

La dramatización como estrategia narrativa en el documental de investigación histórica

Por Jaime Céspedes

Resumen

Este artículo expone una serie de fenómenos que demuestran la poderosa tendencia que existe en el cine documental de investigación histórica actual hacia la dramatización, tendencia que subraya sus dimensiones participativas, reflexivas y performativas con el objetivo de renovar el lenguaje y el alcance de este género considerado tradicionalmente como típico del modo expositivo de documental. En concreto, se analizan siete fenómenos que representan esta tendencia general.

Palabras clave

Dramatización, documental de investigación, documental histórico, Guerra de las Malvinas, Salvador Allende, Guerra Civil Española

Summary

This article deals with a series of procedures that show the upward trend in contemporary research documentary films on historical subjects towards dramatization effects. This trend emphasizes the participatory, the reflexive and the performative aspects of documentary, aiming for renewing the language and the significance of this genre that has been traditionally considered as typical of the expository documentary mode. Seven different effects of this trend are analysed in particular.

Keywords

Dramatization, research documentary, historical documentary, The Falklands War, Salvador Allende, The Spanish Civil War

Resumo

Este artigo expõe uma série de fenômenos que demonstram a poderosa tendência que existe no cinema documentário de pesquisa histórica mais atual em direção à dramatização, tendência que sublinha suas dimensões participativas, reflexivas e performativas com o objetivo de renovar a linguagem e o alcance desse gênero considerado tradicionalmente como típico do modo expositivo clássico do documentário. Concretamente, são analisados sete fenômenos que representam esta tendência geral.

Palavras-chave

Dramatização - Documentário de pesquisa - Documentário histórico - Guerra das Malvinas - Salvador Allende - Guerra Civil Espanhola

Datos del autor

Jaime Céspedes: profesor de Historia contemporánea y Análisis fílmico de la Universidad de Artois (Arrás, Francia), doctor de la Universidad Paris Ouest Nanterre La Défense e investigador del Centro de Estudios Ibéricos e Ibero-Americanos (CRIIA) de dicha universidad. Autor de diversos trabajos sobre cine documental de tema histórico en el ámbito hispánico, ha dirigido el volumen colectivo *Cinéma et engagement: Jorge Semprún scénariste* en la colección *CinémAction* (n.º 140) y prepara un trabajo monográfico sobre el documental *Las dos memorias* (J. Semprún, 1973), sobre la Guerra Civil Española.

jaimecespedes@yahoo.fr

Fecha de recepción: 30 de marzo de 2015

Fecha de aprobación: 31 de mayo de 2015

Introducción

Desde finales del siglo XX, la tendencia a la dramatización cobra cada día más fuerza en el documental de investigación histórica. No se trata de una tendencia ajena a otros tipos de documental, pero el documental de investigación histórica ha sido uno de los que tradicionalmente más resistencia han opuesto a esta tendencia. Debido a su propia temática, el documental histórico estaba ligado al modo expositivo de enunciación, siguiendo la terminología de Bill Nichols (2001). Esta intención se basaba a menudo en el uso de una voz en off narradora indefinida que no se presentaba a sí misma y hablaba de manera omnisciente. Entre los muchos ejemplos de este tipo de documental mencionados por Nichols (2001: 106) está *The Spanish Earth* (1937), el documental de Joris Ivens sobre la Guerra Civil Española. Rodado en pleno conflicto, el documental era favorable a los republicanos y pretendía obtener ayudas para ellos. Con este objetivo, *The Spanish Earth* respondía al modelo de lo que Ivens llamaba un "documental organizado": una mezcla de momentos reales de la vida cotidiana durante la guerra y la recreación de ciertas situaciones; todo ello bajo una narración off que sigue una línea argumental determinada por la intención del director (Pérez Millán 1976: 74). Este documental sirve también para entender que no hay que confundir dramatización (que se sitúa en el nivel de la narración fílmica, del modo de contar audiovisualmente) con dramatismo (que se sitúa en el nivel del enunciado, de los comentarios del narrador y de las intervenciones de personas que exponen una situación que llamamos coloquialmente dramática, capaz de conmover y emocionar). Comentarios de tipo dramático aparecen en la narración off de *The Spanish Earth*, escrita por Ernest Hemingway, por ejemplo cuando éste dice lo que una anciana parece estar pensando tras un bombardeo en Madrid: "Pero ¿adónde iremos? ¿Dónde podremos vivir? ¿Qué haremos para ganarnos la vida? Yo no me iré. Soy ya demasiado vieja". Aunque sea habitual el hecho de que la dramatización sirva para introducir escenas de dramatismo



Cine Documental

o dramáticas en sentido coloquial, no tiene por qué estar asociada con éstas. Por otra parte, es difícil pensar que un documental pueda no contener ningún efecto de dramatización si consideramos como tal cualquier efecto de puesta en escena o escenificación, directamente relacionadas con la manera de contar audiovisualmente. La dramatización depende de la intención calculada por el director de un documental, no del grado de manipulación real de las imágenes. Una imagen puede ser muy natural o muy austera, por ejemplo, pero su naturalidad o su austeridad serán siempre el resultado de una preferencia calculada por el director. Jacques Aumont ha definido la puesta en escena (*mise en scène*) como "el arte de disimular la presciencia del cineasta, para hacerla pasar por descubrimiento del acontecimiento paso a paso" (2006: 156). Por ello también, es importante no confundir dramatización con teatralización. La primera siempre existe en algún grado si incluimos en ella la puesta en escena, por modesta o natural que sea. Los especialistas en estudios teatrales se han fijado en esta distinción. Para Patrice Pavis, "teatralizar un acontecimiento o un texto es interpretarlo escénicamente utilizando escenas y actores para fijar la situación. El elemento visual de la escena y la puesta en situación de los discursos son las marcas de la teatralización" (1996: 357), mientras que la dramatización se refiere a "la estructura textual: preparación de diálogos, creación de una tensión dramática y de conflictos entre los personajes, dinamismo de la acción" (1996: 358). De este modo, técnicamente hablando, si adaptamos por ejemplo una novela para el teatro habría que hablar de teatralización. Inversamente, si usamos técnicas propias del teatro (de donde proviene el concepto de puesta en escena) en otro género (como el documental), habría que hablar de dramatización.

La introducción de efectos, procedimientos o fenómenos de dramatización ha sido progresiva en el documental de investigación histórica, lo que no quiere decir que no sigan realizándose documentales históricos de manera 'clásica', expositiva o sin efectos voluntarios de dramatización. En los



Cine Documental

últimos años, esos procedimientos han dado lugar a otros que pueden ser vistos como nuevos o como consecuencia de la exploración expresiva en torno a los ya existentes. Siguiendo la tipología de referencia de Bill Nichols (2001: 33-34), desde nuestro punto de vista los procedimientos de dramatización, sin ser los únicos, hacen evolucionar el documental de investigación histórica en modos de expresión más participativos, reflexivos, performativos y poéticos sin renunciar a su carácter de investigación histórica. Aunque en los documentales de los que hablaremos aquí no se acude a efectos de dramatización para acceder a un estatuto principalmente poético o artístico, algunos de estos documentales no renuncian del todo a él. Algunos incluyen expresamente a directores de arte, como *Los caminos de la memoria* (José Luis Peñafuerte, 2009), pero las diferentes formas de dramatización responden, sobre todo, al deseo de dinamizar y reavivar un género que normalmente se asocia con discursos sobre un pasado histórico más o menos lejano pero que a menudo resulta ineficaz para despertar el interés de las nuevas generaciones y del espectador medio, cuyas preferencias culturales se dirigen más fácilmente hacia relatos personales o autobiográficos y hacia formas expresivas épicas y dramáticas ('vivas', en conflicto) que hacia discursos teóricos o puramente racionales ('sin alma', sin personalidad), que es lo que lógicamente prefiere el discurso científico y lo que privilegia el documental expositivo. Esto no quiere decir que el documental expositivo sea objetivo, pero, como decía Nichols, esta modalidad de documental "pone énfasis en la impresión de objetividad" (2001: 107)¹. En gran medida, se trata de renovar el género del documental de investigación histórica para que atraiga no solamente a especialistas en Historia, sino también a un público que pueda interesarse por la Historia a través de estos documentales que, comparados con los documentales expositivos del mismo tema, renuncian al nivel de profundidad científica (o referencial en sentido jakobsoniano) que podrían alcanzar y privilegian los aspectos emotivos y comunicativos (o fáticos y expresivos en sentido jakobsoniano). Así, estos

documentales adaptan su lenguaje al doble objetivo de llegar al espectador especializado y al no especializado sin renunciar a abrir nuevas perspectivas sobre algunos hechos históricos que, aunque ya hayan sido tratados en documentales anteriores, pretenden también tender un puente entre el pasado y la época en que se hizo cada documental y, en este sentido, 'actualizar' el pasado, reavivarlo y hasta darle al documental en cuestión cierta utilidad social para la época en que se realiza.

Un buen ejemplo de este uso del documental de investigación histórica es el documental de Thomas Huchon *Allende, c'est une idée qu'on assassine* (2013). El tema del golpe de Estado contra Allende ya había sido tratado en muchos documentales, pero, 40 años después del golpe, Huchon apuesta por la forma del documental de investigación, insistiendo en la técnica de la entrevista, sin renunciar a su narración off y elaborando ciertas estrategias de dramatización para adaptar su propio libro *Salvador Allende: l'enquête intime*: "En la esquina de la calle Morandé, donde se encuentra el palacio de La Moneda, me doy cita con personas que me son queridas y me ayudaron a escribir un libro sobre Salvador Allende". La recreación de su investigación da lugar, en la última parte del documental, a un 'salto' en el que relaciona las cuestiones socioeconómicas de la época de Allende y las de la época en que rueda, tomando como modelo el barrio de La Legua de Santiago de Chile, que Huchon identifica con la herencia de Allende y en el que se adentra de la mano del músico de rap y concejal Gustavo Arias y de la militante comunista Camila Vallejo, quien muy poco después sería diputada.

El gusto por los efectos de dramatización es también el reflejo de la evolución estilística que produjo en décadas recientes el creciente interés por la noción de memoria frente a la de Historia, con o sin mayúsculas: "La memoria es la vida, siempre mantenida por grupos vivientes y, en este sentido, está en constante evolución. [...] La historia es la reconstitución siempre problemática e incompleta de lo que ya no existe" (Nora, 1997, vol. I: 24-25). No habría que deducir que la noción de

memoria no pueda ser a su vez problemática o incompleta, pero ese carácter 'vivo' conlleva una transmisión humanizada de los hechos históricos y puede alcanzar un efecto catártico. La investigación histórica basada en la memoria de personas particulares, no solamente en el trabajo de los historiadores, ha alcanzado plenamente al género documental, en el que cada vez ocupan más espacio los testimonios orales que el discurso off del narrador, llegándose incluso al extremo de que éste desaparece en documentales como *La pelota vasca* (Julio Medem, 2003). No se trata, insistimos, de un fenómeno nuevo en sí (el hecho de que no haya narrador off), pero sí es reciente su proliferación en el documental de investigación histórica. El hecho de que el director dé la palabra únicamente a testigos o especialistas del tema del que se trate, sin recurrir a esa voz 'divina' que lo domina todo desde arriba, produce un efecto de objetividad que no hay que confundir con verdadera objetividad: un director no necesita forzosamente la narración off para manipular los contenidos que presenta, pues siempre dispone de medios audiovisuales para hacerlo, pero la desconfianza hacia la figura del narrador off hace que éste pueda ser suprimido de entrada.

Nos centraremos aquí en documentales referidos a temas de la Historia reciente del Cono Sur y de España relacionados con la dictadura, aunque los efectos de dramatización que estudiaremos puedan reconocerse en documentales sobre temas históricos de otras zonas y otras épocas. Asimismo, los fenómenos a los que nos referiremos seguidamente no son los únicos que cabría analizar, aunque sí son los que nos han parecido más significativos. Destacaremos siete procedimientos: la proliferación de diálogos, la entrevista fallida, la lectura de obras literarias, la creación de falsas imágenes de archivo, el recurso al llanto, la dramatización de la instancia narrativa y finalmente algunos procedimientos de manipulación de la imagen y del sonido que se nos permitirán ahondar en la diferencia entre dramatismo y dramatización. No pretendemos establecer una jerarquía teórica en nuestra presentación: uno de estos

elementos puede tener mucho relieve en un documental y poco en otro.

1. La proliferación de diálogos

Como hemos visto en la definición de Pavis, la inclusión de diálogos es una marca de dramatización de un relato. En un documental, un diálogo crea un nivel de comunicación interno que da al espectador la impresión de estar asistiendo a una 'escena'. El documental expositivo se basa más en la entrevista que en el diálogo porque rechaza precisamente ese efecto de *mise en abîme* que puede ser visto también como un efecto de *mise en situation* o simplemente de puesta en escena. Sin embargo, recordemos que el documental observacional rechaza el recurso a la entrevista (Nichols, 2001: 110) porque ésta es también algo preparado de antemano.

Cuando el propio director se introduce en una secuencia dialogada de su documental, se superponen procedimientos del cine directo y del *cinéma-vérité*, lo que contribuye a que hoy día los dos términos puedan utilizarse indistintamente, como señala Weinrichter (2004: 43). El director se convierte momentáneamente en hablante del diálogo, en 'actor', no en el sentido ficcional del actor que interpreta a un personaje, sino en el sentido lingüístico de alguien que interactúa con los demás hablantes. Cuando el director actúa se desdobra porque no deja de ser director, ya que este papel lo asume durante todo el documental, pero es importante no confundir al director que puede integrarse en un diálogo y al director que ejerce el papel de entrevistador. Cuando un director se integra en un diálogo y sus participantes lo conocen de antemano, es difícil que éstos lleguen a olvidar que se trata del director, como Patricio Guzmán en *Chile, la memoria obstinada* (1997), lo que constituye una diferencia fundamental con el caso del director de una película de ficción que asume también el papel de un personaje, como, por ejemplo, Fernando Fernán-Gómez en *El mar y el tiempo*

(1989). En la ficción no diremos que el personaje de Eusebio 'es' Fernando Fernán-Gómez, pero en *Chile, la memoria obstinada* sí diremos que el propio Guzmán participa en algunos diálogos.

Los diálogos contribuyen a la eficacia comunicativa de un documental en el sentido que quiere privilegiar el director. Al establecerse entre personas que se conocen o, por lo menos, no establecerse con el espectador a través de un entrevistador interpuesto, quien puede estar visible o no, los diálogos producen un efecto de mayor espontaneidad e implícitamente de mayor realismo que el que encontramos en una entrevista, lo que siempre es interesante para un director. Esto no quiere decir que, como en una entrevista, en un diálogo una persona no pueda deformar a propósito unos hechos o informaciones. En *Chile, la memoria obstinada*, Guzmán recurre varias veces al procedimiento de mostrar cómo establece él mismo las preguntas que desencadenan un diálogo espontáneo entre las personas que elige para hablar del golpe de Estado contra Allende. Guzmán proyecta para varios grupos de antiguos amigos o colaboradores de Allende su anterior documental *La Batalla de Chile* y les pide que identifiquen a las personas que puedan reconocer en el documental: "Estamos haciendo una película sobre la memoria. Entonces quiero saber si recuerdan algunos de los rostros que ustedes ven aquí. Queremos localizarlas para entrevistarlas, 20 años después". Este procedimiento crea un espacio interior en el que los participantes actúan juntos tratando de identificar a las personas que aparecen en *La Batalla de Chile*. Esto provoca también un efecto reflexivo metadocumental que permite al espectador apreciar cómo quiere Guzmán que entienda el método de elaboración de su propio documental.

Por otra parte, el director puede mantenerse al margen del diálogo sin tomar la palabra ni aparecer en la pantalla, como hace el propio Guzmán en su posterior documental *Salvador Allende* (2004), en un diálogo que solamente transcurre entre antiguos miembros de la Unidad Popular. El director recurre a una secuencia dialogada aquí para permitir que se vea en poco tiempo una confrontación de ideas de personas que antes estaban

con Allende y en ese momento, 30 años después, hacen un balance muy diferente en algunos casos de su política. Los participantes están sentados alrededor de una misma mesa y no son presentados individualmente, lo que refuerza su carácter de grupo, aunque el hecho de privilegiar visualmente a uno de ellos, el único filmado siempre de frente, quien se opone a los que no consideran que el programa político de Allende fuese realmente revolucionario, nos hace pensar que las simpatías de Guzmán están con él. Para un estudio pormenorizado de la función de los testimonios en el proyecto de reconstrucción histórica llevado a cabo en un documental, remitimos al trabajo de Gustavo Aprea (2010), basado precisamente en documentales de Patricio Guzmán, entre otros directores.

El uso de los diálogos destaca también en el ya mencionado documental *Los caminos de la memoria*, sobre todo en torno a Francisco Etxeberría, el especialista en medicina legal que dirige la exhumación de la fosa común que vemos en este documental, en La Andaya (Burgos). José Luis Peñafuerte considera a Etxeberría como la persona más idónea en su documental para establecer el puente que pretende tender entre pasado y presente, entre las víctimas y los familiares que necesitan de la acción de especialistas como Etxeberría para recuperar los restos de sus allegados, entre la Ley de Memoria Histórica de España (la Ley 52/2007) y la aplicación de esta ley, oponiéndose implícitamente a quienes critican la inutilidad de la misma o su uso electoralista. Para este objetivo son esenciales las escenas de diálogo entre Etxeberría y algunos de los familiares de las víctimas, lo que sobrepasa la labor profesional de Etxeberría de exhumación e identificación de los restos, como se observa en las conversaciones que mantiene con algunos de los anónimos vecinos que observaban su trabajo. En una de esas escenas Etxeberría pregunta a uno de los vecinos: "¿A ti en el fondo te tranquiliza poder hablar con la naturalidad con la que lo haces de este asunto? ¿Te reconforta esto?". A lo que éste responde: "Sí, mucho, mucho. [...] Es que hemos estado muchísimos años sin poder hablarlo". De este modo,

la puesta en escena de Peñafuerte va más allá de la exhumación en sí, cuya complejidad queda reflejada en las imágenes, pero Peñafuerte recoge también esos breves diálogos que pretenden servir de prueba viva del hecho de que la ley está cumpliendo su función social en personas que no podían hablar abiertamente durante el franquismo y seguían teniendo miedo a hacerlo durante la Transición.

2. La entrevista fallida

Un segundo rasgo de dramatización concierne a la utilización de lo que podemos llamar la entrevista fallida o frustrada, la inclusión en un documental de algo que normalmente situaríamos en lo que llamamos tomas falsas: una escena en que una persona se niega a responder a las preguntas que se le hacen. La intención comunicativa particular de incluir una entrevista fallida consiste en señalar o sugerir la implicación, la complicidad o las suposiciones hechas sobre una persona precisamente porque se niega a hablar abiertamente de ellas ante la cámara. No habría que confundir, pues, el valor de una entrevista fallida en un documental con el de una entrevista fallida en un reportaje de los medios rosa o del corazón, en los que las entrevistas fallidas son habituales, pero muy frecuentemente porque los entrevistados están cansados de ser acosados continuamente por los reporteros.

El recurso a la entrevista fallida existe también desde hace tiempo. Marcel Ophüls se sirve hábilmente de él en documentales como *Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie* (1988), un documental en el que el hecho de mostrar la negativa de ciertas personas a ser entrevistadas tiene como objetivo dar a entender su implicación en la colaboración de la CIA con antiguos nazis en el contexto de la Guerra Fría. Este recurso se integra cada vez con mayor soltura en el género como una modalidad más de entrevista, una modalidad particularmente eficaz por su capacidad de sugestión en un mínimo de tiempo.

Guzmán la utiliza en *Salvador Allende* para mostrar el miedo de los vecinos del barrio donde estaba la residencia oficial de Allende a recordar el bombardeo que sufrió la casa del presidente, hasta que uno de los vecinos confirma que fue bombardeada y saqueada. Al interesarse por el miedo que había a reconocer que se produjo ese bombardeo, Guzmán implica, sin tener que pararse a demostrarlo, que el bombardeo se produjo. En *Allende, c'est une idée qu'on assassine*, el director, Thomas Huchon, acompaña al abogado Pedro Matta en su intento de visitar en un barrio residencial de Santiago la casa en la que afirmó haber sido torturado en muchas ocasiones en 1975. Uno de sus habitantes sale en ese momento del garaje con su vehículo, se niega a hablar con ellos y se marcha rápidamente: "Esa persona con absoluta certeza sabe la historia de la casa. No tengo ninguna duda de eso", dice entonces Matta, sin pretender entrar en el relato de los detalles más crueles de su tortura. Huchon introduce efectos de dramatización, pero no abusa del dramatismo para emocionar al espectador, implicando simplemente que en esa casa se realizaron torturas y convirtiendo esa entrevista fallida en 'sustituto' de una sesión de tortura que para Matta no es posible transformar en palabras: "Y allí empieza algo que es indescriptible. Porque una sesión de tortura no es posible describirla".

3. La lectura de obras literarias

Un tercer efecto de dramatización es la lectura e incluso la interpretación de fragmentos de obras literarias, que producen un efecto de distanciamiento que puede ser arriesgado en un documental de tema histórico pero que contribuye a crear un momento poético o literario que puede ser visto no solamente como una especie de pausa o paréntesis dentro de la argumentación narrativa sino también como un refuerzo o una creación de lazos identitarios entre la Historia que se está contando y un texto literario que pretende asociarse con el

punto de vista ideológico del documental. En este sentido, este recurso puede ser visto como reflejo de la tradición romántica de creación de mito histórico a través del arte y la literatura, de asociación de una ideología con una serie de obras literarias o artísticas que atraviesan las generaciones y se convierten en un referente (un lugar de memoria) para esa ideología gracias a un tipo de discurso que afianza ese valor. Un ejemplo típico para la ideología republicana española es el de García Lorca, ejecutado por los sublevados al inicio de la Guerra Civil Española. Algunos de sus poemas, especialmente de *Romancero gitano* y de *Poeta en Nueva York*, son leídos en documentales sobre los años treinta en España, así como fragmentos de algunas de sus obras de teatro más célebres: *La Casa de Bernarda Alba*, *Bodas de sangre* y *Yerma*. Por ejemplo, en *Las dos memorias* (Jorge Semprún, 1973) se recogen algunos momentos de una representación de *Yerma* por la compañía de Nuria Espert en el Teatro de la Comedia de Madrid en 1972. El hecho de que no se haya procedido todavía a la exhumación de los restos de García Lorca favoreció además su uso en los primeros años del siglo XXI como símbolo de la lucha de quienes reclamaban una ley que permitiera buscar a familiares que fueron enterrados en fosas comunes durante la guerra. Incluso después de la aprobación de la Ley de Memoria Histórica de España de 2007, el caso de García Lorca sigue utilizándose para representar y hacer referencia a los problemas de aplicación o de respeto de tal ley en la práctica. Muestra de ello es el documental *Contre l'oubli* (Pierre Beuchot y Jean-Noël Jeanneney, 2009), en el que, tras la lectura de unos versos del poema "Danza de la muerte" de *Poeta en Nueva York* por la voz en off, ésta pretende actualizar el caso de García Lorca convirtiéndolo ahora también en símbolo de la insatisfacción de quienes todavía no han recuperado los restos de sus familiares: "Se cree saber dónde yace el cuerpo del poeta cerca de Granada, en Sierra Nevada. Todavía no se ha decidido su exhumación y esta misma incertidumbre encarna quizá la de España ante los dolores infinitos de su memoria".

Otro ejemplo del recurso a la lectura dramatizada se



Cine Documental

encuentra en el ya citado documental *Los caminos de la memoria*, en el que abundan los recursos estéticos para dar forma poética a la memoria de los vencidos en la Guerra Civil Española cuando la Ley de Memoria Histórica ya había sido aprobada. Salvo los pasajes de dos obras de Jorge Semprún, que son leídos por el propio escritor, es la actriz Marisa Paredes quien lee pasajes de algunas obras literarias, sin aparecer ella misma en las imágenes, lo que refuerza el carácter de la lectura en sí misma, dramatizada en sentido cinematográfico, no en el sentido teatral de aparecer ella misma en la pantalla declamando, sino con un montaje de la banda sonora de la lectura con imágenes originariamente independientes de ella. Sí hay en el documental de Peñafuerte una dramatización en sentido teatral, concretamente en las seis escenas breves (de menos de un minuto) que entrecortan el desarrollo del documental y en las que vemos a dos hombres interpretando una lucha fratricida en forma de baile, escenificación que puede recordar la pintura de Goya *Duelo a garrotazos*, frecuentemente considerada como símbolo de la idea de guerra civil.

Aunque no se trate de un texto literario, añadamos un fenómeno particularmente llamativo en *Los caminos de la memoria* asociado con la lectura dramatizada: la lectura que se produce de un texto legal de los diferentes artículos que componen la Ley de Responsabilidades Políticas franquista con un montaje dramatizado con imágenes de una población derruida en la oscuridad y una lúgubre música off para cuarteto de cuerda: cuando la voz en off está leyendo el quinto artículo con el ambiente siniestro creado por la música y las imágenes, se produce una superposición de diferentes pistas sonoras de su propia voz, en cada una de las cuales la voz lee uno de los artículos de la ley, lo que impide que se escuchen con claridad los artículos individualmente y produce una sensación de enumeración caótica acentuada por la intensidad de la música. La lista completa de los artículos ni siquiera llega a su fin: Peñafuerte privilegia el efecto dramatizador más que el hecho de comentar, analizar o simplemente decir el contenido de la ley,

lo que sería más propio de un documental que tratase de esa ley desde un punto de vista tradicionalmente histórico.

4. La creación de falsas imágenes de archivo

Un cuarto recurso a la dramatización en el documental de investigación histórica también es bien conocido en el género documental en general desde finales del siglo XX y se relaciona con el subgénero del docuficción: la creación de 'falsas' imágenes de archivo, es decir, la creación o reconstitución dramatizada, con actores, de escenas históricas que cumplen la función de imágenes de archivo que no han podido ser encontradas o que no se ha intentado buscar. En muchas ocasiones, la intención de las nuevas imágenes es dar una idea de lo que sucedió en el pasado que se adapte bien a las palabras del narrador o de los participantes, sin depender forzosamente de las imágenes de archivo existentes. La expresión imágenes 'creadas', a propósito, sería más apropiada que 'reconstituidas', puesto que de lo que se trata es de la creación de imágenes nuevas, pero es mucho más frecuente llamarlas reconstituidas porque pretenden reconstituir una situación que se da por supuesta, idea esta última que puede ser muy problemática. En principio, el procedimiento respondía a la necesidad de proporcionar imágenes a hechos históricos de los que no existen imágenes de archivo por el simple hecho de ser anteriores a la invención de la fotografía y del cinematógrafo. Pronto fue incorporándose también a documentales que tratan de épocas de las que sí existen imágenes de archivo. Este procedimiento pudo por ello sorprender en un primer momento en documentales sobre temas históricos recientes, pero hoy día es frecuente en muchos que no pretenden situarse a medio camino entre el documental y la ficción y que tampoco tienen como principal objetivo crear un efecto reflexivo sobre la manera en que se pueden manipular las imágenes en un documental, que es lo que algunos críticos han destacado en el uso de falsos testimonios cuando éstos están

dirigidos a producir efectos de extrañamiento (Weinrichter, 2004: 46). Cuando las (falsas) imágenes de archivo escenifican una acción en un documental de investigación histórica, éstas se usan normalmente para facilitar la comprensión de lo que el narrador o los participantes cuentan oralmente, para facilitar la representación mental del espectador. Se trata de algo frecuente en el documental biográfico o *biopic* documental, como, por ejemplo, en *El quinto jinete* (E. Viciano y R. Pastor, 2014), documental dedicado a Vicente Blasco Ibáñez, en el que el papel del escritor es interpretado por el actor Juli Mira.

Es posible que de todos los efectos de dramatización éste sea el que menos guste a muchos historiadores a causa de sus efectos secundarios. Al dar al espectador imágenes 'artificiales' de lo que se dice en el documental, el espectador no solamente no asocia lo que se dice con imágenes 'reales' (históricas), sino que tampoco hace el trabajo de representación mental que haría ante el mero relato oral, sin más imagen que la de la persona que ejerce la enunciación. El trabajo de imaginación (en el sentido básico de representación de la imagen mental del signo lingüístico según Saussure) que el espectador de un documental hace ante lo que se cuenta se ve determinado por las imágenes que se le presentan simultáneamente. Las imágenes reconstituidas pueden responder perfectamente a intenciones partidistas, aunque no por ello hemos de olvidar que la elección y el montaje de imágenes de archivo también responden a una intención determinada. En el fondo, se trata de una cuestión intrínseca a cualquier efecto de dramatización, pero quizá donde mejor se vea sea en la creación de acciones dramatizadas para ilustrar lo que el narrador o los participantes dicen. En este sentido, es más 'legítimo' utilizar imágenes de archivo que imágenes reconstituidas, ya que las imágenes de archivo preexisten al comentario, comentario que tiene que hacer el esfuerzo de adaptarse a las imágenes de archivo, lo que no quiere decir que el comentario no sea una manera de manipular la imagen sin tocarla. Henri-François Imbert dedica a este fenómeno su documental *No pasarán, album souvenir*

(2003), basado en el comentario off de imágenes fijas (tarjetas postales) de exiliados españoles en Francia al término de la Guerra Civil Española. Después de ofrecer una postal durante algunos segundos sin comentario, Imbert plantea hipótesis sobre lo que cada postal muestra acerca de la manera en que se produjo el exilio republicano español, cuestionando implícitamente la autoridad de los comentarios previamente preparados que dicen lo que habría que pensar de las imágenes de archivo sin dar oportunidad al espectador de reflexionar sobre ellas. El procedimiento es irónico: el comentario de Imbert parece improvisado, pero está tan preparado o, al menos, es tan premeditado como el de cualquier especialista. La intención es también irónica: no cabe duda de que las imágenes que Imbert comenta (las tarjetas postales) son reales, pero el director nos dice implícitamente, mediante el proceso de estructuración de su propio comentario en forma de búsqueda, que un comentario siempre está construido, es el resultado de una intención que no siempre se expone, al margen de que el montaje en sí sea también una forma de narración y de comentario simultáneo al comentario verbal.

La dramatización de las secuencias reconstituidas ha ido intensificándose poco a poco, hasta llegar al extremo de contener sus propios diálogos, sin narración off superpuesta. Un ejemplo de esta situación es el que representa *Crónica de la Guerra Carlista (1872-1876)* (José María Tuduri, 1988), en el que las escenas dramatizadas ocupan claramente más metraje que las escenas en las que el narrador off expone hechos de la guerra con imágenes de dibujos de la época. La frontera entre un documental que se sirve de este tipo de imágenes y una docuficción es difícil de establecer. Para algunos, el mero hecho de que existan imágenes reconstituidas en un documental, aunque éste contenga también verdaderas imágenes de archivo, es ya suficiente para que se hable de docuficción (cuestión comentada por Veyrat-Masson 2008: 14). Para otros, una docuficción debe estar enteramente basado en imágenes reconstituidas, como uno de los casos más mencionados en este

sentido, *L'Odysée de l'espèce* (Jacques Malaterre, 2003), documental dedicado a la evolución del hombre anterior al *Homo sapiens*. Tanto si las imágenes reconstituidas se encuentran junto a verdaderas imágenes de archivo en un mismo documental como si no, a nuestro entender la docuficción debería ser considerado como un tipo de documental siempre que su lenguaje narrativo sea coherente con el horizonte de expectativa del género documental, por oposición al del género ficcional (Veyrat-Masson, 2008: 100).

En algunas ocasiones no se crean imágenes sino que se toman escenas de películas de ficción o documentales ya existentes. Esas imágenes recuperadas pueden dar la impresión de ser de archivo si no se presentan como pertenecientes a una película de ficción. Cuando se presentan como tales, como es corriente, más que ficcionalizar el documental, suelen atribuir implícitamente legitimidad histórica a la película. En *Malouines, les laissés pour guerre* (Philippe Chlous, 2007), para ilustrar el contenido de su documental el director acude con frecuencia a escenas de la película *Iluminados por el fuego* (Tristán Bauer, 2005). Aunque también recurre a algunas imágenes y fotografías de archivo de verdaderos soldados, Chlous se apoya mucho en escenas de esta película basada en el relato homónimo del veterano de la Guerra de las Malvinas Edgardo Esteban.

Otras veces el director de un documental introduce imágenes de una película de ficción realizada por él mismo, como hace Julio Medem en *La pelota vasca* (2003), documental en el que, a modo de transición entre varios bloques de entrevistas, encontramos breves imágenes de su película *Vacas* (1992), situada en el contexto de la última Guerra Carlista, lo que establece implícitamente un nexo entre esa guerra del siglo XIX y las reivindicaciones de los independentistas vascos en el siglo XX. Los propios documentales pueden servir también para ilustrar las ideas de otro documental, como hace José Luis Peñafuerte en *Los caminos de la memoria*, en el que incluye imágenes de la primera secuencia de *Las dos memorias* como homenaje a su director, Jorge Semprún, en particular por haber sido pionero en recoger en un

documental la cuestión de la memoria aplicada a los campos de refugiados para republicanos españoles en Francia al término de la Guerra Civil.

De este modo, los fenómenos de intertextualidad típicos de la literatura han ido introduciéndose cada vez más en el cine documental de investigación histórica. Un director puede incluso introducir imágenes de sus propios documentales en otros, como hace Guzmán al incluir imágenes de *La Batalla de Chile* tanto en *Chile, la memoria obstinada* como en *Salvador Allende*. Así, *La Batalla de Chile*, documental rodado en la época del gobierno de Salvador Allende, es objeto de un constante diálogo en los otros dos documentales de Guzmán, quien mitifica *La Batalla de Chile* en el sentido de que lo transforma en verdadero 'documento' y en lugar de memoria histórica capaz no solamente de apelar a la memoria de las personas a las que el director va entrevistando, sino también de 'crear' esa memoria, por contradictoria que pueda parecer esta expresión, en personas jóvenes que no vivieron esa época, como puede apreciarse particularmente en *Chile, la memoria obstinada*.

En *L'Affaire des missiles Exocet: Malouines, 1982* (Olivier Brunet, 2012), su director ofrece una modalidad más reciente de creación de falsas imágenes de archivo que resalta aún más su condición de imágenes creadas a propósito para ilustrar el documental: el dibujo de animación, al que el director recurre en particular para ilustrar escenas de guerra y, en varias secuencias, el lanzamiento del misil que impactó en el buque inglés *Sheffield* el 4 de mayo de 1982. Se dramatiza así esta acción en la que se detiene particularmente el documental, en torno al misil Exocet, de fabricación francesa, el arma más eficaz que Argentina podía usar en esa guerra. Las imágenes animadas ilustran los testimonios de los dos pilotos que llevaron a cabo el ataque contra el *Sheffield*, Armando Mayora y Augusto Bedacarratz, quienes dan su testimonio también en el otro documental francés ya mencionado sobre la Guerra de las Malvinas, *Malouines, les laissés pour guerre*, un buen ejemplo de que un documental sobre el mismo tema histórico puede seguir

haciéndose de manera más bien tradicional, con entrevistas, imágenes de archivo y el uso constante de la narración off para su doble objetivo de describir el desarrollo de los grandes momentos que marcaron esa guerra (no solamente el caso de los misiles Exocet, convertido en la clave militar de la guerra en el documental de Brunet) y de señalar la falta de asistencia psicológica y profesional para los soldados que lucharon en las Malvinas en ambos lados.

El documental *30 años en la oscuridad* (Manuel H. Martín, 2011), dedicado a la autorreclusión en su propia casa de un alcalde republicano durante casi todo el franquismo, destaca también por recurrir intensamente a la imagen animada para representar un encerramiento del que no existen imágenes reales.

5. El recurso al llanto

Aunque no sea la única, tomamos aquí el motivo del llanto como una de las formas más altas de la emoción, que pretende ser reveladora de la sinceridad de la memoria. En documentales de tema histórico, la aparición de alguien llorando siempre ha sido frecuente en imágenes de archivo, por ejemplo de ciudadanos que sufren las consecuencias de una guerra, pero lo que ahora llama cada vez más la atención es el hecho de que se recurra a mostrar llorando a personas entrevistadas, pareciendo incluso más determinante para mostrarlas en un documental el hecho de que lloren que lo que puedan añadir a la investigación. Guzmán parece no tener 'miedo' en *Chile, la memoria obstinada* a que se piense que abusa de este recurso que otros directores prefieren excluir. Tzvetan Todorov (1991: 253) criticaba a Claude Lanzmann por introducir en sus documentales a entrevistados que lloran al mismo tiempo que le piden que interrumpa la grabación e, implícitamente, que no incluya las imágenes de su llanto en el montaje final. No creemos que Guzmán incluyera escenas de llanto sin permiso de los entrevistados, pero sí nos parece claro que Guzmán basa voluntariamente buena parte de la efectividad de

Chile, la memoria obstinada en este motivo. El cineasta Carlos Flores llora al recordar a Jorge Muller, director de fotografía de *La Batalla de Chile* que desapareció en 1974, aunque el ejemplo más evidente de este efecto es el del padre del desaparecido, Rodolfo Muller, quien solamente llora mientras enseña unas fotografías y recuerdos de su hijo a Guzmán. El director no introduce en su documental nada de la conversación que mantuvo con él. Solamente se interesa por la emoción que produce un llanto que muestra directamente un dolor inenarrable. Al final de este documental, Guzmán vuelve a mostrar a personas llorando, en este caso varios alumnos universitarios de su amigo Ernesto Malbrán tras haber visto por primera vez *La Batalla de Chile*. De nuevo, uno de ellos es mostrado simplemente llorando a la vez que aparentemente intenta decir algo ante la cámara. Otros lloran al mismo tiempo que expresan su indignación ante lo visto en el documental.

Quizá por haber insistido demasiado en escenas de llanto en *Chile, la memoria obstinada* redujese Guzmán el recurso a la emoción en *Salvador Allende*, aunque insistiese en reafirmarse desde el principio del nuevo documental en la predominancia que otorgaba al sentimiento, a la vivencia personal y a la noción de memoria por encima de la de Historia en sentido impersonal o científico:

La aparición del recuerdo no es cómoda ni voluntaria. Sacude siempre. Salvador Allende marcó mi vida. No sería el que soy si él no hubiera encarnado aquella utopía de un mundo más justo y más libre que recorría mi país en esos tiempos. Yo estaba allí, actor y cineasta. El pasado no pasa. Vibra y se mueve con las vueltas de mi propia vida. Aquí estoy, en el mismo lugar que hace 30 años me dijo adiós un simple muro cerca del aeropuerto.

Para un director es interesante el efecto de sinceridad que puede producir una escena de llanto en un documental. Aunque pueda pesar el miedo a que este recurso sea criticado como un

medio 'fácil' de lograr objetivos expresivos catárticos, muchos documentales actuales tienden a introducirlo de una manera que puede resultar muy efectiva cuando quien llora es un entrevistado que no ha dado antes la impresión de dejarse llevar por la emoción, aunque tuviera motivos para ello. En los documentales que se hicieron en España para reclamar implícitamente una ley que contemplase la exhumación de las fosas comunes de la Guerra Civil no es extraño ver alguna escena de llanto, puesto que se trataba precisamente de demostrar el sufrimiento real que seguía provocando en los familiares la imposibilidad de enterrar dignamente a las víctimas más de medio siglo después de la guerra. En *El holocausto español* (M. Armengou y R. Belis, 2003), Pablo Duque, después de explicar serenamente a un historiador quiénes fueron los vecinos de su propio pueblo que asesinaron a sus familiares, rompe a llorar cuando entra en el modesto panteón de su familia. José Luis Peñafuerte ofrece un uso más contrastado del motivo del llanto en *Los caminos de la memoria*: abre el documental con el llanto 'oficial' del presidente del gobierno Carlos Arias Navarro emitido por televisión a la muerte de Franco y más adelante muestra el llanto espontáneo de una mujer, Natividad Gonzalo, que llevaba unos minutos explicando en clase a los alumnos de un instituto lo duro que fue el exilio que vivió en Bélgica en los años sesenta, un exilio no solamente 'económico', sino debido también a la posición desfavorecida que tenían en España las familias republicanas.

6. La dramatización de la instancia narrativa

La estrategia narrativa seguida en particular por Olivier Brunet en *L'Affaires des missiles Exocet: Malouines, 1982* propone una dramatización de la propia instancia enunciativa interna, que consiste en una investigación que se muestra en su propio desarrollo a lo largo del documental, lo que normalmente se correspondería con lo que llamamos el *making of* de un

documental, no con el documental en sí. El marco de la investigación está dramatizado no solamente en el sentido de que se inserta como parte del propio documental, sino también porque uno de los dos investigadores se presenta con una identidad ficcional, Sacha Maréchal, periodista de 25 años, cuyo verdadero nombre es, como se recoge abiertamente en los títulos de crédito al inicio del documental, Ina Mihalache, una actriz canadiense. Este aspecto plantea una cuestión de legitimidad narrativa, puesto que en un documental que pretenda ser considerado como tal, no como un docuficción, no debería haber actores representado papeles, menos aún en un documental que pretenda ser reconocido como de investigación histórica. Es posible que Brunet crease esa instancia ficcional para protegerse de las posibles represalias de una investigación en la que se pone en entredicho el papel de Francia en la Guerra de las Malvinas. El otro 'personaje' que comparte el protagonismo del marco narrativo principal sí mantiene su verdadero nombre, Patrick Pesnot, veterano periodista acostumbrado a asumir los riesgos de sus investigaciones. Así, el documental se presenta en los títulos de crédito como "una investigación de Sacha Maréchal y Patrick Pesnot". Ambos protagonizan escenas dialogadas que van marcando las etapas de la evolución de esa investigación en la que se suceden también entrevistas a personas que vivieron la Guerra de las Malvinas o participaron en ella de alguna manera. Entre ellas destaca la persona más necesaria para dar legitimidad a la cuestión que plantea Brunet, alguien que aparece de manera anónima y es filmado de espaldas y con la voz deformada para dificultar su reconocimiento: un francés "técnico informático, especialista en aviones de combate" que a mediados de noviembre de 1981 formó parte de una misión de asistencia técnica en Bahía Blanca para Dassault, la compañía privada que vendió aviones Super-Étendard a Argentina, los aviones capaces de lanzar misiles Exocet aire-mar. Este ingeniero afirma en el documental que en abril de 1982, con el embargo de armas decretado ya oficialmente por el presidente François Mitterrand, siguió asistiendo a los argentinos allí al no tener noticias

contrarias. El comentario de Patrick a Sacha en este momento funciona como la principal conclusión del documental ("Es difícil de creer que los servicios del Ministerio francés de Defensa no estuviesen al corriente"), aunque en el espacio reservado para una conclusión al final del mismo (a la pregunta explícita de Sacha: "¿Entonces, la conclusión?") su respuesta sea mucho más esquiva e irónica: "Si el gobierno francés de verdad apoyó a su aliado [el Reino Unido], hay que reconocer que los vendedores de armas demostraron un auténtico realismo comercial". El propio Patrick explica a Sacha justo antes de formular esta conclusión que el gobierno Mitterrand autorizó en noviembre de 1982 la finalización de la venta a Argentina de los misiles Exocet interrumpida durante la guerra, lo que lógicamente disgustó al gobierno de Margaret Thatcher, como recogen las últimas imágenes de archivo que se ven en el documental.

7. La manipulación de la imagen y del sonido

Otros efectos provienen de la manipulación directa de las imágenes y de los sonidos para añadir dramatismo, no como, por ejemplo, el caso que acabamos de comentar de deformación de la voz de un entrevistado con la finalidad de impedir su reconocimiento. En general, suele admitirse que la manipulación existe siempre. Es imposible hacer un documental sin manipular en algún sentido, el montaje es una forma de manipulación en sí, pero la manipulación debe usarse con mucha precaución en un documental de investigación cuando la manipulación de la imagen o del sonido es evidente, ya que normalmente se considera que un documental de este tipo no necesita abusar de ella si pretende referirse a hechos históricos. En el ya citado documental *El holocausto español*, la aceleración de las imágenes de la evolución de un cielo nuboso crea desde el principio un ambiente de amenaza acentuado por la música off. En este mismo documental, las fotografías de archivo son mostradas con un marco digital

que hace que parezcan desgarradas para provocar una impresión de tragedia reforzada por el carácter dramático de la música off que las acompaña.

También es muy frecuente añadir sonidos off a imágenes de archivo antiguas (muchas de las cuales no tienen banda sonora o está en mal estado) y a fotografías de archivo, como en *Chile, la memoria obstinada*, donde Guzmán acentúa el dramatismo de las fotografías que muestra del ataque a La Moneda añadiendo sonido off de disparos. Guzmán utiliza varias técnicas que refuerzan el dramatismo en sus documentales, lo que quizá pueda parecer innecesario dada la indiscutible realidad de los hechos (el bombardeo sobre La Moneda, el suicidio de Allende, la implicación de Estados Unidos, etc.). Si los hechos son presentados con efectos añadidos, se puede entender que el director necesita éstos para que se comprenda el valor de aquéllos. Guzmán no duda en utilizarlos de la manera que le parece más conveniente para reforzar la dimensión dramática, humana y social del golpe de Estado, añadiendo, por ejemplo, en *Salvador Allende* el sonido off del latido de un corazón a las imágenes en que Arturo Girón, exministro de Allende, relata el asalto al palacio, justo antes de que la fotografía del cadáver de Allende ocupe toda la pantalla durante 15 segundos seguidos en silencio. Comparado con los documentales de Guzmán, hay en el ya citado de Thomas Huchon, *Allende, c'est une idée qu'on assassine*, poco recurso al dramatismo en este sentido. Huchon renuncia incluso a mostrar la imagen real de Allende muerto, a pesar de tratar en su documental la manera en que murió el presidente chileno, no solamente el porqué, con otras fotografías de Allende del día en que murió. Guzmán muestra la fotografía del cadáver de Allende en *Salvador Allende*, como hemos dicho, pero no lo hizo en *Chile, la memoria obstinada*, preocupado quizá ante la cuestión de cómo mostrar esa imagen con toda la dignidad que le gustaría atribuirle sin 'abusar' de ella.

La inclusión de la música off en un documental, por el mismo hecho de ser añadida en una banda sonora superpuesta, presupone la voluntad del director de reforzar la expresividad de lo

narrado en un sentido determinado. Por ello, la música off no era apreciada por los defensores del cine directo que se asocia con el estilo observacional de documental, que solamente debía incluir sonido in, el propio a la imagen original. Cuando la música off se adapta bien al tono de lo narrado puede que lleguemos a olvidar que se trata de una música añadida y tener la impresión de que no refuerza el dramatismo, pero una música determina el tono que un director quiere transmitir cuando va más allá de la función de mero acompañamiento, aunque la música en cuestión sea muy conocida. Es lo que sucede con la melodía pretendidamente imperfecta de la sonata *Claro de luna en Chile, la memoria obstinada*, 'mal' interpretada al piano por el octogenario Ignacio Valenzuela, tío de Guzmán. Más adelante descubrimos quién está interpretando la partitura con tanta dificultad, volviendo atrás repetidamente en su ejecución para recuperar los acordes que fallan. Esa música (no la partitura de Beethoven en sí, sino la interpretación concreta de Ignacio Valenzuela) representa la obstinación de Guzmán por recuperar una memoria colectiva reconocible aunque sea necesariamente imperfecta por el paso del tiempo y la censura impuesta por la dictadura, como imperfectos pero reconocibles son los acordes de Valenzuela que dramatizan el documental con su oscura luz, o como imperfecta y a la vez reconocible es también la superposición que vemos en ese mismo documental de la imagen de una de las caras que aparecían en *La Batalla de Chile*, la de Carmen Vivanco, a principios de los años setenta (cuando se rodó ese documental) sobre la imagen de la misma Carmen Vivanco en 1997, cuando se rueda *Chile, la memoria obstinada*.

Sin que sean los únicos, los documentales de los que hemos hablado aquí son una buena muestra de los procedimientos de dramatización que reflejan la evolución del documental de investigación histórica hacia modos de expresión en los que se transforma la manera en que se presentan los elementos típicos del documental tradicional, mezclándolos con los procedimientos de dramatización de los que hemos hablado para subrayar la carga afectiva y viva de los hechos históricos referidos, pretendiendo

desvelar así mejor su valor y su actualidad, aunque siempre, no hemos de olvidarlo en ninguna circunstancia, según la orientación ideológica de sus directores.

Bibliografía

- Aprea, Gustavo (2010), "Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos", en *Cine documental*, n.º 1.
- Aumont, Jacques (2006), *Le Cinéma et la mise en scène*, París, Armand Colin.
- Huchon, Thomas (2013), *Salvador Allende: l'enquête intime*, Éditions Eyrolles.
- Nichols, Bill (2001), *Introduction to documentary*, Bloomington, Indiana University Press.
- Nora, Pierre (1997), "Préface" a la edición "Quarto" de la obra colectiva *Les Lieux de mémoire*, París, Gallimard, 3 vol.
- Pavis, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, París, Armand Colin, reimpresión de 2002.
- Pérez Millán, Juan Antonio (1976), « *Tierra de España* » (introducción al documental de Joris Ivens *The Spanish Earth* y reproducción de su guion literario), en *Tiempo de Historia*, n.º 17, abril de 1976, 70-87.
- Todorov, Tzvetan (1991), *Face à l'extrême*, París, Seuil, col. "Points".
- Veyrat-Masson, Isabelle (2008), *Télévision et Histoire, la confusion des genres. Docudramas, docufictions et ficitions du réel*, De Boeck, Bruselas.
- Weinrichter, Antonio (2004), *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*, Madrid, T&B Editores.

Nota

¹ Tradujimos nosotros mismos las citas de las obras o películas que aparecen en la bibliografía en francés o en inglés.