

El documental como estética

Cristian Pineda Amo

“No hay realismo en arte que no sea ya en su comienzo profundamente estético”

(André Bazin) [1]

¿Cual es el futuro del género Documental? ¿Qué queda de su noción clásica? ¿Es la Estética su mejor legado al cine actual?

En una actualidad cinematográfica en la que los géneros se nutren unos de otros, en que las fronteras se difuminan, cabe reflexionar sobre la herencia del original concepto de Documental. Una inocente búsqueda de filmar la ‘realidad’, cuya aspiración de la objetividad no tiene cabida en la contemporaneidad. Tal herencia, según trataremos de estudiar en este ensayo, se basaría en el mero dispositivo Estético del documental como la más importante o influyente aportación al cine actual, tomando como ejemplos más sólidos obras de ‘No-Ficción’ tales como documentales, cine-ensayo o los llamados falsos documentales desarrollados en las últimas décadas; así como nombres del ‘cine de ficción’ (Loach, Winterbottom...) directamente implicados en esta tesis.

El documental, género cuestionado

La crisis de éste concepto es tan obvia como que ha dado lugar a nuevos géneros y renovaciones en el medio cinematográfico que cuestionan el propio estilo documental. Este conflicto parte desde la presunción original de oponerse al cine de ficción, y en segundo lugar, como una representación de la realidad. Sin embargo, estas aspiraciones se vuelven utópicas a lo largo de su evolución, en la medida que su inocente concepción ‘fotográfica’ se contamina de los elementos narrativos de la ficción, y sobre todo, de la ilusoria pretensión de la objetividad.

[1] André Bazin (1966): ¿Qué es el cine? Ed. Rialp, Madrid.

“No hay ninguna razón por la que los documentales no puedan ser tan personales como el cine de ficción y llevar la marca de quienes la realizan. La verdad no viene garantizada por el estilo o la expresión. No viene garantizada por nada.”

(Errol Morris) [2]

Estudiemos de forma resumida la evolución histórica del Documental para explicar esta crisis conceptual que nos hace acuñar con mejor criterio un término mucho más amplio (y menos definido) como es el campo de la NO-FICCIÓN:

Desde las primeras filmaciones del cinematógrafo, que observaba la realidad inconscientemente, -como prolongación del dispositivo fotográfico-, hasta la aparición del concepto de “documental” con John Grierson, padre del documental británico (“the creative treatment of actuality”), ya se había tenido contacto con elementos narrativos en el género. Así, Robert J. Flaherty realizaba películas filmadas, montadas y estructuradas al modo de la ficción. Como ejemplo más significativo, en *‘Nanook el esquimal’* (1922) se aprecia un cierto toque épico en el personaje real, transmitido por el director.

Pero es a partir de la existencia de la FICCIÓN cuando podemos hablar de NO-FICCIÓN como oposición.

Hasta 1903, la gran mayoría de la producción eran *actualités* o noticiarios. En 1910 nacen los noticiarios semanales. Y con la llegada de la I Guerra Mundial se desarrolla el documental de montaje o de compilación, y su consiguiente “pérdida de la inocencia” en favor del uso propagandístico. Paralelamente se extiende el cine narrativo o de ficción.

En los años 30 se institucionaliza el Documental, con una conciencia propia. Este género bautizado por Grierson posee un carácter “utilitario, pedagógico e institucional”.

Las contradicciones son evidentes en este concepto “griersoniano” de documental:

Desde el uso habitual de escenarios y actores, la composición de la imagen o el guión como punto de partida, hasta la integración total entre imagen y banda sonora.

Así, se le criticó por sus “licencias artísticas” para dramatizar el material.

El estilo de Grierson tiene un discurso sobrio, se transmite autoridad, gravedad y honestidad. Y su concepto sirvió como base para la siguiente Normalización del documental.

[2] Antonio Weinrichter (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Ed. T&B, Madrid.

En la misma época en la que se establece este convencional estilo, se desarrolla también el llamado documental de vanguardia, de tintes poéticos, a veces cercano al ensayo.

Como ejemplos: *Berlín, Sinfonía de una gran ciudad*, 1927 (Walter Ruttmann); *A propos de Nice*, 1930 (Jean Vigo); el cine de Vertov; o incluso las experimentaciones estéticas de Duchamp, Buñuel o Man Ray.

Esta corriente choca frontalmente con la vocación “clásica” del documental, es decir, representar la realidad con la mínima mediación posible.

La segunda Normalización de la que hablábamos tiene contexto en el auge de la televisión, dominado por lo periodístico. Se utiliza la forma documental como medio para hacer un “reportaje expandido”. De esta forma, se pierde de nuevo en el deseo de la objetividad, a merced de las manipulaciones y la subjetividad reinante en el campo de los medios de comunicación.

Estas son las bases de la tradición crítica del documental, una total desconfianza en la ‘objetividad’ del género. Hoy, el espectador medio tiene razones para dudar sobre la ‘verdad’ que le ofrece un documental sobre política, sociedad, e incluso los populares documentales de naturaleza tampoco se libran de la manipulación.

Bill Nichols argumenta que es “una forma de representar el mundo que niega sus propios procesos de construcción y el efecto formativo de los mismos.”

Siempre hay un orden, una selección, una estructura, una narración al fin y al cabo. El documental siempre es narrativo.

“El documental comienza con el documento y termina con el argumento”

(Manuel Villegas López)

Otro elemento que cuestiona la ‘autenticidad’ de la realidad filmada del documental es el que exponía Michael Block en su cortometraje *No Lies* (1973), posiblemente uno de los predecesores del fenómeno del Falso Documental. La grabación por parte de un estudiante sobre la directa y dramática confesión de una amiga muestra la incomodidad en aumento de la entrevistada, y no por el terrible suceso ya superado de la chica, sino por la ‘traumática’ presencia de la cámara. “Block apuntó que el tema del film era la agresión que supone la cámara, o más bien la mirada del realizador; en este caso la puesta en crisis no era del procedimiento retórico del documental, sino del propio dispositivo. La pregunta se desprende de una forma obvia: ¿Cuáles son los límites en la intrusión de la intimidad en el documental?”. [3]

Por estas razones, tiene más sentido incluir el género Documental tal y como lo entendemos dentro del cine de NO-FICCIÓN, tierra de nadie entre el documental tradicional, la ficción y lo experimental, donde todo cabe, incluida la subjetividad.

La no-ficción

El desarrollo de la llamada NO-FICCIÓN ha marcado la evolución más intrigante en el audiovisual contemporáneo. Atenderemos a la descripción que realiza sobre este cine Antonio Weinrichter en su libro “Desvíos de lo Real. El cine de No-Ficción”.

El autor define este género como “una tierra de nadie entre el documental convencional, la ficción y lo experimental.” Posee la “libertad para mezclar formatos, para desmontar discursos establecidos, síntesis de ficción, información y reflexión.”

Este cine hereda la tradición reflexiva de la Modernidad. Supera los límites de su tradición para ejercer una crítica de la misma. Se presenta como algo ‘construido’ haciendo énfasis en los protocolos previos. No se preocupa por crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad, y que a veces puede derivar hacia lo ensayístico, como veremos en distintos ejemplos.

Los distintos géneros que puede integrar la NO-FICCIÓN y que estudiaremos más detenidamente en breve, sólo podrían tener cabida en el contexto histórico de la posmodernidad, entendida como la corriente ideológica, social y artística que marca nuestra época. Encontramos distintas versiones a cerca del concepto de posmodernidad, que intentaremos aplicar al mundo de las artes, o más concretamente al cine.

Los teóricos de *Tel Quel* definen la posmodernidad como “un impulso anti-sistemático, una predilección por lo plural, lo múltiple, una reevaluación de todo lo que había sido suprimido por la sistematicidad anterior, todo lo que se había dejado a un lado o relegado a los márgenes. [4]

Las antiguas interpretaciones de conceptos universales pero intangibles como la Verdad, la Subjetividad, la Ficción y la Objetividad ahora no son definiciones fijas y bien aclaradas, sino matices que crean una ambigüedad continua. Federic Jameson, plantea que el momento posmoderno es un nuevo modo de espacio y tiempo, donde la sociedad, a partir no de la generación de nuevos estilos, sino de imitaciones de ellos, vive continuamente en constantes presentes perpetuos. [5]

[4] Robert Stam: Teorías del Cine. Ediciones Paidós Iberica, S.A. (2001) p. 343

[5] [6] http://www.unimag.edu.co/antropologia/modernidad_y_posmodernismo_texto.htm

En general, busca deconstruir al modernismo en todos sus campos, desestructurarlo, abrirlo para poder analizarlo, con la intención no de destruirlo, sino de reeditararlo, de reestructurarlo, de construirlo de una nueva forma, de romper con sus viejas reglas y hacerlo a otras distintas, ajustarlo a las nuevas condiciones, abrir su sistema que había permanecido cerrado. [6]

Esta definición nos permite así encontrar similitudes con las nuevas tendencias en la música (los grupos rock más fashion de la actualidad imitan el sonido de los 70, véase The White Stripes o The Strokes) o en el cine. “Un cine con conciencia de medio, de múltiples estilos y reciclaje irónico.” [7]

Hasta hace poco, este cine de No-Ficción no se exhibía en las salas de cine, salvo excepciones concretas, y tampoco en la televisión, cuyo espacio sigue reservado a documentales convencionales. Solo llegan los trabajos con firma de autor (Oliver Stone, Wim Wenders...), las películas bonitas (*Nómadas del viento*, *Deep blue...*) o aquellas de carácter artístico, polémico o político justificadas por la coyuntura. [8]

Michael Moore es el máximo representante de este último tipo de documental que triunfa en la actualidad. *Bowling for Columbine* y *Fahrenheit 9/11* son claros ejemplos de un cine encargado de despertar conciencias, que aprovecha los polémicos temas de candente actualidad (producciones inmediatas), con un modo performativo que construye la completa subjetividad del film: Moore es el protagonista, la voz y la opinión que clasifica a los personajes del film en ‘buenos’ o ‘malos’, valiéndose de todos los elementos performativos del documental.

Super-size me (Morgan Spurlock, 2004) es el último ejemplo en la brecha que abrió Moore estos últimos años, donde el mismo cineasta intenta denunciar el fenómeno ‘fast food’ en EE.UU a través de la experimentación de los efectos de la comida ‘Mc Donald’ en su propia salud, y así mostrárselo al espectador.

Otros ejemplos que han llevado el género documental al gran público en la actualidad son *Ser y tener*, de Nicholas Philibert (2002), *Los espigadores y la espigadora*, de la veterana Agnès Varda (2000) o *Capturing the Friedmans*, de Andrew Jarecki (2003).

Ser y tener es un documental que consiguió gran éxito de taquilla, no sólo en Francia, centrado en una escuela rural francesa.

Los espigadores y la espigadora es una muestra de un cine ensayístico que pocas veces trasciende más allá de los festivales. “Desarrolla una poética del cine entendido como reflexión sobre su propia persona y sobre el mundo”. [9]

Agnès Varda recorre Francia con una cámara en busca de personas que viven gracias a la recolección, e incluso del reciclaje.

Muchas cuestiones entran en juego en una película tejida con diversos hilos: las emociones de la autora enfrentándose a la precariedad de la materia y del tiempo, la utilización de las cámaras digitales y las nuevas posibilidades de hacer cine que plantean, el deseo de filmar los rastros del tiempo sobre su cuerpo, su amor a la pintura, la necesidad de dejar testimonio de las vidas de aquellos que recogen los desperdicios y la basura. Y todo ello en una forma de construcción muy libre, muy de obra en marcha, de manera semejante a como se plantean estas cuestiones en las formas de escritura ensayística y autobiográfica literaria.

En *Capturing the Friedmans*, uno de los documentales de más éxito del 2004, el director novel Andrew Jarecki se encuentra con una gran cantidad de material audiovisual filmado por la familia Friedman a lo largo de su vida, que resulta ser el mejor y más creíble testimonio del desmembramiento de una familia, desencadenado en los años 80 cuando al respetable padre de familia, Arnold Friedman, y su hijo menor, Jesse, se le imputan cargos de abusos sexuales a menores. El director utiliza elementos narrativos convencionales del documental, formulando entrevistas a los miembros de la familia, abogados o denunciantes, siguiendo un hilo argumental, pero tiene la gran suerte de que los documentos de video ‘casero’ que posee la familia muestra todo el proceso de forma privilegiada. Desde la infancia y personalidad de los niños, hasta las discusiones familiares a raíz del proceso judicial, e incluso dramáticas confesiones en el ‘video diary’ de algún protagonista: “...si no eres Yo, no deberías estar viéndolo, porque se supone que es algo muy privado entre Yo y Yo...del Yo presente al Yo del futuro...y como seas de la policía...” (video-diario de David Friedman).

Sin embargo, el fenómeno más interesante surgido dentro del género de la No-Ficción en las últimas décadas es, sin duda, el del Falso Documental, que trataremos de profundizar para relacionar ideas con la tesis expuesta al inicio.

[7] Robert Stam (2001): *Teorías del cine. Una introducción*. Ed. Paidós, Barcelona. Pág.346.

[8] Antonio Weinrichter (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Ed. T&B, Madrid.

[9] http://www.uem.es/binaria/congreso/archivos_congreso/Begona%20Gonzalez.pdf

El Falso Documental o ‘Mockumentary’ (mock: burla) es un género que imita los códigos y convenciones desarrollados por el cine documental.

Para entender este modelo deberíamos tener presente la apreciación de Antonio Weinrichter acerca de lo imperceptible que ha llegado a ser la manipulación visual en nuestro tiempo. Gracias a los efectos especiales, la imagen fotográfica ha perdido la condición de ‘índice’ de la realidad. Sin embargo, el Falso Documental sitúa el interés de la manipulación no tanto en la imagen como en el discurso.

La característica fundamental de los mockumentaries es que “en todo momento existe en ellos la evidencia de la naturaleza ficcional de la pieza, por mucho que participen de las estrategias de verificación del texto documental.” [10] Un cine consciente de sí mismo y de sus estrategias para construir un discurso, como ya hablábamos anteriormente en la referencia a la posmodernidad. Weinrichter distingue tres tipos de Falso Documental según su grado de reflexividad: parodia, crítica, falsificación y deconstrucción. Lo mejor será estudiar ejemplos concretos.

Por ejemplo, dentro de la parodia, una clara muestra es *Zelig* (1983), de Woody Allen. El cineasta utiliza los códigos típicos del documental expositivo, tales como la ‘voz de Dios’, el testimonio, el archivo, *found footage*...pero su credibilidad se desmonta desde el principio, dado que el protagonista, el prodigioso personaje Leonard Zelig, no es otro que el propio Allen, más que reconocido cineasta. El espectador reconoce el engaño desde el comienzo, lo que le permite divertirse a partir de ahí de cada mentira. Se trata así de una falsedad hiperconsciente. “Con la absoluta verosimilitud de su propuesta, el director va más allá de un recurso cómico...para devenir un ensayo sobre la verdad como construcción retórica.” [11]

Very important perros (2000), de Christopher Guest, es otro falso documental que cumple la condición que explica Weinrichter: hace una parodia del propio género (mirada hacia dentro), pero también se burla de forma irónica y divertida de determinada clase social americana (mirada hacia fuera). Si *Zelig* cuestionaba con humor el clásico documental expositivo, aquí se utilizan los códigos del modo observacional, dado que no existe la figura del narrador, ni recopilación de archivos.

[10] Sánchez Navarro, J.; Hispano A. (2001): *Imágenes para la sospecha*. Ed. Glénat. pág.13.

[11] Sánchez Navarro, J.; Hispano A. (2001): *Imágenes para la sospecha*. Ed. Glénat. pág.14.

Los personajes dan su opinión sin apenas preguntas, incluso se silencian momentáneamente esperando más participación del documentalista. Desenfoques, cámaras ‘espías’...intentan construir autenticidad, pero también en este caso aparecen actores populares interpretando en el film.

Otro objeto de parodia por parte del Falso Documental han sido los llamados ‘rockumentaries’, documentales que tuvieron bastante auge en los 70 y 80, utilizados para retratar (o ensalzar) a las míticas bandas de rock de la época. Es el caso de *This is Spinal Tap* (1984), de Rob Reiner, que narra la ascensión a la fama, y posterior caída de un inexistente grupo de ‘heavy metal’ ochentero, mediante extractos de conciertos, entrevistas o grabaciones durante su gira por EE.UU. Lo curioso de este film, es que coexistía en tiempo y espacio con el formato al que parodia precisamente, el modelo documental ‘glorificador’ tan propio de la industria musical (y que sigue vigente), no se aleja para nada de su forma, poniendo así en cuestión al espectador lo que está viendo de forma más productiva si cabe.

Por otro lado, William Carel en *La historia natural de la gallina* (2000), ejerce una buena mofa del género del Docudrama, tan propio de la televisión británica, que lo desarrolló a partir de mitad de siglo, basado en la reconstrucción de hechos reales ya ocurridos: los protagonistas actúan de sí mismos, reescenifican o reinterpretan un suceso, en este caso, de lo más absurdo.

Sin embargo, el efecto más interesante en el Falso Documental lo produce el de la *falsificación*. Dos magníficos ejemplos son *La verdadera historia del cine* (1995), de Peter Jackson, y *El otro lado de la luna* (2002), de William Carel, nuevamente.

Ambos construyen una historia, una tesis sorprendente, defendiéndola con todos los instrumentos del documental, y desmontándola más tarde de diferente manera.

Jackson crea un documental expositivo sobre la sorprendente vida y obra de Colin McKenzie, el ficticio cineasta más grande de Nueva Zelanda, y verdadero descubridor del dispositivo cinematográfico, antes que los hermanos Lumière.

El otro lado de la luna trata de convencernos de la falsedad del hito histórico de la llegada del hombre a la luna. Mediante la autoridad documentalista, con archivos y entrevistas a personajes reales que intentan aportar credibilidad, tales como Donald Rumsfeld o la esposa de Stanley Kubrick, nos hacen creer que el famoso cineasta

recibió el encargo del gobierno de Nixon para realizar las imágenes de tal acontecimiento, en un desesperado intento de ganar la batalla por el espacio a la Unión Soviética.

Mientras Peter Jackson nos desvela la falsedad de su historia de manera progresiva, a través de la exageración de los hechos, la saturación de imágenes de archivos antiguos descubiertos o elementos como la dramatización de la música en relación a la imagen, el otro film posee más verosimilitud, parece un documental más convencional, y sobre todo, más creíble a costa de la presencia de personajes identificables y respetados.

Existen detalles que hacen desvelar la mentira, como la música y el contenido de sus letras sobre el *found footage* que manifiesta el tono burlesco de la película. Pero es al final, con los títulos de crédito, cuando realmente se toma conciencia de la falsedad de lo relatado, con la inclusión de 'tomas falsas' que desvelan las interpretaciones de todos los personajes que aparecen en el film. De una manera u otra, el espectador acaba cuestionando la 'autoridad' preestablecida del género documental.

El mejor ejemplo de este cine en España podría ser el de *Aro Tolbukhin. En la mente del asesino* (2002), de Villaronga, Zimmerman y Racine. La película utiliza diversos niveles narrativos (entrevistas, documentación gráfica, ficción...) para levantar la historia de un supuesto marino mercante húngaro que asesinó a siete personas en una misión guatemalteca. Ocurre aquí, que se hace evidente la cantidad de material de ficción intercalado con los archivos, entrevistas y grabaciones 'caseras'. La infancia del protagonista, por ejemplo, se retrata con imágenes a modo de cine de ficción convencional, en este caso en blanco y negro para distinguirlo de los demás niveles. Y también son grabados algunos de los asesinatos cometidos, olvidándonos del modo documental. Se trata, en cualquier caso, de un interesante juego narrativo que aporta algo de originalidad dentro del cine nacional.

Jørgen VS. Lars

Utilizaremos la producción *The five obstructions* (2003) como pieza que representa al máximo los contenidos, metodología y trascendencia de la NO-FICCION.

En ella, se visualiza el proceso en que Lars Von Trier desafía a su amigo, el reputado documentalista danés Jørgen Leth a reinventar su cortometraje *The Perfect Human* (1967) en cinco ocasiones en función de decisiones (obstrucciones) que va creando Von Trier. Estas podían ser de tipo técnico o incluso ético. De esta forma, le obligaría a

improvisar, a ahorrar y a recortar sus ideas y la ejecución técnica de éstas hasta llegar a lo esencial, utilizando las limitaciones como inspiración creativa.

La película narra así, con la casi ausencia de dispositivos y lenguajes técnicos que distraigan la atención, el proceso (durante más de un año) por el que se realizan los proyectos que se le encargan al director. Es más, ni siquiera se pueden contemplar siempre los cortos de Leth al completo. Cine acerca de hacer cine. Un ensayo sin más pretensión que la de fomentar la creatividad, experimentar con el cine, alejado de cualquier cliché o convención comercial, sin aspiración a que el espectador se identifique. En palabras del propio Von Trier, de cuya productora sobre no-ficción *Zentropa Real* surgió esta producción: “si alguien quiere verlo o no es algo que en realidad no nos importa.” [12]

La herencia

Como hemos visto, el cine de NO-FICCION representa un giro de innovación en la conservadora institución del Cine, con tendencia al poco riesgo. Aunque sus propuestas no trasciendan aun más allá de los festivales y de la crítica especializada, parece que existe un creciente interés en la actualidad, debido a fenómenos como los que hemos explicado anteriormente.

Y dentro de este amplio (y ambiguo) campo de la No-Ficción se encuentra el género Documental, cuya ‘primitiva’ aspiración de la objetividad vimos que quedó obsoleta. Con este concepto clásico del Documental puesto en crisis, nos preguntamos cuál es la herencia que ha producido en el cine actual: su estética.

Desde el nacimiento de los Falsos Documentales (parodias y copias de los sistemas del documental, ya sean expositivos, observacional, docudrama...) hasta el cine de Ficción hoy, existe una Estética que ha perdurado a través de los años, más allá de los conceptos de la verdad/falsedad o subjetividad/objetividad.

Esta influencia en los Falsos Documentales ya ha quedado expresada. Más interés tiene este legado en el cine ficcional actualmente. Podemos ver como Woody Allen, años antes de realizar *Zelig* ya utilizaba estos códigos en algunas de sus primeras películas, como el recurso cómico de las entrevistas a los familiares del protagonista de *Coge el dinero y corre* (1969). Hoy día, directores de la talla de Ken Loach o Michael Winterbottom juegan a la ambigüedad de género en algunas de sus películas.

Loach, un comprometido realizador, formula a veces historias dotadas de gran realidad, normalmente para representar problemas sociales, que bien adoptan la forma del Docudrama. Como ejemplos: *Carla's song* (1996) o *Land and Freedom* (1995). Winterbottom, por su parte, es un ejemplo de un cine que se practica mucho en la actualidad, un cine híbrido, fronterizo, que adopta el discurso tanto de la ficción como del documental. *In this world* (2002) es un drama, una historia sobre la emigración, protagonizada por personas reales, no actores, que bien podrían haber vivido tal experiencia, como así se explica tanto en la narración de la voz 'en off' como en el texto de los últimos fotogramas. En otros filmes del director, como *9 songs* (2004) o *24 Hour Party People* (2002), se intercala *found footage*, imágenes de archivo, conciertos reales filmados por su objetivo, con narraciones de ficción. La nueva tecnología digital ha tenido mucho que ver en este reciente cine *fronterizo*, aportando una nueva textura visual, relacionada con la inmediatez, la espontaneidad del modo documental. Otros títulos influidos por esta técnica y este modo: el éxito de la falsa promoción que catapultó a *The Blair Witch Project* (1999), vendiéndola como una grabación verídica; el ejemplo español de *Noviembre* (2003), de Achero Mañas, con las entrevistas a los personajes a modo de perspectiva; o el movimiento renovador del Dogma'95 y su reciente vertiente, el denominado *Dogumental*, de la mano de Lars Von Trier.

Por tanto, ¿qué queda de aquel género institucionalizado por Grierson? En una época de desconfianza y sospecha, de ambigüedad y auto-reflexión, el legado más importante del Documental al cine actual es su propio código estético. Su *found footage*, su cámara en mano, sus entrevistas, sus archivos...su textura. Una textura y estilo que baña gran parte del cine más valioso e innovador de hoy, y cuya influencia, con toda seguridad, seguirá vigente en el audiovisual del futuro próximo.

Bibliografía

- Antonio Weinrichter (2004): *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Ed. T&B, Madrid.
- Sánchez Navarro, J.; Hispano A. (2001): *Imágenes para la sospecha*. Ed. Glénat, Barcelona.
- Ángel Quintana (2003): *Fábulas de lo visible. El cine como espectador de realidades*. Ed. Acantilado, Barcelona.
- Bill Nichols (1997): *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Ed. Paidós, Barcelona.
- Robert Stam (2001): *Teorías del cine. Una introducción*. Ed. Paidós, Barcelona.

Páginas web consultadas

- www.imdb.com
- www.cinencanto.com
- www.noticine.com
- www.sansebastianfestival.com