un compromiso social que insta a una imagen cargada de realismo. Por otro lado, la Escuela Italiana, desde el *neorrealismo*, añade técnicas documentales a producciones de ficción, para palear el entendimiento del cine de ficción como de cine de entretenimiento (Martínez-Cano *et al.*, 2020).

Arthur Danto, en la investigación que realiza Branigan (2013) define que la evidencia es la característica que define completamente al documental:

De todos los materiales disponibles para un historiador, "Algo es verdad... un documento solo es si es causado por los eventos que registra". Un documento prueba algo porque ha sido producido por la cosa en sí. Del mismo modo, se dice que las imágenes y los sonidos de un documental cinematográfico tienen una relación tan cercana a la realidad que se convierte en prueba de, o al menos en evidencia de los eventos que estaban frente a la cámara y micrófono en un momento pasado. (p. 202)

Cuando el documental plantea generar una narrativa para alimentar su discurso, es allí cuando se coloca en tela de juicio su perspectiva moral y su ética, pues existe una tónica de superioridad moral en el documental, con la que no cuenta la ficción. Dziga Vertov, John Grierson, Paul Rotha y Pare Lorentz mantienen el pensamiento de la superioridad moral del documental, en contra de un cine de ficción que se piensa lleno de fantasía e ilusión, sobre todo la vertiente tan importante que se elabora en Hollywood (Nichols, 1997).

Por su parte, Metz (2001) indica que el cine en su totalidad se debe considerar como ficción, puesto que su registro se realiza en soporte fotográfico y no se puede confundir con la realidad objetiva.

Sin embargo, siempre conviene tener presente que el cine, desde sus inicios, fue una fuente sumamente relevante para la antropología visual y la etnografía y que esta línea de trabajo e investigación ha sido sumamente útil y fructífera para el ámbito de las Ciencias Sociales (Brown *et al.*, 2023).

Por otro lado, Bruzzi (2000) construye el concepto de "documental performativo" sobre la base del entendimiento de que los parámetros expresivos deben prevalecer por sobre los formales. Desde este lugar, una película se construye desde el recuerdo propio de las experiencias del autor del documental, que configura un cine de lo real basado en lo ficcionado y en puntos de vista.

Dentro de ello, el documental siempre debe pensarse desde niveles de artificiosidad, pues también elige modos de representación de la realidad, aunque ese tratamiento de la realidad difiere del de la ficción. De todas formas, este fenómeno es el que da lugar a la convergencia entre ficción y documental y a su expansión en géneros híbridos, tan presentes en la actualidad. La situación llega a su complejidad cuando se plantea el deber ser de una narración que se supone anclada en eventos reales, pero que, a la par, inventa tramas o personajes, o utilizando recursos como actores no profesionales. Es allí cuando la línea se pierde y el espectador no tiene un norte definido (Sánchez, 2011).

Bordwell y Thompson (1995) establecen que existe una diferencia entre formas narrativas y no narrativas, que se plantea desde el ámbito de la escenificación, pero tampoco se podría decir que clarifica la diferenciación entre uno y otro género, puesto que apelar a principios de verdad también se da en la ficción.

También puede surgir un elemento diferenciador desde el ámbito de la ficción y el documental, entendiendo sus estrategias de lenguaje, por ejemplo:

Desde el manejo de cámara, rodaje en exteriores reales, montaje enfocado a la exposición en contraposición de la narración, posible presencia del realizador en cuadro, voz en off, uso de documentos de archivo, y la creación de una distancia, estableciendo el punto de vista del espectador como un testigo de aquello que es mostrado. (Martínez-Cano *et al.*, 2020, p. 117)

De todas maneras, es una cuestión complicada de sostener, puesto que los recursos de lenguaje de la ficción se emplean en el documental, y viceversa.

Bruzzi (2000) señala que el documental genera una toma de partido, que plantea una relación entre realidad y representación y que se muestra como una alternativa de discurso de objetividad. Es en estas circunstancias que se plantea que el cine documental no devela realidades en sí mismas, sino que construye verdades desde la base de la narrativa, de componente ficcional en su totalidad, y que permite dar un sentido a la realidad plasmada.

De todas formas, el discurso documental procede con una característica que lo vuelve único y es su carácter de aseverativo, puesto que existe un intento premeditado de afirmar que un hecho existe en el mundo, y aunque esta es también una característica de la ficción, una película documental:

Es un tratamiento extenso de un tema en un medio de imagen en movimiento, frecuentemente en forma narrativa, retórica, categorial o asociativa, en la cual el realizador señala abiertamente su intención de que la audiencia 1) adopte una actitud de creencia hacia el contenido proposicional relevante (la parte que se "dice"), 2) tome las imágenes, sonidos y combinaciones de éstos como fuentes fiables para la formación de creencias sobre el tema del film y, en algunos casos, 3) tome planos relevantes, sonidos grabados y/o escenas como aproximaciones fenomenológicas al aspecto visual, sonido y/o alguna otra sensación o sentimiento del evento pro-fílmico (la parte que se "muestra"). (Plantinga 2005, pp. 114-115)

Este planteamiento resulta interesante por su capacidad de tomar en cuenta algunos elementos como que el documental se presenta a sí mismo como un discurso ligado a la verosimilitud, que requiere que el espectador ingrese en ese sentido de realidad que se le presenta y que se organiza formalmente de una manera similar a como lo hace la ficción (Felici, 2008).

Finalmente, una situación que conviene tener en cuenta es que, la clasificación de una película como ficción o documental, en ciertas ocasiones, obedece a razones comerciales, es decir, a la necesidad de las películas de apuntar a cierto público objetivo y de responder a las expectativas que ese público espera de las películas que va a observar, pues espera consumir ciertos significados compartidos (Sánchez, 2011).

## **1.2. La no ficción**

Los géneros audiovisuales ya no se pueden concebir como elementos unitarios, distintivos y unívocos, sino que la permeabilidad genérica es el elemento que se plantea en la fluctuación de sentidos que circunda en el audiovisual actual:

La omnipresencia de la imagen y la evolución constante del ecosistema mediático, son el caldo de cultivo perfecto para la hibridación *ad infinitum* de las taxonomías de la imagen en movimiento. Incluso aquellas clasificaciones dentro del género documental establecidas desde la temática, hasta las identificadas por la participación del autor en el metraje, pasando por aquellas corrientes más relacionadas con lo antropológico, lo sociológico o lo histórico, se entrelazan en un oxímoron de lo real y la ficción. (Martínez-Cano *et al.*, p. 112)

En el presente, el término documental no proporciona una concepción que englobe toda la diversidad del fenómeno del cine factual, por ello, el término que mejor suele calzar a efectos de tal diversidad es el de "no ficción", que remite a obras que tienen como referencia directa lo real (Weinrichter, 2004).

De este modo, en lo que conviene tener claridad es que el término "documental" está en crisis, más no el género en sí mismo. La realidad actual se piensa desde la disolución del entramado conceptual clásico del género, que se formula en los años 60, y que coloca en tela de juicio algunos de los conceptos clave, como los de objetividad, verdad o representación, que en épocas anteriores eran indisolubles del cine documental (Liberia, 2022).

Una de las razones clave que produce el cambio de paradigma en la evolución del documental es la televisión, sobre todo la programación que se orienta al *reality show* con entretenimiento a costa de lo real. De ello, deriva una mixtura de géneros y de elementos de ficción y documental sin reparos que genera una ruptura de fronteras entre ficción, no ficción y lo experimental "alejándose de la vocación por excelencia del documental clásico: la representación de la realidad con la mínima mediación posible" (Weinrichter, 2004, p. 10).

Ficción y no ficción están del lado de la representación, es decir, son formas de lenguaje que permiten representar realidades, o inventarlas. El concepto de ficción surge en el siglo XV y logra un grado alto de expansión durante los siglos XX y XXI, pero entre los sectores especializados del cine, no cuenta con el grado de prestigio de la no ficción (Mínguez, 2014).

Nichols (1997) plantea, en su momento, que el documental debe estar validado por un discurso de sobriedad, pero en la actualidad de los géneros, esta concepción se invalida por las nuevas formulaciones de ruptura, que desde mediados de los 80, hacen que el documental entre en la posmodernidad y en el más abarcativo concepto de la no ficción, que incluye géneros dispares como los docudramas, los ensayos audiovisuales, el *found footage* o el infoentretenimiento (Liberia, 2022).

Un ejemplo importante de estas hibridaciones es el falso documental, un género que modela películas de ficción que hacen uso del estilo documental para otorgar sentimientos de credibilidad y autenticidad y "crear una experiencia documental definida por su antítesis, una distancia autoconsciente" (Juhász, 2006, p. 7).

La narratividad, que a veces se asume como solo exclusiva de las formas ficticias, es también una opción para el documental, que a veces ha cobrado una fuerza importante: La estructura que induce al suspenso de *Nanook of the North* de Flaherty; el marco cotidiano de las sinfonías de la ciudad como *Man With a Movie Camera*, *Berlin: Symphony of a Great City* and *A Propos de Nice*; la estructura de crisis de las películas de Drew Associates. (Renov, 2012, p. 2)

Mututa (2024) señala que *Nanook of the North* sugiere muchos estilos documentales, entre los que se encuentran el cine experimental, poético, etnográfico, ficción, modos de participación, retratos de viaje, cine de aventuras, entre otros, y remite al entendimiento de que ningún medio audiovisual es neutral en su producción, observación o interpretación, y se distingue como un producto, tanto etnográfico como sustancialmente subjetivo.

Es complejo distinguir una actuación documental, cuando se exponen músicos, actores o políticos, además de ironías, identificaciones cruzadas y demás que permiten entrever que las categorías de lo ficticio y no ficticio se comparten mutuamente (Renov, 2012).

Conviene señalar que, aunque desde la investigación académica se ha buscado, de manera incesante, una mayor clarificación teórica y epistemológica sobre la identidad de la no ficción, las respuestas aún no son generalistas, y arrojan imprecisiones, aunque existe consenso en señalarlo un macrogénero de lo real que se nutre del cine de ficción, lo experimental y el cine de lo real (Feria-Sánchez, 2023).

## **2. OBJETIVOS**

El objetivo del estudio es investigar y analizar la hibridación de géneros entre la ficción y el documental en el cine contemporáneo, con el fin de comprender cómo esta fusión crea nuevas formas de representación y narrativa audiovisual. A través del análisis detallado de cuatro películas recientes que ejemplifican esta mezcla, el estudio busca desglosar las técnicas y estrategias utilizadas por los cineastas para integrar elementos ficticios en documentales y viceversa. Al hacerlo, el estudio no solo pretende ofrecer una comprensión más profunda de las innovaciones técnicas y narrativas en el cine híbrido, sino también explorar cómo estas películas abordan y reflexionan sobre temas sociales y culturales relevantes. En última instancia, el objetivo es proporcionar una base teórica y práctica para cineastas y académicos interesados en explorar las posibilidades creativas y discursivas de la hibridación de géneros, destacando su impacto en la percepción y representación de la realidad.

## **3. METODOLOGÍA**

Para el desarrollo del estudio, se emplea una metodología de carácter cualitativo, las técnicas de estudio que se aplican son el análisis de contenido y el muestreo teórico, y el instrumento, una matriz de categorías de análisis.

La secuencia de acciones realizadas para llegar a las películas fue la siguiente: 1) revisión bibliográfica; 2) elaboración de una lista de diez películas; 3) observación de las películas seleccionadas; 4) selección de cuatro filmes como objeto de análisis y 5) planteamiento de matriz de categorías de análisis de contenido.

La primera fase permitió entender el fenómeno de la ficción y la no ficción, además de profundizar en el entendimiento del documental, y sus límites e influencias en el audiovisual contemporáneo.

En la segunda fase, se elaboró una lista de diez películas estrenadas entre el 2015 y 2023, en las cuales se podía identificar elementos de ficción y documental compuestos de manera innovadora. La lista fue creada por filmes premiados en festivales internacionales reconocidos de cine, puesto que ello permite demostrar que las películas tuvieron un impacto en la industria cinematográfica. Para concluir esta fase, se realizó la observación de los diez filmes.

Una vez realizado el visionado, se seleccionó cuatro filmes, que eran los que mejor se ajustaban al objetivo de estudio planteado. Para ello, se utilizó la técnica del muestreo teórico o muestra subjetiva por decisión razonada (Glaser y Strauss, 1967; Corbetta, 2007), teniendo en cuenta que las películas seleccionadas son ejemplos representativos y relevantes de la hibridación entre ficción y documental en el cine contemporáneo. Cada una de estas películas ha sido reconocida por su innovación y



esto asegura que los casos elegidos sean pertinentes para explorar las técnicas y estrategias de hibridación de géneros. Sumado a lo anterior, las películas seleccionadas abarcan una diversidad de enfoques y contextos, lo que permite observar una variedad de técnicas de hibridación. Cada película ofrece una perspectiva sobre cómo se pueden combinar elementos ficticios y documentales, lo que contribuye a una visión panorámica del fenómeno estudiado.

Por último, se elaboró una matriz de categorías de análisis de contenido, que permitió el estudio de las cuatro películas y la extracción de resultados sobre narración híbrida en la contemporaneidad. Las categorías de análisis planteadas fueron: elementos de ficción, estilo documental, manipulación temporal e interacción con el espectador. En la Tabla 1 se puede apreciar las fichas técnicas de las películas seleccionadas:

**Tabla 1.**

*Fichas Técnicas de las Películas Seleccionadas para el Análisis de Narración Híbrida en la Contemporaneidad*

<b>Título</b>	<b>Año de estreno</b>	<b>País</b>	<b>Dirección</b>	<b>Sinopsis</b>
Kate Plays Christine	2016	Estados Unidos	Robert Greene	La actriz Kate Lyn Sheil es contratada para interpretar a la periodista Christine Chubbuck, que cometió suicidio en un noticiero en vivo en 1974. Mientras avanza en la investigación sobre la persona que debe interpretar se genera una introspección sobre su profesión y sobre la representación y la realidad.
The Lovers & the Despot	2016	Reino Unido	Ross Adam y Robert Cannan	La película narra la historia de dos cineastas, Shin Sang-ok y Choi Eun-hee, que fueron secuestrados por el régimen norcoreano de Kim Jong-il en los años setenta para que hicieran películas cercanas a su ideología. Dentro de ello, se puede observar el funcionamiento del régimen y ciertas maneras de operar.
Tower	2016	Estados Unidos	Keith Maitland	Esta es una película animada que narra cómo ocurrió el tiroteo de la Universidad de Texas en 1966, a partir de entrevistas a testigos, sobrevivientes y autoridades. Se toman distintos puntos de vista para la reconstrucción del hecho y se genera una discusión sobre la violencia y los actos de altruismo.
American Animals	2018	Reino Unido	Bart Layton	Esta es una película real que cuenta la historia de cuatro jóvenes que planifican un robo a una biblioteca universitaria, sobre todo les interesa un ejemplar de Birds of America del autor John James Audubon. La historia se complementa con las versiones de los verdaderos autores del hecho.

**Fuente:** Elaboración propia (2024).

## 4. RESULTADOS

### 4.1. Elementos de ficción

García-Martínez (2004) refiere que, en la posmodernidad, las imágenes sospechosas han cobrado importancia, en el sentido de que las estructuras retóricas de la ficción y no ficción se fusionan y plantean un cuestionamiento de la verdad y la mentira.

La posmodernidad ha cobrado forma, entre otros elementos, gracias a su uso ampliado de la ironía, el cinismo y la simulación, que ha generado una renovación del entendimiento de lo real y lo auténtico como formas de la actualidad cultural y artística. Existe un cuestionamiento constante sobre las significaciones y se adoptan relecturas del pasado, para colarlas al presente como renovaciones estéticas superficiales (Stoddart, 2024).

Tanto la ficción como el documental comparten sus instrumentos, su estética y sus visiones, y cuando un director se enfrenta a una realidad, una de las decisiones que debe tomar, es si la película tiene un mejor funcionamiento como una u otra.

Los elementos de ficción son algunas de las herramientas clave que se utilizan para construir este tipo de narrativas, y las películas analizadas en el estudio también los emplean de manera efectiva para su desarrollo.

#### 4.1.1. Situaciones dramatizadas

Un elemento de ficción interesante como recurso estilístico, que también añade una capa de contenido, se observa en la película *Tower* (2016). En esta película, las situaciones dramatizadas son fundamentales, ya que se recrean mediante animación. Además, el *casting* fue cuidadosamente realizado para encontrar actores que se parecieran notablemente a los protagonistas reales, lo que añade autenticidad y profundidad a la narrativa.

La técnica de animación utilizada en esta película, conocida como rotoscopia, permite que los personajes se vean muy similares a como eran en su juventud y recrea eventos basados en testimonios, a pesar de la escasez de grabaciones originales. El director muestra una clara intención de distinguir el género que está utilizando, combinando entrevistas tradicionales con las personas reales junto a las situaciones dramatizadas, creando así una narrativa más rica y compleja.

*Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018) destaca por su dramatización. Los protagonistas reales, que vivieron la historia, están presentes contando su versión, mientras que los actores recrean esos eventos. Esto le da a la película un fuerte componente documental. Sin embargo, también adopta elementos de thriller y de películas de atracos, lo que la orienta hacia la ficción, creando una hibridación de géneros.

*Kate Plays Christine* (2016) es una película que se basa en una constante dramatización, destacándose en la escena final, donde se recrea el suicidio de Christine. Esta escena cuestiona la mirada y las expectativas del espectador, y provoca una reflexión sobre la representación y la realidad.

Por su parte, *Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) no utiliza este recurso, pues su mayor argumento está en el uso del material de archivo.

#### **4.1.2. Tono narrativo**

Las cuatro películas utilizan un tono narrativo que envuelve sus historias, alejándose así del sentido de realidad para adentrarse en el ámbito de la ficción. El tono narrativo que se utiliza en *Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) es oscuro, trágico y de constante ansiedad. En *Kate Plays Christine* (2016), el tono narrativo es dramático, con tintes de humor negro. *Tower* (2016), aunque con un evento trágico que siempre mantiene en vilo al espectador, da un tratamiento atmosférico más accesible, no tan oscuro como las otras películas, lo cual también va a tono con la técnica de la animación y la paleta de colores que se utiliza. *Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018) utiliza un tono oscuro también, pero trata de suavizarlo con tramos cómicos.

#### **4.1.3. Ironía dramática**

En *Kate Plays Christine* (2016), un motivo ficcional interesante que surge es el del humor negro y el absurdo. De hecho, la consigna principal del mismo filme tiene sus tintes escabrosos, al colocar a una actriz para recrear un evento trágico, y que se expone desde el mismo inicio: una presentadora de noticias se suicida en vivo. La cuestión clave allí es que el documental graba el proceso de la actriz, mientras prepara su papel. Es en estas circunstancias en donde se encuentra un nivel de humor crudo con trasfondo trágico.

Algo similar ocurre en *Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018), que plantea un conflicto claro con unos protagonistas que pretenden robar pinturas famosas, para después venderlas y obtener grandes réditos económicos. La ejecución del robo se produce desde el absurdo, y es necesario que el espectador acepte lo absurdo de los eventos, porque de otra manera, es complicado ingresar en lo que se pretende contar. Una vez que la película instala el tono humorístico, irónico y oscuro, no lo abandona, aunque hay varios pasajes en los cuales lo trágico lo sobrepasa, sobre todo en el último tramo de la película.

*Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) y *Tower* (2016) tienen elementos de dramatismo, pero su complejidad no tiene que ver con lo irónico, así que se prescinde de ello en su metraje.

#### **4.2. Estilo documental**

El estilo documental se puede entender como un ejercicio de enunciaciones de carácter fidedigno que se fundamenta en un elevado rigor de divulgación (Laffond y Jiménez, 2010). En la actualidad, este género tiende hacia la intencionalidad y el estilo. Dentro de ello, la reconstrucción de acontecimientos es una "marca fundamental, pues aborda representaciones de la memoria como tendencias de documentales únicos" (Arias, 2010, p. 49).

El estilo documental, que permitía identificarlo claramente de la ficción, ha complejizado su rumbo, a tal punto que el estilo marca una diferencia considerable. Es el caso de todos los documentales que forman parte de este análisis, dado que su focalización apunta a subvertir las formas estilísticas del documental y remitir hacia la hibridez con las formas ficcionales, para obtener productos fuera de lo convencional.

#### **4.2.1. Cámara en mano**

La cámara en mano es uno de los recursos de estilo documental más reconocidos, que remite a estados de representación de la realidad. La ficción ha recurrido a este elemento en varios de sus géneros, llegando a caracterizar a géneros tan populares como el *found footage* (Niang, 2017). Es curioso que ninguna de las cuatro películas utilice este recurso, al menos como algo preponderante, primando el uso de una imagen más cuidada, centrada y preparada.

En ciertas partes de las películas estudiadas, se utiliza la cámara en mano de manera muy puntual, especialmente en momentos álgidos y de tensión, emulando el descontrol sentido por los personajes en situaciones similares en la ficción.

Es muy interesante este descarte autoconsciente de la cámara en mano, pues es uno de los recursos que permite borrar la línea entre ficción y documental. Ello no quiere decir que los eventos sean más o menos ficcionales, sino que se prescinde del recurso para primar una narración más ligada a la ficción, pero contando eventos reales. El caso más curioso en este sentido es el de *Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016), puesto que está lleno de material de archivo que ha sido tratado para que la imagen sea nítida.

#### **4.2.2. Entrevistas**

En las cuatro películas, se emplea el recurso de la entrevista de manera no tradicional, introduciendo cambios que enriquecen la narrativa y proporcionan mayor profundidad al contenido expresado.

En *Kate Plays Christine* (2016), la actriz habla constantemente, describe el proceso que lleva a cabo, pero también entrevista a otros personajes, lo que le permite ir construyendo una visión más profunda del personaje que intenta interpretar.

En *Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) las entrevistas son mucho más cercanas al documental y al periodismo, mantienen esa línea y quien otorga el hilo conductor más profundo, porque es de primera mano, es la protagonista.

En *Tower* (2016) las entrevistas tienen un cariz distinto, puesto que se contrataron actores que se parezcan a las personas reales en su juventud, y que actúen las entrevistas. Esta estrategia se junta con entrevistas sin animación, que cobran mayor relevancia hacia el final.

*Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018) también utiliza entrevistas, pero subvierte el recurso de manera similar a *Tower* (2016), es decir, tomando testimonios previos de las personas reales, para después colocarlos como diálogos para los actores, así, se van intercalando entrevistas a las personas reales, con sus actores. Este hecho permite reflexionar acerca de los puntos de vista, la realidad y los recuerdos, como un tema más, aparte de lo narrado por la película.

#### **4.2.3. Observación directa**

Un recurso relevante dentro del documental es la observación directa, que permite un entendimiento de primera mano acerca de la problemática que se está tratando, recurso sumamente importante para el *Direct Cinema* y el *Cinema Verité*.

Es justamente la ruptura con este recurso la que provoca que la frontera entre ficción y documental se desdibuje, puesto que en las cuatro películas no existe motivación por generar observación directa de los eventos que se cuentan, aunque todas las películas tratan sobre acontecimientos lejanos, de cariz trágico, a los que solo se puede acceder por la memoria de quienes sobreviven, sean sus protagonistas o terceras personas.

En este sentido, las películas trabajan desde el ámbito de la recreación, los incidentes ficcionados, la representación y el señalamiento de lo frágil que resulta la perspectiva, el recuerdo y el punto de vista, clara evidencia de que el paradigma de las verdades absolutas ha sido reemplazado por los microrrelatos de lo posmoderno.

#### **4.2.4. Planos largos y toma única**

Otro recurso del estilo documental es el uso de planos secuencia, o tomas únicas, que se fusionan con cámara en mano, para dar la sensación de mayor realismo. El plano secuencia no se utiliza de manera recurrente en ninguno de los cuatro filmes. La opción que comparten es la del corte directo, la construcción a través del plano/contraplano y estrategias de lenguaje audiovisual ligadas a la ficción.

Hay pasajes de cada película en los cuales se observa la predisposición a utilizar planos prolongados, pero no es un recurso que brille, sino que se utiliza en momentos puntuales, sobre todo de mayor intensidad dramática, como el final de *Kate Plays Christine* (2016), en donde debe recrear el suicidio frente a cámaras y la actriz se ve desbordada por el sentimiento tan complejo que le provoca un evento tan oscuro y tensionante.

#### **4.2.5. Voz en *off* documental**

La voz en *off* es un recurso que se utiliza en todos los casos, pero de una manera no convencional, al igual que las entrevistas. Las cuatro películas abogan por la ruptura de la entrevista tradicional, pero siguen manteniendo la línea de sentido que compone la voz en *off*, es decir, los personajes hablan a cámara, cuentan los sucesos, y la imagen recrea lo que se dice.

La voz en *off* es la que genera la línea narrativa de *Kate Plays Christine* (2016), *Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) y *Tower* (2016). En *Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018), las entrevistas tienen importancia al inicio y al final, pero en el desarrollo del conflicto, se hacen esporádicas, llegando a desaparecer en grandes tramos.

#### 4.2.6. Material de archivo

Nichols (1997) plantea que los documentales representan cualidades y problemas del mundo histórico, utilizando todos los medios a su alcance, sobre todo con sonidos e imágenes interrelacionadas.

Alicino (2023) indica que, a través del enfoque documental, es posible que se pueda sistematizar la congruencia entre periodismo, crónica y narración, y desde allí formular discursos de denuncia. Es en estas circunstancias, que los documentos o material de archivo, se convierten en personajes vivos, que se exteriorizan desde sus propias contradicciones.

El material de archivo es un recurso del estilo documental que se utiliza en mayor o menor medida en las películas, pero es elemental en *Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016). Aquí justamente es su punto fuerte, e incluso se hace gala de ello, pues narra que algunos archivos de audio de Kim Jong-il fueron los que permitieron que se tome en serio la historia de la pareja protagonista. Este documental es exuberante en la exposición de material de archivo, y tiene tanta variedad, que da la impresión de que fue grabado expresamente para la película.

Por el lado contrario, *Kate Plays Christine* (2016) prácticamente carece de material de archivo, a excepción de un par de entrevistas del personaje real. Lo demás se construye con base en testimonios de personas que conocían a la periodista. Por ello, la película se focaliza más en generar interés en el conflicto interno de la actriz.

*Tower* (2016) lleva el mismo camino, puesto que no existen grandes cantidades de material de archivo que haya tomado en cuenta la película, aunque sí incluye algunos extractos de audio, fotografías y videos. De todas maneras, su ventaja se encuentra en la utilización del recurso de la animación, pues ello le permite recrear el evento y dar mayor verosimilitud a las entrevistas.

*Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018) prescinde totalmente del material de archivo, a excepción de una sola toma de los personajes reales cuando son capturados. Es este descarte el que hace que la película sea lejana del documental tradicional y cercana a la ficción. Aboga por una recreación absoluta de todos los eventos reales, por parte de actores profesionales.

#### **4.2.7. Seguimiento de personajes**

*Kate Plays Christine* (2016) utiliza el recurso del seguimiento de personajes para elaborar su narrativa, y es lo que resulta relevante de esta historia, pues permite mantener una conexión emocional con la actriz, mientras descubre la vida interior de la periodista que protagoniza aquel suceso. Justamente, ella menciona que quiere lograr empatía, para que la película no solo sea vista como un objeto amarillista.

*Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018) también hace un seguimiento de los personajes, mientras planifican el robo, pero esto se hace más desde una dinámica ficcional, y justamente en este tramo desaparecen todas las entrevistas. Lo relevante aquí es que el director empieza a jugar con los puntos de vista y la percepción, puesto que había establecido, con las entrevistas, que los hechos eran poco claros y todos tenían versiones diferentes de cómo ocurrieron.

*Tower* (2016) genera un apoyo narrativo en los distintos puntos de vista de quienes padecieron el hecho y se genera un seguimiento de ellos, al punto de mostrar a las personas reales en la actualidad y elaborar escenas emotivas focalizadas en contar cómo llevaron sus vidas después del evento trágico.

*Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) también es una película que se fundamenta en el seguimiento de personajes y en los recuerdos de la protagonista y es justamente ello lo que permite que los eventos tengan conexión y sentido de inicio a fin.

### **4.3. Manipulación temporal**

La manipulación temporal es una técnica que permite alterar la secuencia cronológica de los eventos con la finalidad de crear impactos en la audiencia, o transmitir una experiencia de mayor riqueza. Desde todos los ámbitos, esta manipulación debería realizarse con transparencia, sobre todo si se trabaja con material sensible, o historias vinculadas a lo real, pues lo óptimo sería mantener la integridad de los hechos.

#### **4.3.1. Flashback**

Los cuatro documentales hacen referencia a historias del pasado, y es notable que, especialmente en las entrevistas, se hace un retorno recurrente a esos momentos, utilizando la memoria para traer esas realidades al presente.

*Kate Plays Christine* (2016) es una película que no tiene mucho material al cual recurrir para ir hacia el pasado, así que solo utiliza dos entrevistas de archivo, en las cuales puede basarse la actriz para construir su personaje.

En el lado contrario, *Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) tiene mucho material de archivo al cual recurre para poder establecer la narrativa. Mientras los personajes son entrevistados, las imágenes se suceden para establecer sentidos.

El mismo camino recorre *Tower* (2016), puesto que está construido sobre entrevistas que permiten generar líneas narrativas que muestran imágenes de lo que ocurrió en el evento trágico. *Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018) también lleva

esa línea, sobre todo al inicio, y establece el sentido de toda la película, así que, una vez que las entrevistas dan información y se expone el conflicto, la película toma un curso que ya no necesita recurrir constantemente a ellas.

#### **4.3.2. Montaje paralelo**

*Tower* (2016) trabaja con montaje paralelo, pues no está focalizado en mostrar una sola versión de la historia, sino que utiliza varios puntos de vista para poder reconstruirla. Así, hay varios eventos que ocurren simultáneamente, y todos tienen su extracto y su importancia. Algunos eventos se introducen al principio, como el de los niños en bicicleta o el de la mujer embarazada, dejando las historias abiertas para ser exploradas más adelante, mientras otras tramas también avanzan. La película descarta por completo el punto de vista del asesino, presentándolo como un personaje anónimo que no se pretende asimilar ni comprender.

*Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018), siendo la película más orientada hacia la ficción, presenta varias secuencias de montaje paralelo, especialmente durante el robo, donde múltiples implicados son seguidos por las cámaras mientras el evento se desarrolla. Este enfoque también se utiliza en momentos complicados de la planificación del atraco.

Por su parte, *Kate Plays Christine* (2016) y *Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) utilizan un montaje secuencial.

#### **4.4. Interacción con el espectador**

La interacción con el espectador tiene que ver con su implicación para dotar de momentos de reflexión. Existen distintos recursos que apelan a esta circunstancia que enriquece la experiencia cinematográfica y permite que las audiencias tengan una participación activa.

##### **4.4.1. Uso de elementos metaficticios**

La película que permite generar mayor autoconciencia de su naturaleza cinematográfica es *Tower* (2016), puesto que el recurso de la animación queda evidenciado como algo necesario para poder acceder a una recreación visual de los acontecimientos, pero resulta sumamente evidente y notorio como recurso en sí mismo. De todas maneras, la película es consciente de su naturaleza, así que juega con animación en colores estrambóticos y en blanco y negro, lo cual genera un acercamiento con la realidad, y a la vez la rompe para mostrar el efecto y maximizarlo.

*Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018) utiliza elementos metaficticios al insertar entrevistas reales y a los actores, dentro de sus papeles. En realidad, la película funcionaría bien sin necesidad del recurso de la entrevista, pero es una decisión autoral el que se incluya esta capa de realidad, y justamente es lo que añade elementos autoconcientes que dialogan con el espectador al ser mostrados, sobre todo hacia el final, cuando se cuestiona el tema de la percepción y la memoria.



*Kate Plays Christine* (2016) juega con la línea de lo real y lo ficticio desde distintos lugares. Sobre la recreación y dramatización de eventos se ha hablado ya, pero aquí es destacable señalar el hecho de la realización misma de la película desde el lugar de la metaficción, puesto que se convierte en un retrato vivencial del proceso de creación actoral, aunque no se sabe hasta qué punto esto es real o no.

Finalmente, *Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) no utiliza recursos metaficcionales porque no los necesita. En esta historia, los eventos reales son tan fuera de lo común que resultan en sí mismos un hallazgo relevante que no tiene necesidad de una exacerbación estilística de ningún tipo.

#### **4.4.2. Uso de preguntas retóricas y espacios para reflexión del espectador**

Hacia el final de *Kate Plays Christine* (2016), se presenta una escena muy tensa que involucra directamente al espectador. En ella, la actriz recrea el momento del suicidio mientras está transmitiendo noticias en un canal de televisión. En un momento crucial, saca un arma y apunta hacia sí misma, momento en el cual la actriz cuestiona esta acción compleja directamente al director, mirando prácticamente a la cámara. Esta pregunta no solo va dirigida al director, sino también a la audiencia: ¿por qué quieren verlo? Se crea un silencio incómodo que parece invitar a la reflexión. Finalmente, la actriz decide llevar a cabo la recreación del suicidio, poniendo de relieve el morbo presente tanto en los creadores como en la audiencia. Es interesante notar que hay momentos en los que esta secuencia parece forzada, pero la película juega tan hábilmente con las fronteras entre ficción y realidad que provoca una reflexión alternativa sobre hasta qué punto el director está dispuesto a llegar, a expensas de su actriz y del mensaje que desea transmitir.

*Los amantes y el déspota* (*The Lovers & the Despot*, 2016) utiliza el recurso siempre funcional de mostrar en texto la resolución de algunos eventos, o cómo terminaron algunos personajes que aparecieron en la película. Lo curioso aquí es que, justamente el final entronca con una realidad política compleja que se vive a nivel internacional en la actualidad de Corea del Norte, y la película toma posición, al condenar este tipo de orientaciones políticas.

*Tower* (2016) tiene una resolución emotiva, con la mujer embarazada hablando a cámara, ya en la actualidad, mencionando que perdona al asesino y estableciendo la naturaleza de la película, que era necesaria para que quienes vivieron ese día pudieran expresarse y exteriorizar su dolor.

*Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018) también dota de silencios para la reflexión del espectador, sobre todo hacia el final, una vez que la policía los atrapa y son apresados. Todos los entrevistados quedan en silencio, y se muestra una imagen real de los personajes entrando en una camioneta de la policía. Una vez que esto se ha resuelto, van sobre un tema que se había mantenido latente durante todo el metraje, que eran las mentiras que se tejían entre ellos y los puntos de vista que tenían sobre lo que hicieron y cómo lo hicieron. Después se genera una reflexión final desde la mujer que fue más afectada por el robo.

## 5. CONCLUSIONES Y DISCUSIÓN

Las formas narrativas no se focalizan en solo la ficción o el documental, sino que generan matices que integran distintos aspectos de hibridación (Renov, 2012). Las películas objeto de análisis permiten observar y reflexionar acerca de la manera en que la realidad es mostrada en la cinematografía actual, sin intenciones de marcar diferencias entre los géneros de la ficción y el documental, sino en tratar de minar esas fronteras y buscar modos de conexión que mejoren las propuestas visuales y narrativas.

Es un rumbo que adoptan varios cineastas en la actualidad, sumados a las connotaciones de la posmodernidad que proponen ruptura, quebrantamiento de relatos y una mixtura genérica que fragmente realidades y parta de allí en su búsqueda de sentido. Pero, dentro de ello también es pertinente señalar que no todo lo que proviene de estas consignas es digno de ser señalado como un novedoso exponente de la ruptura de la ficción y la no ficción.

Justamente, las películas expuestas en este trabajo son el reflejo de que una obra de esta naturaleza debe tener autoconciencia de quebrantamiento genérico, todo en pro de un sentido general, no por ser un simple ejercicio de estilo. Cada una de las obras ingresa y contamina los grandes géneros (Orellana, 2003) con una finalidad: proponer una reflexión sobre las representaciones en el mundo actual, que además de exponer realidades diversas, complejas y difíciles, algunas más comprometidas con la historia, y otras más personales, pero que aparte de generar un sentido de reestructuración histórica a través de los recursos propios de uno y otro género, también motiva la discusión sobre el propio artefacto cinematográfico, desde las disyuntivas de la narración y de la imagen que generan capas más profundas de sentido, que poco a poco van intercalándose para otorgar mayores interrogantes entre las audiencias.

Lo anterior se convierte en un ejercicio elocuente, que deja de lado la discusión sobre si es más factible ser más o menos real, o saltarse o no distintos recursos, sino en cómo se compone un relato para que tenga validez entre todo el conglomerado audiovisual actual, y que ese sentido sea profundo a todo nivel para audiencias que cada vez es más compleja de sorprender, reafirmando lo que señalan Martínez-Cano *et al.* (2020).

La combinación de elementos de ficción y documental en las películas analizadas demuestra una innovación significativa en la narrativa cinematográfica. Por ejemplo, las películas utilizan técnicas como la manipulación temporal y la interacción directa con el espectador para construir una narrativa que desafía las percepciones tradicionales de la realidad. Esto se observa en cómo las películas alternan entre escenas ficticias y reales, creando una experiencia inmersiva que involucra al espectador en un viaje reflexivo.

Los cineastas, en la actualidad, emplean la hibridación de géneros para explorar y representar temas sociales y culturales complejos. En las películas analizadas, los elementos ficticios se integran en los documentales para resaltar aspectos particulares de la realidad que podrían no ser tan evidentes en un formato estrictamente documental. Por ejemplo, *Animales norteamericanos* (*American Animals*, 2018) realizó

una recreación de eventos utilizando actores para ofrecer una interpretación más profunda y emotiva de los hechos, lo cual ayuda al espectador a conectar emocionalmente con los temas presentados.

La mezcla de ficción y documental también tiene un impacto notable en la percepción del espectador. Las películas analizadas muestran que esta hibridación puede influir en cómo los espectadores interpretan y procesan la información presentada. Al combinar elementos reales con narrativas ficticias, los cineastas pueden guiar al espectador hacia una comprensión más matizada de los eventos y temas presentados. Esto se refleja en la respuesta emocional y cognitiva del público, que se ve más involucrado y reflexivo ante las representaciones híbridas.

Además, es pertinente señalar que el enfoque metodológico utilizado en esta investigación puede ser de utilidad para la comunidad científica para el análisis de las convenciones genéricas y narrativas, pues propone una reflexión profunda sobre la representación cinematográfica actual, y actualiza y amplía metodologías existentes al integrar un enfoque interdisciplinario que borra las fronteras entre ficción y documental.

Sumado a lo anterior, la investigación es innovadora porque no se limita a categorizar películas según géneros predefinidos, sino que explora cómo cada obra se autoconstruye y contamina esos géneros con un propósito narrativo y reflexivo. Además, la metodología propuesta invita a otros investigadores a replicar y reinterpretar el análisis en diferentes contextos cinematográficos y culturales, fomentando así un diálogo amplio sobre la evolución del cine contemporáneo y sus implicaciones en la representación de la realidad.

Por otro lado, las limitaciones de la investigación tienen que ver con que se proporciona una exposición de la hibridación de géneros en el cine contemporáneo con solo cuatro películas, lo que no es representativo de todas las producciones híbridas existentes. Además, las películas seleccionadas pueden estar influenciadas por contextos culturales y geográficos específicos, limitando la generalización de los hallazgos a otras regiones y culturas.

Finalmente, las perspectivas de este estudio señalan que, para futuras investigaciones sería beneficioso ampliar la muestra de películas analizadas para incluir una variedad más amplia de géneros y contextos culturales. Además, estudios comparativos entre diferentes regiones del mundo podrían proporcionar una visión más global de cómo la hibridación de géneros se está desarrollando en el cine. También sería útil investigar cómo diferentes audiencias perciben y responden a estas películas híbridas para entender mejor su impacto en diversos contextos socioculturales.

## 6. REFERENCIAS

- Adam, R. y Cannan, R. (Directores). (2016). *The Lovers & the Despot* [Película]. Tigerlily Films; Magnolia Pictures.
- Alicino, L. (2023). Poéticas de lo 'sin ficción'. El giro documental en la narrativa mexicana contemporánea entre crónica, periodismo y narración. *Orillas Revista D'ispanística*, 12, 205-228. <https://www.orillas.net/orillas/index.php/orillas/article/view/520>
- Arias, J. C. (2010). Las nuevas fronteras del cine documental: la producción de lo real en la época de la imagen omnipresente. *Aisthesis*, 48, 48-65. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-71812010000200004>
- Bazin, A. (1966). *¿Qué es el cine?* Editorial Rialp.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico*. Paidós.
- Branigan, E. (2013). *Narrative comprehension and film*. Routledge.
- Brown, M., O'Leary, M. J. y Joshi, H. (2023). Film ethnography and critical consciousness: exploring a community-based action research methodology for Freirean transformation. *Visual Studies*, 39(3), 291-306. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2022.2161410>
- Bruzzi, S. (2000). *New documentary: a critical introduction*. Routledge.
- Corbetta, P. (2007). *Metodología y técnicas de investigación social*. McGraw-Hill.
- Felici, J. M. (2008). Avatares de la mirada: estrategias enunciativas del cine documental español contemporáneo. *Hispanic Research Journal*, 9(2), 165-180. <https://doi.org/10.1179/174582008X272851>
- Feria-Sánchez, J. J. (2023). El cine de no ficción en Andalucía: revisión y análisis de la producción contemporánea de largometrajes cinematográficos documentales (2018-2022). *Revista Mediterránea De Comunicación*, 14(2), 143-155. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM.24497>
- García-Martínez, A. N. (2004). En las fronteras de la no-ficción. El falso documental (definición y mecanismos). En J. Latorre Izquierdo, A. Vara Miguel y M. Díaz Méndez (Coords.), *Ecología de la televisión: tecnologías, contenidos y desafíos empresariales: actas del XVIII Congreso Internacional de Comunicación* (pp. 135-144). Universidad de Navarra.
- Glaser, B. y Strauss, A. (1967). *The discovery of grounded theory*. Aldine Press.
- González, M. J. (2023). Tipologías no narrativas: el modelo hermético-metafórico y la cinematografía de atracciones unidos por la experiencia estética. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 35, 19-32. <https://revistaatalante.com/index.php/atalante/article/view/1007>

- Greene, R. (Director). (2016). *Kate Plays Christine* [Película]. 4th Row Films; Faliero House; House of Nod.
- Grierson, J. (1966). *Grierson on Documentary*. University of California Press.
- Juhasz, A. (2006). Introduction: Phony Definitions and Troubling Taxonomies of the Fake Documentary. En A. Juhasz y J. Lerner (Coords.), *F is For Phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (pp. 1-33). Minnesota University Press.
- Laffond, J. C. R. y Jiménez, V. M. (2010). Información, documental y ficción histórica: lecturas televisivas sobre la muerte de Franco. *Journal of Spanish Cultural Studies*, 11(1), 53-70. <https://doi.org/10.1080/14636201003787642>
- Layton, B. (Director). (2018). *American Animals* [Película]. Film4 Productions, RAW; Eagle Films.
- Liberia Vayá, I. H. (2022). Joaquim Jordà y el documental de creación: fragmentación narrativa, hibridación realidad-ficción y conciencia de la representación en la construcción del relato. *COMUNICACIÓN. Revista Internacional de Comunicación Audiovisual, Publicidad y Estudios Culturales*, 1(10), 371-386. <https://revistascientificas.us.es/index.php/Comunicacion/article/view/21637>
- Maitland, K. (Director). (2016). *Tower* [Película]. Meredith Vieira Productions; Go-Valley; Killer Impact.
- Martínez-Cano, F. J., Ivars-Nicolás, B. y Roselló-Tormo, E. (2020). Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma. *Fotocinema: revista científica de cine y fotografía*, 20, 111-136. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v0i20.7594>
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario: psicoanálisis y cine*. Paidós.
- Mínguez Arranz, N. (2014). Más allá del marco referencial. Ficción y no ficción en la cultura audiovisual digital. En G. Orozco, J. M. Aguado, C. Feijoo y I. Martínez (Eds.), *La publicidad ante el reto digital* (pp. 125-135). Fundación Telefónica.
- Mututa, A. S. (2024). Epistemology of the Ethnographic Image: Hybridizing Genre in South Sudan's Autobiographical Cinema. *Visual Anthropology*, 37(3), 283-300. <https://doi.org/10.1080/08949468.2024.2334192>
- Niang, S. (2017). Fiction and Documentary African Films: Narrative and Stylistic Affinities. *Critical Interventions*, 11(3), 228-235. <https://doi.org/10.1080/19301944.2017.1401377>
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Orellana, J. (2003). La falsa frontera entre ficción y realidad en el cine: Una interpretación epistemológica del realismo de André Bazin y Andréi Tarkovski. *Cine es realidad*. <https://bit.ly/30qQaMx>

Vásconez Merino, G. y Carpio Arias, A.  
Hibridaciones de género y representación sociales en cinematografía de ficción y no ficción.

Plantinga, C. (2005). What a Documentary Is, After All. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 105-117. <http://www.jstor.org/stable/3700465>

Redondo-Olmedilla, J. C. (2019). Historia y ficción en la narrativa latinoamericana: la Trilogía del siglo XX, de Jorge Volpi. *Journal of Iberian and Latin American Research*, 25(2), 141-156. <https://doi.org/10.1080/13260219.2019.1684545>

Renov, M. (2012). *Theorizing documentary*. Routledge.

Sánchez Castro, M. I. (2011). ¿Verdad o mentira?: la frontera imaginaria entre la ficción y el documental. En M. T. Sauret Guerrero (Ed.), *Cine español: arte, industria y patrimonio cultural* (pp. 237-248). Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales.

Stoddart, H. (2024). Realism, Postmodernism, and Authenticity in the Contemporary Circus Novel. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 1-13. <https://doi.org/10.1080/00111619.2024.2371960>

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real: el cine de no ficción*. T & B Editores.

## CONTRIBUCIONES DE AUTORES, FINANCIACIÓN Y AGRADECIMIENTOS

### Contribuciones de los autores:

**Conceptualización:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Metodología:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Software:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Validación:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Análisis formal:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Curación de datos:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Redacción-Preparación del borrador original:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Redacción-Revisión y Edición:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Visualización:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Supervisión:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Administración de proyectos:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella. **Todos los autores han leído y aceptado la versión publicada del manuscrito:** Vásconez Merino, Galo y Carpio Arias, Antonella.

**AUTORES:**

**Galo Vásconez Merino**

Universidad Nacional de Chimborazo.

Docente de la carrera de Comunicación de la Universidad de Chimborazo, en la ciudad de Riobamba-Ecuador. Doctor en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Magister en Comunicación Audiovisual por la Universidad Católica Argentina y Máster en Creación de guiones audiovisuales por la Universidad Internacional de La Rioja. Licenciado en Comunicación Social, con mención en producción de televisión. Productor audiovisual orientado al documental. Investigador en temas de cine, sobre todo sobre comedia negra, ciencia ficción y posmodernidad. Tiene varios artículos científicos publicados en revistas latinoamericanas de comunicación y capítulos de libros editados.

[gvasconez@unach.edu.ec](mailto:gvasconez@unach.edu.ec)

**Índice H:** 5

**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0002-4048-8253>

**Google Scholar:** <https://scholar.google.com/citations?user=sWR2g-UAAAAJ&hl=es&oi=ao>

**ResearchGate:** <https://www.researchgate.net/profile/Galo-Vasconez>

**Antonella Carpio Arias**

Instituto Superior Tecnológico José Ortega y Gasset.

Docente de la carrera de Comunicación Social de la Universidad Estatal Amazónica y de la carrera de Marketing del Instituto Superior Tecnológico José Ortega y Gasset. Doctoranda en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Publicidad Integrada por la Universidad Internacional de La Rioja. Tecnóloga en Artes Visuales. Licenciada en Comunicación social. Ha trabajado en áreas de las Relaciones Públicas y comunicación institucional. Investigadora del audiovisual, es experta en series de televisión y publicidad, temas en los cuales ha hecho varias publicaciones en revistas indexadas a nivel regional.

[antito084@hotmail.com](mailto:antito084@hotmail.com)

**Orcid ID:** <https://orcid.org/0000-0001-7264-5041>

### ARTÍCULOS RELACIONADOS:

- Alcaide-Aranda, L. I. del C., Molina-Quiñones., H. J., Aguilar Alcaide, C. E., Otero Romero, M. del C., Goicochea-Parks, D. I. y Herrera Estrada, P. J. (2023). Femenino de cargos, profesiones y actividades laborales según percepción de la población y la Real academia española. *Vivat Academia*, 157, 1-15. <https://doi.org/10.15178/va.2024.157.e1493>
- Eizmendi Iraola, M. y Peña-Fernandez, S. (2021). ¿Desaparecidas o escondidas? Análisis de la presencia de las ciencias sociales y las humanidades en las versiones online de The Guardian, El País y Público. *European Public & Social Innovation Review*, 6(1), 56-69. <https://pub.sinnergiak.org/esir/article/view/147>
- Ganga-Contreras, F., Alarcón-Henríquez, N., Soto, R. y Saldivia, C. (2020). Estilos de liderazgo en dirigentes sindicales de la Región Metropolitana de Chile: un análisis desde la perspectiva de género. *Revista Venezolana de Gerencia*, 25(92), 1502-1517. <https://doi.org/10.37960/rvg.v25i92.34276>
- Martínez-Fresneda Osorio, H. y Sánchez Rodríguez, G. (2022). La influencia de Twitter en la agenda setting de los medios de comunicación. *Revista de Ciencias de la Comunicación E Información*, 27, 1-21. <https://doi.org/10.35742/rcci.2022.27.e136>
- Muñoz Muñoz, A. M. y Salido Fernández, J. (2023). Sesgos de género en las redes sociales de los medios públicos autonómicos: el caso del Twitter de @CSurNoticias. *Revista Latina De Comunicación Social*, 82, 1-16. <https://doi.org/10.4185/rllcs-2024-2061>