© CICOM / Departamento Ciencias de la Comunicación / Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Nacional de Río Cuarto / Vol. 23. Año 2025

Desmontar la conspiración: memoria y posdocumental en *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad*

DISMANTLING THE CONSPIRACY: MEMORY AND POST-DOCUMENTARY IN *PEQUEÑO DICCIONARIO ILUSTRADO DE LA ELECTRICIDAD*

Gastón Molayoli
Graduado Universidad Nacional de Río Cuarto
gastonmolayoli@gmail.com
Código ORCID: 0009-0007-3718-2222

Resumen

En este texto se aborda un análisis de la película argentina *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad* (2015), de Gustavo Galuppo y Carolina Rimini, caso ejemplar de lo que llamaremos posdocumental. La película de los cineastas rosarinos se distancia del documental clásico, que se presenta como discurso de verdad, sobre todo por la incorporación abierta y explícita de elementos ficcionales. Pero también se aleja del llamado documental de memorias, dado que no evoca el pasado a partir de recursos como el testimonio o la primera persona. A través de un montaje vertiginoso, que asume la forma de un desmontaje (al estilo del llamado *found footage*), y de un relato protagonizado por un personaje que, desde las sombras, participa de distintos acontecimientos fundamentales del siglo veinte, los cineastas inscriben un sinfín de sospechas sobre las imágenes de archivo con el objetivo de desentrañar la supuesta conspiración que permitió el dominio del capitalismo. Expresa, de este modo, una perspectiva enunciativa que indaga sobre la superficie de las imágenes como si fuera posible acceder al río subterráneo de la Historia.

Palabras claves: posdocumental; memoria; found footage; desmontaje.

Abstract

This text addresses an analysis the Argentine film Little Illustrated Dictionary of Electricity (2015), by Gustavo Galuppo and Carolina Rimini, an exemplary case of what we will call post-documentary. The film by the Rosario filmmakers distances itself from the classic documentary, which is presented as a discourse of truth, especially due to the open and explicit incorporation of fictional elements. But it also distances itself from the so-called memoir documentary, since it does not evoke the past through resources such as testimony or the first person. Through a dizzying montage, which takes the form of a disassembly (in the style of so-called found footage), and a story starring a character who, from the shadows, participates in different fundamental events of the 20th century, the filmmakers inscribe an endless number of suspicions on the archival images with the aim of unraveling the supposed conspiracy that allowed the dominance of capitalism. In this way, it expresses a declarative perspective that investigates the surface of the images as if it were possible to access the underground river of History.

DOI: https://doi.org/10.63207/etedbe79

Keywords: postdocumentary; memory; found footage; disassembly.

Recibido: 25-07-2025 Aceptado: 19/11/2025

1. Introducción

Desde la conceptualización de John Grierson en los años veinte del siglo pasado, el documental se constituyó como un discurso de verdad opuesto al de la ficción. En esta confrontación se delimita, ya en esa década, una especificidad que perdura, aún hoy, en el sentido común. El documental, según la norma, debe ser sobrio, claro y dar cuenta de un compromiso con lo histórico. A la ficción le queda el manierismo, el artificio y las libertades creativas de lo imaginario. Esta certeza epistémica se pone en tensión, por un lado, a partir de la desconfianza expresada por el documental moderno, en la década del setenta, con películas como *Aquí y en otra parte* (Godard y Miéville, 1976) y luego, en la del ochenta, con la irrupción de la primera persona. En este último caso, característico del documental contemporáneo, la postulación del documental en tanto discurso de verdad se mantiene casi imperturbable dado que, tal como sostiene Piedras (2014), "el autor se involucra en algo que declara ser parte de su propia experiencia, lo cual implica, en esencia, un nuevo pacto de credibilidad entre el autor y el espectador" (p. 31).

La certeza epistémica del documental, sin embargo, se termina de resquebrajar en pleno siglo veintiuno gracias a la incorporación decidida de la ficción en su propio entramado. Lo que se configura, producto de esta contaminación, es una zona indeterminada, entre el documental y la ficción, un fenómeno que identifico, siguiendo a Bernini (2014), como posdocumental, es decir, como un tipo de película que puede, todavía, inscribirse dentro de la tradición del documental (o que puede verse parcialmente como documental) y que, al mismo tiempo, arroja un manto de duda a partir de la inclusión de elementos abiertamente ficcionales. Esto sucede, de hecho, en *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad* (2015).

La película dirigida por Gustavo Galuppo y Carolina Rimini es, en el contexto de nuestro país, una rareza. En primer lugar, porque desde el surgimiento del Nuevo Cine Argentino, a mediados de la década del noventa, una buena parte de los documentales se dedicaron a reflexionar acerca del pasado reciente, más precisamente en torno a la última dictadura cívico-eclesiástico-militar en Argentina. Los distintos relatos habilitaron aproximaciones ligadas a la reconstrucción histórica y al documental de memorias, cuya materia prima fundamental son los testimonios. En segundo lugar, porque cuando se habla de documental en Argentina, el lugar común dibuja una estructura reconocible que supone, siguiendo las modalidades identificadas por Bill Nichols (1997)[1], por un lado, una propuesta de tipo expositiva, y, por el otro, una propuesta performática, que parte, sobre todo, de la subjetividad de quien enuncia. Lo fundamental en ambos casos es el carácter preponderante del testimonio, lo que dice aquel que da cuenta de su experiencia, una dimensión que incluso prevalece en el documental contemporáneo (ligado, sobre todo, a la modalidad performática). Los estudios en Argentina, entonces, han concebido al documental como un vehículo de memorias para reflexionar, en la mayoría de los casos, acerca de las consecuencias del proyecto genocida encarnado por la última dictadura militar. *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad*, en cambio, se inscribe en un conjunto de películas recientes que le rehúyen a lo que el sentido común identifica como documental, sobre todo porque evocan el pasado a través de elementos que coquetean, precisamente, con lo ficcional.

Lo que me propongo en este ensayo es observar, por un lado, de qué modo se manifiesta *la gran conspiración* que constituye el núcleo de la película y cuáles son los recursos expresivos que los cineastas utilizan para desenmascararla. Por el otro, y dado que la trama está construida, sobre todo, a partir de materiales de archivo, me interesa detectar qué función cumplen. Para ser más preciso:

si su utilización tiene pretensiones ilustrativas, referenciales, probatorias o si, por el contrario, en un sentido más extremo, se percibe algún tipo de intervención sobre ellos. Y finalmente me propongo determinar cuál es la posición epistémica que se deduce del entramado según la taxonomía de tres voces que Carl Plantinga, citado en Piedras (2014), propone para aproximarse al cine de no ficción: *la voz formal*, de fuerte autoridad epistémica, cuyo motor es la certeza de que el mundo es susceptible de ser conocido a través de las herramientas del cine; la *voz abierta*, en la que se observa una fuerte interpelación respecto de la confianza que se deduce de la primera de las voces; y la *voz poética*, en la que las pretensiones de objetividad propias de la voz formal declinan frente al lirismo y la opacidad.[2]

2. Sobre la película

Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad (Galuppo y Rimini, 2015) propone una experiencia radical. A través de imágenes pertenecientes a programas de televisión y a películas de distintas épocas, los cineastas despliegan un relato protagonizado por un tal Christian Villeneuve cuya vida traza un recorrido desde la invención de la electricidad, pasando por la del cine, hasta la consolidación del capitalismo a escala planetaria, una red de sucesos enhebrada gracias a un hilo narrativo que no le teme al inverosímil y que conecta figuras como Tesla, Rockefeller, Edison, Steiner, Lachenney, Marey y Muybridge, entre otros. Todos ellos partícipes, voluntaria o involuntariamente, de una conspiración cuyo alcance parece inconmensurable.

El flujo audiovisual, encadenado desde el montaje según una dinámica vertiginosa, dialoga con dos voces en off, las de una mujer y un hombre, en un registro pretendidamente objetivo, de tono monocorde, como el que puede encontrarse en las alocuciones distanciadas de los documentales científicos. *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad* puede leerse, en efecto, como una parodia de este tipo de películas, cuya circulación se restringe mayormente a canales de televisión especializados. A partir de la categorización de Carl Plantinga podríamos inscribirla, de manera superficial, dentro de las coordenadas de la voz formal (Plantinga, 1997), aunque desde una posición escéptica, sobre todo porque recordemos que estamos frente a un entramado que se alimenta tanto de la ficción como del documental, al punto de que los límites entre ambas modalidades se vuelven indiscernibles. Por eso hablamos de posdocumental y por eso decimos que la idea del documental en tanto discurso de verdad se pone en tensión de manera radical frente a películas como esta.

La voz formal de *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad*, en tanto perspectiva enunciativa, no se expresa, por supuesto, con las mismas pretensiones que en los documentales expositivos. Aquí no hay equilibrio, sobriedad, simetría, claridad ni confianza en las posibilidades del cine en tanto forma de conocimiento. Todo lo contrario: esta perspectiva es sólo una forma paródica dispuesta a los fines de la interpelación. Lo correcto sería, por lo tanto, y siguiendo con la categorización de Plantinga, decir que la posición epistémica de la película se corresponde con la voz abierta, aunque no ya, parafraseando al autor, por su pretensión de "bordear" la Historia, sino por indagar su río subterráneo.

2.1. La perturbación de los archivos

La voluntad de escarbar más allá de la superficie de las imágenes organiza el trabajo con el material de archivo. Los procedimientos que sostienen su utilización, siguiendo con la clasificación del propio Galuppo en el ensayo *Delitos flagrantes*, incluyen la puesta en relación de imágenes ajenas y la inscripción de textos sobre los fragmentos seleccionados, un ejercicio que deja afuera la intervención directa sobre la materialidad de la imagen (Galuppo, 2010). En la película es posible detectar repeticiones, pero no alteraciones en los colores, las texturas o las velocidades. El recorte y la recontextualización de los archivos es suficiente para perturbar los sentidos que aparecen en la superficie. El ánimo que orienta el corte, la separación entre plano y plano, es desbordado: pareciera que el único modo de reordenar lo sensible fuera rompiendo, destruyendo, haciendo estallar los

estereotipos convertidos en mercancía.

La utilización del material de archivo va a contramano de la norma. Según Aprea (2015), en los documentales de memoria "el material de archivo -cuando se utiliza como ilustración o en diálogo con los testimonios- aparece como una consecuencia del valor indicial que se les otorga a los registros previos al momento de la evocación" (p. 77). En el caso de la película de Galuppo y Rimini, el material de archivo no está inserto por su valor probatorio, sino más bien porque permite expresar, a partir del entrelazamiento configurado por el montaje, un clima de vértigo, de saturación sensorial. El ritmo es febril, y los cuerpos, públicos o anónimos, parecen embriagados, devorados por una reescritura que los convierte en pequeñas piezas de una gran maquinaria.

2.2. El montaje como desmontaje

Según Bill Nichols, citado por Gustavo Aprea (2015), el documental "reemplaza la escopofilia -el placer por la visión que produce la contemplación de un objeto- del cine ficcional por una epistefilia, un amor por el conocimiento" (p. 84). Lo que ocurre en *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad*, sin embargo, no puede asimilarse a ninguno de estos dos placeres. No es posible la transmisión de un saber, debido a la vertiginosa sucesión de imágenes y datos, y tampoco es posible el acto contemplativo desde la inmersión a la que invita el relato clásico. El embotamiento sensorial sólo puede inscribirse en la dinámica alienante del espectáculo, una lógica que Galuppo y Rimini replican a modo de crítica, como si el montaje se volviera un desmontaje. En *Cine contra espectáculo*, Jean-Louis Comolli (2010), sostiene:

En el siglo del cine, el desbordante *flujo* de entretenimientos audiovisuales se ha convertido en la forma coagulada del opio del pueblo, es decir, el mercado más prometedor, justamente porque ese flujo espectacular sigue siendo, como señala Marx con respecto a la religión, el consuelo de aquellos, muchos, que no tienen ningún otro. (p. 11)

Figura 1. *La cámara convierte a los cuerpos en piezas de una gran maquinaria. Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad.* (Galuppo y Rimini, 2015).

Frente a la certeza de que las imágenes nos mienten, lo que queda es la desconfianza. El cine, tal como sostiene el propio Comolli, se vuelve un objeto sospechoso. Ya no existe, como en el documental clásico (el que Plantinga identifica con la voz formal), la posibilidad de conocer el mundo y mucho menos de transformarlo, tal como creían las vanguardias estético-políticas de fines de los años sesenta (entre ellas, las argentinas Grupo Cine Liberación y Grupo Cine de la Base). En este contexto prevalece una desconfianza que solicita otro programa de acción, similar al que reclama, a modo de arenga, el mismo Comolli (2009) en su texto: "Desde el interior mismo de la dominación espectacular nos toca, espectadores, cineastas, deshacer punto por punto esa dominación y destejerla para desincronizarla, agujerearla de fueras de campo, astillarla de intervalos". (p. 13).

La desconfianza habilita la sospecha y la sospecha, cuando insiste de manera desbordada (como sucede en esta película) deriva en una especie de paranoia. Las imágenes de la película se enlazan a través de una suspicacia nunca exenta de humor, producto de que el delirio es llevado a los extremos: en un momento, un personaje ficcional que participó de algunos de los avances científicos que luego desencadenaron en la invención del cine muere al caer del emblemático tren que los hermanos Lumière estaban filmando y que luego proyectarían en una de las primeras sesiones de la historia del cine. Los elementos ficcionales y los históricos se superponen hasta volverse indiscernibles, salvo cuando lo que se incluye en el desfile de acontecimientos es el personaje de una película, como el caso del teniente Custer, interpretado por Errol Flynn, en *Murieron con las botas puestas* (Walsh, 1941). En *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad* un personaje de ficción (aunque inspirado en una figura histórica) puede haber interactuado con personajes reales como Edison o haber influido en Adolfo Bioy Casares para escribir la novela *La invención de Morel*. El aura de clandestinidad, en tanto perspectiva enunciativa, persiste a lo largo de todo el recorrido. El relato se presenta como un mensaje secreto gracias al cual el espectador se vuelve partícipe de una intriga internacional, impresión alimentada, entre otros recursos, por mensajes cifrados en placas negras que aparecen cada cierto tiempo para puntuar el relato y conectar momentos históricos de lo más disímiles como la muerte de Elvis o la caída de las Torres Gemelas. La idea que atraviesa al relato es que siempre hay algo más, que las imágenes no nos están diciendo la verdad y, por lo tanto, que hay que desconfiar de ellas. Lo que se espera del montaje que las articula, entonces, es que devele los sentidos ocultos.

Hacia el *found footage*

El posdocumental es, en esta película de Galuppo y Rimini, un terreno idóneo para el exceso hermenéutico propio de las teorías conspirativas. Lo que les interesa, parafraseando a Susan Sontag, es iluminar el subtexto, hurgar en las imágenes, rasparlas para encontrar, debajo de ellas, una trama oculta (Sontag, 2008). Los cineastas hacen estallar la interpretación, la convierten en una sobreinterpretación (agregando componentes ficcionales en una trama que se ajusta parcialmente a lo real) con el objetivo de reflexionar, por momentos de manera intempestiva, acerca de lo que fue y lo que pudo haber sido.

En *La memoria visual del genocidio*, Gustavo Aprea (2004) analiza las dificultades del cine frente al abordaje de los horrores del siglo veinte: "una cosa es mostrar cómo se mata a una persona y otra, cómo se narra la muerte de millones" (p. 191). Es un desafío parecido al de develar, con los materiales del cine, una conspiración gigantesca, un plan sistemático como el que implica un genocidio o, para llevarlo al terreno de *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad*, la posible conspiración que sostiene y explica el entramado de poderes del capitalismo a nivel global. Pero hay un desafío más, que Aprea expresa de manera elocuente: "¿Cómo una sociedad basada en una racionalidad humanista es capaz de producir el exterminio sistemático de millones de personas?" (p. 186)

Una pregunta similar, que podríamos atribuirle a la película de Galuppo y Rimini, podría ser: ¿Cómo desentrañar los mecanismos del capitalismo utilizando imágenes inscriptas en un régimen

espectacular que el propio capitalismo produce? Es posible que la respuesta de los cineastas sea, parafraseando a Comolli, astillando esas mismas imágenes, estableciendo nuevas relaciones entre ellas a partir de un ejercicio de manipulación, resignificación y reinvención, reconociendo, con ellas, sus potencialidades latentes a través de nuevas estructuras de montaje, como si éste se transformara en un desmontaje dispuesto frente al espectador para que suture los sentidos ocultos que quedaron expuestos. Es un ejercicio cercano a las lógicas del *found footage*, subgénero del cine experimental que parte de materiales ajenos, producidos originalmente con objetivos autónomos al proyecto de quién los manipula un tiempo después, para reconvertirlos gracias a un proceso creativo que no arrastra ninguna deuda con el autor inicial. Según Sergio Wolf (2010), en el *found footage* "la acción sobre esos materiales suele estar caracterizada por una vocación de desnudar -casi siempre, irónica o cínicamente- el inconsciente o el proyecto oculto que tendrían esas imágenes encontradas" (p. 13).

En el proceso de resignificación de imágenes ajenas hay un ejercicio de creación cercano al de la ficción. Los cineastas del *found footage* despliegan tensiones, intrigas, entrelazamientos de signos, desde la certeza de que la ficción, como sostiene Saer (2004), "no vuelve la espalda a una supuesta realidad objetiva: muy por el contrario, se sumerge en su turbulencia, desdeñando la actitud ingenua que consiste en pretender saber de antemano cómo esa realidad está hecha" (p. 11). En la película de Galuppo y Rimini la historia se presenta como un desborde y su devenir se asemeja a la forma caótica que asumen los procesos de memoria o incluso, siguiendo a Feierstein (2012), al "modo real en que existen las imágenes en el cerebro (caóticas, desordenadas, incoherentes)". (p. 58).

La memoria y los sueños

Lejos de la posición epistémica de reverberaciones positivistas propia del documental clásico o, siguiendo la taxonomía de Plantinga, de la voz formal, *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad* nos muestra un flujo audiovisual que resulta inasible e imposible de ser domesticado en un sentido cabal: las imágenes se suceden con demasiada velocidad; los textos escritos, en ocasiones presentados bajo la forma de definiciones, se esfuman antes de que sea posible leerlos; las sentencias o conexiones que la voz en off establece entre los protagonistas de la gran conspiración se vuelven, con el correr vertiginoso de los minutos, parcial o totalmente incomprensibles. El posdocumental, en este caso, lejos de constituirse como un discurso de verdad se acerca a la lógica de los sueños o, más precisamente, de los malos sueños. Esto explica, como sostiene Deleuze (2013), "que el cine europeo haya recogido muy tempranamente un conjunto de fenómenos: amnesia, hipnosis, alucinación, delirio, visión de los moribundos y sobre todo pesadilla y sueño" (p. 80). La historia se manifiesta como un relato horroroso en el que se suceden personajes sádicos y conspiraciones gigantes destinadas a dominar a la población y aplicar todo tipo de horrores sobre los cuerpos. El énfasis está depositado en todo aquello que el cine no permite saber, lo que está oculto, fuera del alcance de lo visible. Por eso el inevitable vínculo con los sueños en tanto discursos reacios a la domesticación de la mirada analítica y esquivos a una interpretación estable que articule de manera clara los sentidos.

La memoria, de este modo, tiene éxito cuando fracasa, cuando logra instalar la incomodidad de lo dudoso. Por eso, según Deleuze (2013), "cuando no conseguimos recordar, el prolongamiento sensoriomotor queda suspendido y la imagen actual, la percepción óptica presente, no se encadena ni con una imagen motriz ni con una imagen-recuerdo que reestablecería el contacto" (p. 80). Los trastornos de la memoria, la dificultad para darle forma a un discurso en torno a los tejidos subterráneos que cimientan la hegemonía capitalista, es el motor que articula las imágenes y los sonidos de *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad*. A esto se debe su abordaje como un posdocumental. Es en esta zona de indeterminación que, siguiendo a Rancière (2018), se constituye la memoria, "a la vez contra la sobreabundancia de informaciones y contra su escasez". (p. 204).

Entre la vanguardia y el documental

La tradición del cine en la que podría situarse la película de Galuppo y Rimini está más cerca de algunos de los grandes exponentes de las vanguardias de los años veinte que de los primeros casos ejemplares que Grierson, de manera temprana, identifica con el nombre de "documental". El

vértigo del montaje, la sucesión en apariencia descontrolada de las imágenes, la voluntad de crear un organismo de múltiples partes, en buena medida inconexas, la acercan más a *El hombre de la cámara* (Vertov, 1929) o *A propósito de Niza* (Vigo, 1927), por mencionar dos películas emblemáticas, que a las primeras incursiones de Robert Flaherty en las tierras extrañas de Alaska (Nanook, el esquimal, 1922) o de Samoa (Moana, 1926). Las películas de Vertov y Vigo, invisibilizadas por el canon instaurado por la Escuela Inglesa del Documental, inauguran una tradición híbrida, entre la vanguardia de los años veinte y el documental, que se manifiesta de manera rabiosamente libre en *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad*. La película logra trascender aquello que Bernini (2018), retomando a Eric Bullot, define como una "forclusión de las vanguardias", un desdén hacia el cine que le rehúye al realismo, y que ya se vislumbra, durante la década del cincuenta, en los textos fundacionales de André Bazin. Cuando en *La evolución del lenguaje cinematográfico* (Bazin, 2015) el autor francés distingue entre los cineastas que "creen en la realidad", por un lado, y los cineastas que "creen en la imagen", por el otro, abre una grieta en la historia del cine que aún hoy, en plena era digital, permanece abierta. Sostiene Bernini (2018):

> Así pues, la historia del "cine moderno" se fundamenta en una represión de su pasado inmediato vanguardista, de sus formulaciones más radicales: no hemos dejado de leer la historia del cine en los términos fundados en esa operación estético política del bazinismo y de los críticos de los *Cahiers du cinéma*. (p. 21)

El ingreso de la ficción en el terreno del documental y la manipulación de las imágenes, la "creencia en ellas" con el objetivo, que puede parecer paradójico, de desmontarlas, son dos gestos que se mueven a contramano de la posición epistémica configurada a lo largo de la historia institucional del documental. La memoria visual, siguiendo a Aprea, se configura, sin embargo, por textos tanto ficcionales como documentales y estos, a su vez, pueden provenir de diversas materialidades (Aprea, 2015). Y esto es clave porque, según Ricoeur, citado en Aprea, mientras la historia, en tanto disciplina, es eminentemente escritural, la memoria puede manifestarse a partir de diferentes soportes. El reconocimiento de esta certeza quizás explique la existencia de una película como *Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad*.

Conclusiones

Es posible afirmar que en esta película de Gustavo Galuppo y Carolina Rimini la materia cinematográfica es una arcilla que debe ser manipulada de diversas maneras para obtener imágenes opacas, nunca inocentes. Lo que atraviesa a la película es la desconfianza, la distancia insalvable que separa la cámara de la realidad. Si para Bazin el plano cinematográfico era una ventana abierta al mundo (Bazin, 2015), para los cineastas es una mesa de trabajo. No hay contacto directo con el afuera sino el despliegue de espacios mentales. Lo que puede decirse, en primer lugar, es que en esta película la atención está centrada no en el plano sino en el montaje, en el modo, ligado a la tradición del *found footage*, en el que la intervención sobre las imágenes puede disparar una infinidad de vínculos y referencias abiertas. El material de archivo, entonces, no asume aquí un valor probatorio. En segundo lugar, pero en relación directa con lo anterior, que la conspiración se desnuda a partir del despliegue de un flujo audiovisual que replica la lógica del espectáculo para desmontarla, para llevarla a un estado de trance. Y, en tercer lugar, siguiendo las categorías de Plantinga, que es posible inscribirla como exponente de la voz abierta, por su voluntad de interpelar la certeza, de raíz positivista, que concibe al documental como un discurso de verdad.

Notas

[1] Bill Nichols identifica seis modalidades principales del documental: expositiva, centrada en transmitir información de forma directa y argumentativa; observacional, que busca captar la realidad sin intervenciones; participativa, donde el realizador interactúa con los sujetos filmados; reflexiva, que cuestiona los métodos del documental y su veracidad; performativa, que privilegia la subjetividad del autor y las experiencias personales; y poética, enfocada en el estilo, la metáfora y la estética más que en la narración directa.

[2] La tipología de Plantinga está basada, según Piedras (2014), "en el grado de autoridad narrativa asumida por el film (en los casos de las voces formal y abierta), y en la ausencia de autoridad a favor de una preocupación estética más amplia en el caso de la voz poética" (p. 166).

Bibliografía

Aprea, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias. Miradas sobre el pasado militante*. Manantial texturas.

Aprea, G. (2004). La memoria visual del genocidio. En G. Yoel (Comp.) *Pensar el cine 1. Imagen, ética y filosofía* (pp. 185-208). Bordes Manantial.

Bazin, A. (2015). *¿Qué es el cine?* Editorial RIALP.

Bernini, E. (agosto de 2014). El documental. El fin de una ontología. *Revista DocuDac*, http://revistadocudac.com.ar/es/1/dossiers-el-documental-el-fin-de-una-ontologia

Bernini, E. (2018). Devenir y mutaciones de las imágenes. En Bernini, Emilio et. al., *Kilómetro III. Ensayos sobre cine* (Nº 14-15) (pp. 7-21). Kilómetro III.

Comolli, J.L. (2009). *Cine contra espectáculo, seguido de Técnica e ideología (1971-1972).* Manantial texturas.

Deleuze, G. (2012). *La imagen-tiempo, Estudios sobre cine 2*. Paidós SAICF.

Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Fondo de Cultura Económica.

Galuppo, G. (2010). Delitos flagrantes. En L. Listorti y D. Trerotola (Comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 79-94). BAFICI.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós SAICF.

Plantinga, C. (1997). *Rhetoric and representation in non fiction film.* Cambridge University Press.

Piedras, Pablo (2014). *El documental en primera persona*. Editorial Paidós.

Rancière, J. (2018). *La fábula cinematográfica*. El cuenco de plata.

Saer, J.J. (2004). *El concepto de ficción*. Seix Barral.

Sontag, S. (2008). *Contra la interpretación y otros ensayos.* Debolsillo.

Wolf, S. (2010). El manantial. En L. Listorti y D. Trerotola (Comps.), *Cine encontrado. ¿Qué es y adónde va el found footage?* (pp. 11-16). BAFICI.

Películas mencionadas

Galuppo, G. y Rimini, C. (Dirección). (2015). Pequeño diccionario ilustrado de la electricidad [Película]. Galuppo, G. y Rimini, C.

Godard, J.L. y Miéville, A-M. (Dirección). (1976). Ici et ailleurs [Aquí y en otra parte] [Película]. Godard, J.L. y Miéville, A-M.

Vertov, D. (Dirección). (1929). Chelovek s kino-apparatom [El hombre de la cámara] [Película]. Vertov, D.

Vigo, J. (Dirección). (1930). À propos de Nice [A propósito de Niza] [Película]. Vigo, J.

Walsh, R. (Dirección). (1941). They Died with Their Boots On [Murieron con las botas puestas] [Película]. Wallis. H. y Fellows, R.