

¿Documental o ficción? La representación de las realidades y sus encrucijadas

Estefanía Guadalupe Luna Montero*

Resumen

En una producción documental, además de la genialidad, hace falta un equipo de producción humano y técnico que nos siga por la senda del quehacer audiovisual, aunado al ejercicio constante de la observación y la planeación al momento de elegir el tema con el que se quiere trabajar, garantizando el aprovechamiento de los recursos técnicos y humanos que, indiscutiblemente, se traducen en costos y tiempos de producción. Éste es un ejercicio que comienza individualmente y que, en ocasiones, será sometido al escrutinio público para validar el estilo, el argumento y el enfoque del autor. Vale la pena, entonces, tomarse el tiempo necesario para observar el entorno e interrogar la naturaleza social de las cosas.

Palabras clave: Documental, producción audiovisual, investigación social, preproducción, guión documental, representación, lenguaje audiovisual.

Recibido: 12 de marzo de 2019

Abstract

In a documentary production, in addition to genius, a human and technical production team is required to follow us on the path of audiovisual complaints, combined with the continued exercise of observation and planning at the time of choosing the topic to be worked with, ensuring the use of technical and human resources that are unquestionably translated into cost and production times. This is an exercise that begins individually and which will sometimes be subjected to the public scrutiny to validate the style, argument and approach of the author. It is worth it, then, to take the time necessary to observe the environment and interrogate the social nature of things.

Key words: Documental, audiovisual production, Social Research, preproduction, documentary screenplay, representation, audiovisual language.

Aceptado: 15 de marzo de 2019

Introducción

En una producción documental, además de la genialidad, hace falta un equipo de producción humano y técnico que acompañe al director por la senda del quehacer audiovisual, aunado al ejercicio constante de la observación y la planeación, al momento de elegir el tema con el que se quiere trabajar. Esto garantiza el aprovechamiento de los recursos técnicos y humanos que, indiscutiblemente, se traducen en costos y tiempos de producción. Aunque se trate de un ejercicio individual, el estilo, el argumento y el enfoque del autor, en muchas ocasiones, serán sometidos al escrutinio público para validar su relación con lo real. Vale la pena, entonces, tomarse el tiempo necesario para observar el entorno e interrogar la naturaleza social de las cosas y de las imágenes del mundo.

No obstante, cada sujeto percibe el mundo de forma distinta, le atribuye nombre a las cosas del entorno y las dota de sentido. Algunos intelectuales han insistido en llamar "realidad" a ese mundo y, para muchos, es en esa experiencia concreta de las cosas y los hechos donde se halla el trabajo del documentalista y donde la investigación se vuelve transcendental. La manifestación de dicha experiencia fenoménica o de la percepción, necesita del lenguaje para comunicar cómo y desde dónde se observa el tema porque, pese a que la mirada del documentalista sea subjetiva, ha sido dotada de un valor testimonial en virtud del carácter mimético¹ de las imágenes que produce.

Es importante mencionar que para comprender la representación de la realidad, a través de ciertos dispositivos oculares, además de los formatos analógicos y digitales de registro, es necesario distinguir entre el hecho y el fenómeno social, ya mencionados en los primeros párrafos con cierta provocación. El carácter ontológico de la realidad, según la perspectiva fenomenológica², consiste en

diferenciar lo que existe dentro del mundo interior o de las ideas³, de todo aquello que es palpable en el mundo exterior. El hecho social es observable y sensible, está afuera; el fenómeno es inteligible, opera a partir de una serie de asociaciones y de una comprensión de los acontecimientos, a partir de la identificación de los elementos que los componen o de su relación con otros hechos sociales, económicos, políticos, metafísicos, entre otros. Es decir, el fenómeno social no escapa a la mirada del documentalista, entendiendo a ésta última como aquella que se construye luego de una suma de experiencias, no sólo contextualizadas aquí y ahora, sino que preceden al tiempo y al espacio.

El dilema ético e intelectual de quienes producen imágenes radica, precisamente, en algunas de esas diferencias. Puesto que en la práctica se representan fenómenos sociales que muchas veces, de manera equivocada, son interpretados como hechos. Dicho de otro modo, hay una exigencia grande en el supuesto deber ser de las imágenes. Didi-Huberman (2004: 60-61) menciona que hay dos tendencias en la lectura convencional de las imágenes que, además, influye en nuestro modo de relacionarnos con ellas. La primera consiste en reducirla, es decir, en restarle importancia social como probable registro historiográfico, esta tendencia representa una crítica al esteticismo del encuadre y de la mirada, principalmente. La segunda lectura es la hipertrofia o, en otras palabras, exigirle deliberadamente toda la verdad y atribuirle características testimoniales o de autenticidad, pese a los límites ópticos y tecnológicos de los dispositivos oculares. La encrucijada favorece cuestionar cuál es la frontera entre la ficción y la realidad, de acuerdo con ambas lecturas de la imagen, cuando se intenta demostrar la importancia del registro documental.

Antes de apresurar una conclusión sobre la importancia de la investigación para la

¹ La supuesta realidad mimética se basa en la relación uno a uno entre la imagen y la cosa que representa.

² Edmund Husserl es uno de los filósofos que más escribió sobre la Fenomenología como "doctrina de la esencia de los fenómenos cognoscitivos puros" (1982, 58). Sus aportes parten del conocimiento generado a partir de la percepción y la experiencia.

³ La diferenciación del mundo de las ideas y del mundo exterior es, sin lugar a dudas, parte importante del pensamiento platónico.

producción documental que pudiera resultar reduccionista, quisiera hacer dos pausas para revisar, en primer lugar, las diferencias entre la ficción y el documental, partiendo del concepto de realidad y, en segundo lugar, identificar el proceso de investigación dentro de los tres tiempos de los que se comprende la producción audiovisual: preproducción, producción y postproducción para, finalmente y a manera de conclusión, reflexionar acerca del uso del lenguaje, en sus distintas manifestaciones expresivas, para la representación del hecho y del fenómeno social en el formato documental.

Round 1. Ficción *vs* documental

Algunas de las particularidades del formato documental están en la relación entre el soporte audiovisual y el tratamiento de la realidad. Diferentes autores confirman que podemos distinguir la visión, de la imagen, de lo verdadero⁴. La primera constituye el acto de ver, la segunda se refiere a la representación de aquello visto, a partir de una serie de asociaciones mentales y, el tercero, conduce al reconocimiento de la existencia de la cosa vista luego de un ejercicio de palimpsesto que valida la existencia del objeto representado. El ejercicio sería lo veo, lo reconozco y existe, aunque el proceso podría también comenzar desde lo que precede a la experiencia de ver, es decir, desde la existencia de las cosas o desde la carga simbólica que acompaña el aprendizaje del lenguaje.

A pesar de que hay una distancia entre eso que es verdadero, cuya existencia queda registrada mediante un soporte audiovisual (imagen y sonido) y la visión, la cámara o cualquier otro dispositivo ocular, funge como intermediario en la relación ojo-cámara-realidad, donde lo real-perceptible es al mismo tiempo abstracción. Empero cabe resaltar que el hecho y el fenómeno sociales son visibles,

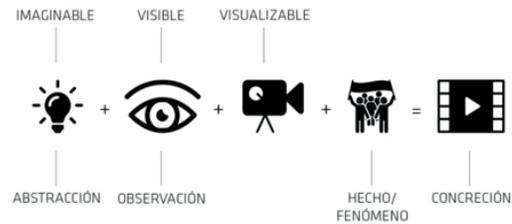


Imagen 1. Abstracción-ojo-cámara-realidad-concreción (Fuente: Estefanía Guadalupe Luna Montero)

visualizables e imaginables (Catalá 2005, 225).

Cuando hablamos de los dos formatos de video, ficción y documental, como opuestos en el tratamiento de los hechos y los fenómenos sociales, pasa por alto que ambos son modos de representación de la realidad, uno de ellos aparentemente verdadero aunque no por ello menos subjetivo. El camino sinuoso está en definir realidad, asumiendo que lo real es verdadero, y distinguirla de la “ficción” dado que, desde diferentes perspectivas, la ficción también es real, su existencia queda comprobada desde el acto mismo de imaginarse, nombrarse y visualizarse.

El mundo perceptible dota de materia prima a la imaginación, no imaginamos lo que no conocemos, necesariamente aplicamos un sistema de semejanzas para tales situaciones⁵. La ficción necesita de ese mundo exterior para construir las abstracciones que le dan forma a la estructura dramática que se comienza en la imaginación. Mientras que la documentación consiste en registrar aquello que existe en el mundo exterior y que, además, tiene la necesidad de comunicarse, aunque tampoco queda exento de las exigencias estéticas del lenguaje audiovisual y de la carga social, política, económica y cultural que el acto de nombrar trae consigo.

El productor de documentales no sólo registra su realidad, también concreta una serie de abstracciones, imágenes mentales,

⁴ Definir lo verdadero resulta más complejo, incluso que definir realidad. De acuerdo con Foucault (1999), lo verdadero ejemplifica uno de los sistemas de exclusión externa del discurso, hay una especie de mirada colectiva legítima y legitimada por las instituciones del discurso, entre ellas el Estado, la iglesia, la familia, la escuela y las doctrinas.

⁵ Cfr. Umberto Eco (2013), quien ha teorizado sobremanera la semiosis de la semejanza. Un ejemplo, cotidiano que me ha permitido explicar el argumento de Eco en clase es la pregunta ¿a qué sabe la iguana? La mayoría de las personas que la han comido, buscan socializar su experiencia atribuyéndole cualidades convencionales, por lo tanto no extraña que algunos respondan “sabe a pollo” o “sabe a cerdo”.

perceptivas y verbales sobre un acontecimiento⁶. Es decir, construye un fenómeno a partir de su mirada. Fernando Solanas (2003: 462), uno de los realizadores más importantes en la historia del documental iberoamericano, menciona que “[l]a recreación o la fantasía no niegan la visión testimonial de una realidad; por el contrario, muchas veces pueden ser elementos que la enriquezcan más que cualquier otra cosa”. La imagen no es sólo el testimonio de lo que acontece afuera, sino también de la experiencia de quien opera la cámara, de quienes interactúan en la escritura del guión y del trabajo de los editores, por ejemplo.

Me gustaría ahondar en el argumento de Solanas a partir de la animación documental *Vals con Bashir*, de Ari Folman, principalmente porque considero que la importancia del género documental va más allá del registro de lo real-sensible y porque la lectura de la realidad juega a situar las imágenes de nuestra mente en el discurso histórico que las dota de sentido. *Vals con Bashir* es una co-producción de Israel, Alemania y Francia que fue bien recibida por la crítica cinematográfica y fue merecedora de varios reconocimientos. Este filme de corte autobiográfico, de tipo expositivo⁷, en donde Folman narra sus experiencias militares en la ocupación israelí de Beirut, en 1982 durante la Guerra del Líbano, resulta un caso interesante para discutir algunos de los argumentos anteriores.

El relato acompaña la memoria del director con los testimonios de otros actores, entre ellos soldados israelíes, periodistas y amigos, a manera de ejercicio polifónico, en donde la estructura dramática gira en torno a un recuerdo, más cercano al sueño y a lo onírico⁸. El contexto es la masacre de Sabra y Chatila,

dos campos de refugiados palestinos en Beirut que fueron destruidos por el ejército libanés, luego del asesinato de Bashir Gemayel, líder de la facción cristiana, en donde hombres, mujeres y niños palestinos fueron asesinados masivamente.

El valor del recurso de la animación en este documental es indiscutible y demuestra el carácter performativo⁹ del material al recordar la tragedia que sobrepasa al recuerdo por lo punzante y al trabajo de introspección que saca del olvido y de las ganas de no recordar la experiencia traumática de la guerra. El recuerdo fue visible, mediante la experiencia del pasado; visualizable, en virtud de la reconstrucción del recuerdo usando la técnica de la animación; e imaginable, a través de la reiteración del sueño que da comienzo al proceso de investigación.

Para poder recrear y completar la escena final del documental, que además coincide con la metáfora de la completitud del recuerdo, Folman entrevista a varios amigos informantes que, en un ejercicio de bola de nieve, aportan diferentes miradas al acontecimiento tratado¹⁰. Uno de los informantes clave en este documental es el periodista Ron Ben-Yishai, uno de los primeros en entrar a Sabra y Chatila después de la masacre quien, según se dice en el filme, mantuvo comunicación cercana con los distintos líderes militares de las facciones libanesas e israelíes, antes de la tragedia. En este momento del relato, cercano al final, Folman sorprende al espectador incluyendo imágenes grabadas con una cámara de video que incluyen sonido directo, de las víctimas supervivientes de los ataques.

A lo largo del documental destacan varias

⁶ William J. Thomas Mitchell (2011) categoriza las imágenes en cinco tipos: mentales, verbales, gráficas, ópticas y perceptivas. Cada una de ellas favorece la comprensión de un concepto más complejo de imagen, en el que la mimética se constituye sólo en un eslabón de la fenomenología de las imágenes.

⁷ Bills Nichols sostiene que existen cuatro modalidades del documental de acuerdo con el tratamiento del tema, con el uso de la cámara y de los recursos técnicos: expositivo, observacional, interactivo y reflexivo.

⁸ Confrontar el concepto de imsigno propuesto por Pasolini (1970), en donde hace una comparación de las imágenes oníricas y el cine.

⁹ El concepto performativo es descrito y analizado por John Langshaw Austin, en su teoría de los actos del habla. Para Austin, lo performativo da cuenta de la acción que el lenguaje propicia en el receptor, a partir de los actos locucionarios (como el idioma), ilocucionarios (las palabras, el acento, la elevación de la voz y/o los tipos de enunciados) y perlocucionarios (propios de la intencionalidad del emisor para hacer efectiva la acción).

¹⁰ La técnica de bola de nieve consiste en formar una red de informantes, a través de la entrevista, en donde un informante lleva a otro y así sucesivamente. La metáfora hace referencia a que la red crece, exponencialmente, con cada entrevistado.

metáforas, como la del sueño y la vigilia o del recuerdo y el olvido. Técnicamente, además, la animación favorece la recreación del pasado, sobre todo cuando no hay imagen directa que ayude a ilustrar la memoria de ciertos acontecimientos¹¹. El factor ideológico de este material sobresale ante la necesidad de completar el recuerdo y en este ejercicio personal por recordar hay una importante contribución al conocimiento del fenómeno, sin que eso demerite la posición política y el lugar de enunciación del director (Gutiérrez Alea, 2003). Incuestionablemente, detrás de la producción de imágenes hay alguien, un sujeto que traduce el hecho y lo complejiza, a partir de la serie de interpretaciones que le son otorgadas a la imagen; hay complicidad, la misma que muchas veces puede favorecer o no la distancia que la cámara permite. La pregunta que subyace el discurso audiovisual alude a la responsabilidad de Israel en el exterminio de los palestinos refugiados en Sabra y Chatila, la interpelación traspasa el encuadre que contiene al sueño, al fenómeno y al hecho histórico, se queda suspendida en el presente inmediato.

Las diferencias entre el cine de ficción y el video documental insisten en puntualizar la importancia de la investigación social en la realización de cualquier proyecto que busca representar fragmentos de la realidad personal e íntima que pueden conectar con otras memorias. El documental es más que una mera representación audiovisual de dichas realidades, es una forma de aprender a observar el mundo que habitamos¹² y, como consecuencia, de elegir algunas de sus características en nuestra propia mirada de las cosas y del tiempo, en donde hay una construcción del fenómeno representado y del tiempo de la narración audiovisual que no es el vital.

Round 2. Producción vs investigación

Algunos autores mencionan que hay diferentes formas de acceder al conocimiento de

la realidad, uno de ellos implica la relación directa con el entorno y con las cosas; otra forma podría ser aquella que facilitan las imágenes (Luhmann, 2007). Este segundo tipo de conocimiento es mediatizado, es decir, es el que los medios de comunicación o cualquier otro intermediario propician a través de las imágenes que emplean para ilustrar el mundo que no es posible conocer, al menos no en todos los casos, de manera directa. Con la llegada y la emergencia de la televisión, me refiero a ésta última desde la popularización de su consumo luego del abaratamiento de los equipos, el valor simbólico y político del documental ha ido en aumento y se ha acompañado del activismo social.

En los últimos años, con la pérdida de credibilidad de los *media*, principalmente de la televisión, la información objetiva e inmediata ha quedado en tela de juicio. Asimismo, la agenda de cada institución se ha evidenciado gracias al éxito de medios informativos digitales y a la emergencia de los llamados *prosumers*, consumidores y productores de contenidos, entre otras cosas gracias a las mejoras tecnológicas de la telefonía celular.

Aunque los medios audiovisuales acercan a un supuesto conocimiento de la realidad y del mundo concreto que es por demás parcial y tendencioso, para muchos documentalistas, sobre todo los más románticos, el formato se ha convertido en la contraparte del discurso de lo real legitimado de las grandes empresas de comunicación en el mundo. El quehacer del documentalista se disputa entre la mirada subjetiva del director, del camarógrafo y del editor y su contribución en el ensanchamiento de los imaginarios sociales al ofrecer otras versiones y otras formas de ver a las sociedades y al entorno.

El reto es cómo representar la complejidad de los fenómenos sociales, a partir de imágenes que juegan a describir sus particularidades, si la mayoría de los componentes de la producción documental están fuera del control del

¹¹ Me refiero a la memoria como la versión no oficial de la historia.

¹² Cfr. Mendoza, 2008.

director (Mendoza 2010). El proceso de investigación antecede a la reproducción y se formaliza con la escritura del guión, no obstante, no hay un método fijo para la elección de las técnicas de recopilación de datos en un proyecto documental, la mayoría de ellas dependen del enfoque y del tratamiento del tema, pero si de algo no cabe duda es que la interacción y la intimidad lograda con los sujetos que intervienen en el documental, como informantes o actores, es crucial.

Retomando el caso de *Vals con Bashir*, aparentemente la elección del tema está relacionada con el sueño del director; empero, precede su experiencia como soldado y la clave en el tratamiento del tema viene de la terapia psicológica que lo lleva a reunirse con otros combatientes. Nada de eso tendría sentido si él no cuestionara las razones del sueño y del recuerdo, es decir, todo comienza con el cuestionamiento del mundo y con la des-normalización de la cotidianidad. Para Foucault (1999), dicha observación implica reconocer las prácticas discursivas que ejercen poder y violencia sobre las cosas.

El documental, así como otros medios contemporáneos de representación de las realidades, cuentan con una serie de recursos técnicos y audiovisuales que conforman el lenguaje audiovisual, mismo que se compone de distintas formas de codificar la información, puede incluir las formas convencionales de comunicación, como la oralidad o la escritura, pero cuyo proceso de significación pasa por los códigos visuales de composición y los códigos metatextuales de operación, por ejemplo aquellos contenidos en la parte técnica del uso de las cámaras, de registro sonoro o de formatos de grabación.

Representar involucra poner una cosa en lugar de otra; como una imagen, en lugar de un sujeto o un escenario, en lugar del acontecimiento completo. En otras palabras, es reducir el hecho social a costa del esfuerzo por ajustar las posibilidades interpretativas y tecnológicas para proyectar la práctica de la visualidad

(Arnheim, 1986). Es un riesgo epistémico y fenomenológico, la representación consiste en usar el lenguaje audiovisual para describir el fenómeno a tratar, procurando respetar las voces y los otros lenguajes de los sujetos que participan como testimonio de que el hecho es real.

Tener un panorama claro y conciso tanto de los acontecimientos, como de los actores que intervienen y del contexto, por más difícil que parezca, es sustancial para ampliar las relaciones pasivo-activo que la imagen suscita. De lo contrario, el ejercicio de representación se quedaría en el aspecto reduccionista del poder evocativo y mimético de la imagen. Debido a que los géneros audiovisuales son limitados en el tratamiento de las realidades, la categoría de lo verdadero subyace en la práctica investigativa previa; aunque muy poco de toda esa experiencia quede visualizada en el producto final.

La recepción y la percepción del contenido del documental puede hacer que el espectador cuestione los modos de representación de la realidad y las posibilidades estéticas de la imagen, entonces es posible hablar de la emancipación del espectador¹³ a partir del conocimiento en potencia que surge del acto de ver y de la sospecha que levanta en su imaginación para reconocer y, eventualmente, conocer de manera directa lo que está en el mundo exterior. Lo que está en juego es, más que un tratamiento de lo verdadero y una mimesis del mundo exterior, el ensanchamiento de los criterios de ver y percibir las realidades, de conocer otras miradas, con otros encuadres y otros colores; de producir públicos más críticos, incluso, de su propia percepción del mundo.

La retórica de la imagen, ayuda a ilustrar el argumento de la investigación y la producción documental, desde los planos más expresivos y estéticos, pero sobre todo desde la creación de versiones de lo real subjetivas, finalmente, es el espectador quien libera al texto audiovisual de sus mismas carencias, es quien llena los espacios vacíos del texto (Eco 2013).

¹³ Jacques Rancière (2010) aborda con singularidad una de las teorías sobre la emancipación del espectador.

Para la producción documental nadie nos dirá qué investigar o cuál es la forma ideal de hacerlo. Los lenguajes se convierten en medios y fines ¿Cómo representar las imágenes de nuestra mente y la forma como construye los fenómenos sociales a partir de nuestra forma de percibir el mundo, las cosas o los hechos? ¿Cómo hacer del mundo fenoménico motivo y razón de análisis para imaginar otras alternativas de existencia y ampliar, desde lo imaginable, los márgenes de la representación? Éste es un ejercicio que comienza individualmente y que, en ocasiones, será sometido al escrutinio público para validar el estilo, el argumento y el enfoque del autor. Vale la pena, entonces, tomarse el tiempo necesario para observar el entorno e interrogar la naturaleza social de las cosas.

Notas finales. ¡No somos Godard!

No existe, hasta ahora, un solo medio de representación que permita conocer el mundo exterior objetivamente. Los productores de realidades tienen nombre, son sujetos y el proceso de creación pasa antes por la racionalización de las cosas. Aunque la imagen y el encuadre han familiarizado al espectador con el embellecimiento de la realidad, a partir de la manipulación de sus cualidades (color, forma, tamaño, por ejemplo), las entidades formales e inteligibles no se conocen del todo, sólo se demuestran en pequeñas partes, se crea un pensamiento basado en métodos fundamentalmente deductivo-inductivos.

Dicho de otro modo, la complejidad para observar un fenómeno no es exclusiva de quienes documentan el mundo exterior, sobrepasa las capacidades del humano y de la máquina. Por otro lado, el consumo mediatizado y cotidiano de imágenes ha fundado sociedades espectaculares que negocian su voluntad de creer y de saber, bajo las lógicas de mercado. Sin embargo, dichas imágenes son nuestro vínculo social más importante e inmediato, nos relacionamos e interactuamos a partir de ellas y las producimos y reproducimos sin más pretensiones que las de socialización.

Los quehaceres del documentalista y del investigador social se conjuntan para crear

audiencias capaces de emancipar su situación de consumidores pero, sobre todo, que reivindicquen el sentipensamiento como una estrategia para habitar el mundo y volverse cómplices de él. No todos somos Godard, a algunos el quehacer documental nos demanda, además de años de estudio y profesionalización, la crítica constante de la estética, la técnica y, a partir de la creación del relato audiovisual, de las políticas de la representación de la alteridad, como responsabilidad profesional. No está de más recordar que caminamos senderos paralelos, llenos de retos para la imaginación y la creación.

Referencias

- Álvarez, S. 2003. Arte y compromiso. Pp. 458-460 In: P. A. Paranaguá (Comp.), *Cine documental en América Latina*. Signo e imagen, Madrid, España.
- Arnheim, R. 1986. *El pensamiento visual*. Barcelona: Paidós, 357 p.
- Catalá, J. M. 2005. *La imagen compleja. La fenomenología de de las imágenes en la era de la cultura visual*. Universitat Autònoma de Barcelona/ Servei de Publicacions, Bellaterra, España. 748 p.
- Debord, Guy. 1992. *La société du spectacle*. Paris: Gallimard, 184 p.
- Díaz, J. 2003. Provocaciones sobre cine documental y literatura. Pp. 472-476 In: Paulo Antonio Paranaguá (Comp.), *Cine documental en América Latina*, Signo e imagen, Madrid, España.
- Didi-Huberman, G. 2004. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paidós, Barcelona, España. 268 p.
- Eco, U. 2013 [1992]. *Interpretación y sobreinterpretación*. Akal, Madrid, España. 172 p.
- Field, S. 1996. *El manual del guionista: ejercicios e instrucciones para escribir un buen guión paso a paso*. Plot Ediciones, Madrid, España. 220 p.
- Foucault, M. 1999. *El orden del discurso*. Tusquets, Barcelona, España. 76 p.
- Gutiérrez Alea, T. 2003. El free cinema y la objetividad. Pp. 452-455 In: Paulo Antonio Paranaguá (Comp.), *Cine documental en América Latina*, Signo e imagen, Madrid, España.
- Husserl, E. 1982. *La idea de la fenomenología*. Fondo de Cultura Económica, Madrid, España. 124 p.
- Luhmann, N. 2007. *La realidad de los medios de masas*. Anthropos, Barcelona, España. 179 p.

- Mendoza, C. 2008. La invención de la verdad. Nueve ensayos sobre cine documental. UNAM/CUEC, México, D. F. 237 p.
- Mendoza, C. 2010. El guión para cine documental. UNAM, México, D. F. 263 p.
- Mitchell, W. J. T. 2011. ¿Qué es una imagen?. Pp. 107-154 In: J. L. Mondinuevo (Dir.), *Filosofía de la imagen*. Universidad de Salamanca, España.
- Nichols, B. 1997. La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental. Paidós, Barcelona, España. 289 p.
- Ornar, A. 2003. El antidocumental, provisionalmente. Pp. 468-471 In: Paulo Antonio Paranaguá (Comp.), *Cine documental en América Latina, Signo e imagen*, Madrid, España.
- Pasolini, P. P. 1970. Cine de poesía contra cine de prosa. Ediciones Anagrama, Barcelona, España. 92 p.
- Rancière, J. 2010. El espectador emancipado. Bordes Manantial Ediciones, Buenos Aires, Argentina. 131 p.
- Solanas, F. E. & O. Getino. 2003. Prioridad del documental. Pp. 461-463 In: Paulo Antonio Paranaguá (Comp.), *Cine documental en América Latina, Signo e imagen*, Madrid, España.
- Velo, C. 2003. Diálogo sobre cine documental. Pp. 477-490 In: Paulo Antonio Paranaguá (Comp.), *Cine documental en América Latina, Signo e imagen*, Madrid, España.