



El cine documental: verosimilitud y temporalidad

POR CLAUDIO CELIS

La realidad de la ficción consiste en asegurar su verosimilitud, mientras que la ficción del documental depende de la ilusión de objetividad. Una vez que aparece la temporalidad en términos de reflexividad interna de una obra documental, la verdad que se hace presente es la verdad del tiempo, el tiempo como soporte de toda verdad, borrando, de este modo, el límite ficticio entre la verdad del documentalismo y la mentira de la ficción.

Claudio Celis. Magíster (c) en teoría e historia del arte por la Universidad de Chile. Autor del libro *Cine clásico: autorreflexión e ideología. Del Quijote a Toy Story*.

El presente artículo fue desarrollado, durante el año 2008, dentro del programa de investigación "Archivo, imagen-tiempo, ciudad", dirigido por Carlos Pérez Villalobos. Dicho programa, auspiciado por la Universidad Diego Portales, se ejerce actualmente en su Facultad de Arquitectura, Arte y Diseño.

1. Introducción

Tradicionalmente el cine documental ha sido definido a partir de su oposición con el cine de ficción: mientras este último construye una realidad, el primero se dedica a representar nuestra realidad. La diferencia residiría, por lo tanto, en el modo en que ambas modalidades se relacionan con la verdad. Ahora bien, esta pregunta por el documentalismo es un problema que precede por mucho a la invención del joven aparato cinematográfico. Desde sus orígenes, la filosofía occidental ha tenido a la verdad como su central preocupación. Para esto, diferenciar la realidad de la ficción no puede sino tener una importancia de primer orden. Tanto Platón como Aristóteles, por ejemplo, trataron el problema de la poesía y de la ficción en oposición a la filosofía, a la historia y a la ciencia. Esta oposición no es menor, e incluso podríamos plantear que toda la metafísica occidental no ha hecho sino reproducir de una u otra manera este mismo problema. De este modo, cuando el siglo XX se pregunta sobre la diferencia entre cine de ficción y cine documental, no está haciendo otra cosa que repetir un tema muy antiguo: al seguir afirmando la distinción del género documentalista a partir de su objetividad simplemente reflejamos lo que Nietzsche llamaría "nuestra milenaria educación para la verdad".

Ante esto, seguir preguntándonos por la naturaleza del género documental exige una reformulación de la relación de verdad que supuestamente dicho género establece con la realidad. Con este fin será necesario reemplazar el concepto de verdad por el de verosímil, y desde aquí reflexionar sobre el carácter "objetivo" de su discurso. Más aun, este cambio de perspectiva respecto del cine documental nos lleva inevitablemente a confirmar el carácter esencialmente temporal de toda relación de verdad (entendida ésta como relación de sentido y

de valor) y, por ende, revelar la ilusión que hace posible creer en la objetividad de todo discurso, sea éste un discurso cinematográfico o incluso historiográfico.

2. Género y verosímil

Para replantear el problema del género documental debemos comenzar obviamente por aclarar el concepto mismo de género. Más aun, hemos dicho que nuestra intención es reemplazar la verdad como criterio clave de este género particular por el de verosimilitud como concepto fundamental sea cual sea el género. Por esto, lo primero a lo que debemos enfocarnos consiste en recalcar la relación interna entre género y verosímil.

En una conferencia de 1967, Christian Metz reflexiona acerca de lo verosímil en el cine,¹ a partir de lo cual realiza un análisis del carácter ideológico inherente a todo género artístico. Metz comienza con la hipótesis de que en el cine "es el decir quién decide soberanamente lo dicho"; en otras palabras, es la construcción significativa del mensaje (el "cómo") la que decide sobre los límites y las posibilidades de su contenido (el "qué"). Para sustentar este postulado, Metz recurre al concepto de lo verosímil y de éste al de género. Escribe Metz: "Sabemos que para Aristóteles lo verosímil se definía como el conjunto de lo que es posible a los ojos de los que saben. Las artes representativas no representan todo lo posible, todos los posibles, sino sólo los posibles verosímiles". Ahora bien, que un posible sea verosímil o no, depende principalmente de un conocimiento dado de antemano; conocimiento, a su vez, no determinado por la "realidad material", sino por un corpus de discursos específicos. Para Metz, todo género artístico se define a partir de este corpus de discursos que en cada caso diferencia los posibles verosímiles de los meros posibles. Esto quiere decir que será verosímil sólo aquello que sea conforme a las leyes de un género

establecido; leyes que a su vez dependerán estrictamente de las obras anteriores al interior de dicho género y que han construido el corpus de obras que lo definen.

De este modo, el género se nos presenta como el lugar de posibilidad de todo verosímil, pero también como un mecanismo de limitación y de exclusión, más o menos aleatorio, de ciertos posibles respecto de otros. ¿Y cuál es la conclusión de Metz?: “Ya que lo verosímil es, desde un comienzo, reducción de lo posible (representa una restricción cultural y arbitraria de los posibles reales) es de lleno censura: sólo pasarán entre todos los posibles de la ficción figurativa los autorizados por los discursos anteriores”. Así, en toda producción cinematográfica, el género funciona como el mecanismo de censura más eficiente, ya que opera con sus propias leyes internas y recae sobre el contenido, los temas y el modo de representación propios de toda película. Es por esto que Metz plantea que cada género cinematográfico no hace sino reproducir una ideología particular. La censura propiamente dicha (sea por parte del Estado o por quienes controlan los medios de producción) opera incidiendo directamente sobre los “contenidos” de las producciones. La influencia ideológica queda determinada por el control que se tenga sobre “lo dicho”. Sin embargo, y volviendo al postulado inicial de Metz, vemos que en el cine (como en toda manifestación discursiva) “lo dicho” es una consecuencia directa del “modo del decir”.

En este sentido, cada género cinematográfico, a través de una delimitación muy concreta de su respectivo verosímil, opera como una censura donde la Ideología ya no es la mera reproducción de contenidos específicos, sino que corresponde estrictamente a lo que Metz llama “la forma del contenido”, es decir, “el modo en que el film habla de lo que habla”. Así entendida, la ideología no es un mero

contenido que desvía nuestra mirada de una realidad objetiva, sino que corresponde principalmente a un grupo de prácticas discursivas que construyen una realidad particular. Por esto, al referir al carácter ideológico de un género cinematográfico no podemos limitarnos a revisar su contenido (como si este contenido fuese expuesto por sí sólo), sino que debemos considerar las operaciones significantes que hacen posible toda construcción de sentido. El verosímil propio de cada género es el terreno donde dichas operaciones son posibilidades o excluidas.

3. El verosímil documental

Si aplicamos lo anterior a nuestro problema, debemos preguntarnos: ¿cuál es el verosímil al que responde una obra cinematográfica para ser clasificada al interior del género documental? Hemos planteado en un comienzo que la definición más común del cine documental está determinada, a diferencia del cine de ficción, por su fidelidad a la realidad. Éste es el verosímil propio del género documentalista: el respeto por la verdad y el consecuente desprecio por la ilusión. El verosímil que define al género documental es el apego a la verdad.

En su libro *La representación de la realidad*, Bill Nichols plantea que en nuestro interés por el cine documental sigue habiendo un anhelo platónico de acceder a la verdad más allá de toda ficción, engaño o falsa conciencia.² Así, este autor vincula el documentalismo con otras disciplinas de no-ficción (ciencia, historia, filosofía) cuyo objetivo es también una búsqueda de la verdad: “El estatus del cine documental como prueba del mundo legitima su utilización como fuente de conocimiento. Las pruebas visibles que ofrece apuntalan su valía para la defensa social y la transmisión de noticias. Los documentales nos muestran situaciones y sucesos que son una parte reconocible de una esfera de experiencia

compartida: el mundo histórico tal y como lo conocemos”.

En esta misma obra, Nichols plantea que existen cuatro tipos de filmes documentales: expositivo, de observación, interactivo y reflexivo. Leídas desde nuestra perspectiva, podemos decir que estas cuatro clases representan cuatro verosímiles de representación documental. Revisemos las leyes a las que responde cada uno de ellos. En primer lugar, el documental expositivo, como su nombre lo supone, corresponde a la forma más común de representación documental, donde un mensaje determinado es transmitido por medio del aparato fílmico. Generalmente a través del uso de una voz en *off* de carácter objetivo y neutral, este modo de representación deja la entrega de información en manos de la palabra. Así, tanto la imagen como cualquier lenguaje cinematográfico posible quedan subsumidos a la efectividad comunicativa del viejo lenguaje. El montaje se organiza con el fin de mantener una continuidad retórica que a su vez oculta todo rastro de la máquina significativa que construye el mensaje, generando la ilusión de objetividad, neutralidad y claridad en la entrega de la información (algo así como el grado cero de la escritura documental). Esta continuidad retórica se logra principalmente a través del establecimiento de una conexión lógica de causalidad. Narrativamente, esta modalidad comienza con la instalación de un problema o necesidad, el cual se va desarrollando a lo largo del documental, finalizando con algún tipo de solución, o al menos una conclusión. En este sentido, la estructura narrativa del documental expositivo (categoría dentro de la cual caería todo reportaje periodístico) hereda la típica estructura triádica del relato clásico: orden, alteración y recuperación del orden inicial.

El segundo y el tercer modo de representación corresponden a categorías similares entre sí. El documental de

observación y el interactivo se asemejan en que ambos rompen la retórica del narrador en tercera persona para dejar a las imágenes “hablar por sí solas”. La aparición de estas dos modalidades coincide con la invención de dispositivos de filmación más pequeños y livianos, así como de equipos de grabación de audio sincrónico. La diferencia principal entre la observación y la interactividad consiste en que en el primero el realizador se limita a registrar su objeto desde una distancia que no interfiera con dicho objeto, mientras que en el segundo el realizador interviene e incita al objeto de estudio. En el primero, el realizador posee la figura del observador distante; en el segundo, la del provocador. En ambos, el montaje tiene por función principal la de mantener una unidad espacial y temporal que realce la idea de inmediatez del registro audiovisual, y la no-manipulación del material original. Esto produce un efecto de realidad, anclando la película en la realidad histórica del tiempo y el lugar de los acontecimientos.

La cuarta modalidad es la más compleja y la que más nos interesa para el objeto de este ensayo. A grandes rasgos, el documental reflexivo es aquel donde el contenido se torna hacia la pregunta por la escritura documental en sí. El proceso de representación se convierte así en el objeto de la reflexión, cuestionando los conceptos establecidos en las otras tres modalidades. Al preguntarnos sobre el verosímil propio del género documental, esta cuarta modalidad de representación se nos presenta como la más interesante, ya que hace emerger la reflexión sobre las operaciones que construyen el sentido del discurso documental. Dicho de otro modo, los documentales reflexivos objetivan la pregunta sobre la esencia del documentalismo, sus límites y posibilidades. De este modo, el documental reflexivo hace visible el verosímil al que responde el género documental en cuanto tal.

1. Véase Metz, Christian, “El decir y lo dicho en el cine: ¿hacia la decadencia de un cierto verosímil?”, en *Lo verosímil* (compilado por T. Todorov). Editorial Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires, 1970, pp. 17-30.

2. Véase Nichols, Bill, *La representación de la realidad*. Editorial Paidós, Barcelona, 1997.

4. El problema temporal

Hemos planteado en un comienzo que la definición clásica del cine documental a partir de su objetividad es principalmente una proyección de la tradición occidental del apego por la verdad. Por lo tanto, al proponerse la tarea de reflexionar sobre el género documentalista en cuanto tal, nos quedamos inevitablemente con el problema de la verdad como ha sido comprendido históricamente, es decir, verdad entendida como adecuación entre un enunciado y una cosa. Más aun, una redefinición del género documentalista dependerá esencialmente de una reconsideración de esta concepción de la verdad. Esto se podrá alcanzar sólo desde un análisis del verosímil temporal al que responde dicho género.

Volvamos entonces al verosímil documentalista que hemos expuesto y a sus cuatro modos de representación, pero esta vez desde una perspectiva temporal. Consideremos que cada uno de estos cuatro verosímiles documentalistas produce una representación particular del tiempo, un modelo temporal que opera en cada uno de ellos. Ahora bien, una primera hipótesis que guiará esta lectura dice así: en las primeras tres modalidades, el tiempo es representado indirectamente, es decir, es la consecuencia de un determinado trabajo de montaje. Al estar capturado por el objeto de su representación y por una exigencia de respetar el verosímil de objetividad, el documental queda imposibilitado para realizar cualquier reflexión formal acerca del tiempo, reflexión que desocultaría el carácter estrictamente retórico de su aparente objetividad.

La primera modalidad (el documental expositivo) se presenta siempre como una edición presente de un dato pasado, es decir, expone un enunciado presente (a través de la voz en *off*) de un material previamente registrado. Este “previamente” puede referir a un desfase de días, meses o años, pero el modelo temporal que

construye el discurso es siempre el mismo. En este modelo el pasado es siempre el producto de un juicio hecho en el presente. La segunda y la tercera modalidad, en cambio, generan la ilusión de que somos testigos del objeto registrado. A nivel temporal, esto significa que estamos en presencia del acontecimiento, somos contemporáneos a su desenvolvimiento: la ilusión consiste en presentarnos una relación actual entre el acontecimiento y el sentido del acontecimiento, relación no mediada por una edición posterior, sino inmediata, presente, como si su valor y sentido emanaran del acontecimiento y no de su interpretación.

En estas tres primeras modalidades, el tiempo es un dato más dentro de la construcción de objetividad propia del verosímil documental. Por esta razón, el tiempo de la imagen cinematográfica no puede convertirse en objeto de reflexión, sino que debe permanecer oculto para que la ilusión de objetividad no sufra ningún grado de corrupción. La modalidad reflexiva, en cambio, al hallarse libre de la captura del objeto representado, puede dirigir su atención hacia sus propias operaciones de representación. Una de estas operaciones es siempre la representación temporal, cuya reflexión en términos formales hace emerger a la temporalidad como condición de posibilidad de toda “verdad”: para el documental reflexivo, el tiempo no es parte del objeto representado, sino que aparece como el dato necesario para toda relación de sentido con dicho objeto. Así, el documental reflexivo, tal como lo define Nichols, permite una reflexión sobre las operaciones temporales de la escritura documental. Esto nos introduce inevitablemente en el problema de la verdad, haciendo que quede a la vista el carácter ilusorio del supuesto límite que separaba a la ficción del documentalismo. La realidad de la ficción consiste en asegurar su verosimilitud, mientras que la

ficción del documentalismo depende de la ilusión de objetividad. Una vez que aparece la temporalidad en términos de reflexividad interna de una obra documental, la verdad que se hace presente es la verdad del tiempo, el tiempo como soporte de toda verdad, borrando, de este modo, el límite ficticio entre la verdad del documentalismo y la mentira de la ficción.

5. Las potencias de lo falso

Para tratar el problema de cómo la reflexión temporal permite cuestionar el estatuto de la verdad al interior del cine documental, podemos recurrir a lo que Gilles Deleuze denomina las *potencias de lo falso*.³ En su libro *La imagen-tiempo*, Deleuze insiste sobre la capacidad de la reflexión temporal al interior de la escritura cinematográfica para desarticular el valor-en-sí de la verdad. Escribe este autor: “Si consideramos la historia del pensamiento, constatamos que el tiempo siempre fue la puesta en crisis de la noción de verdad. Lo que pone en crisis a la verdad no es el simple contenido empírico, sino la forma o mejor dicho la fuerza pura del tiempo”. En este sentido, el papel del cine para desarticular las verdades establecidas vendrá no por parte de los contenidos que una película determinada pueda exponer, sino a través de las operaciones temporales a nivel formal y que son inherentes a su mecanismo técnico y narrativo. Para esto, postula Deleuze, “las imágenes deben estar producidas de tal manera que el pasado no sea necesariamente verdadero, o que de lo posible proceda lo imposible”.

Para Deleuze, “toda verdad es verdad del tiempo”, lo que indica “que la única verdad es la del tiempo, y que la revelación de la verdad es la presentación del tiempo mismo, del tiempo del devenir”. Decir que el tiempo es la única verdad es simplemente decir que el tiempo es la condición de posibilidad de todo valor y sentido. La verdad, entendida por la metafísica

tradicional, es la adecuación entre el pensamiento y las cosas. Sin embargo, “entre el pensamiento y la verdad se esconde el hecho esencial de que fuera de una hora y de un lugar ninguna verdad tiene valor”. Es a partir de esto que Deleuze intenta articular de manera coherente el carácter temporal de toda verdad. Lo que la imagen-tiempo viene a desarticular es la condición fosilizada de la verdad, ya que revela el carácter temporal que trama toda producción de sentido. El pensamiento, el lenguaje y por ende todo discurso, sólo existen porque ya desde siempre habitamos temporalmente el mundo.

Para Nietzsche, la idea de una verdad es la más ficticia de todas las ideas: la mentira de creer en la verdad es la mentira más antigua de la humanidad, es la que ha permitido habitar el mundo y aceptar el horror de la existencia. Escribe Nietzsche: “Que la mentira sea necesaria para vivir forma parte también de ese carácter terrible y dudoso de la existencia”.⁴ Sin embargo, en la era del nihilismo, donde el platonismo ha llegado a sus últimas consecuencias, Nietzsche propone una inversión de la filosofía platónica y de su relación con la verdad. El hombre debe asumir su condición creadora de valores y crear nuevas verdades. Sólo así podrá el hombre superar el nihilismo, y no perecer en nombre de la verdad. Interpretada de esta manera, el valor de la ficción no quedará de parte de su capacidad de expresar lo universal a través de lo particular (como lo hubiese querido Aristóteles), sino del lado de las potencias de lo falso.

El documentalismo, en este sentido, se confirma como un lugar privilegiado para la reflexión acerca de la relación entre tiempo y verdad, ya que sus propios límites respecto del cine de ficción se sostienen sobre una creencia en la objetividad de su discurso. Hemos dicho que la verdad, del latín *adequatio*, ha sido entendida históricamente como adecuación entre el

3. Véase Deleuze, Gilles, *Estudios sobre cine 2: la imagen-tiempo* (capítulo 6). Editorial Paidós, Barcelona, 1987.

4. Véase Nietzsche, Friedrich, *La voluntad de poder*. Editorial Edaf, Madrid, 2000.

enunciado y el objeto de su enunciación. Así, la verdad a la que apela el cine documental es la adecuación entre el enunciado (trama significativa que construye el sentido a través de recursos filmicos concretos) y el objeto representado (la realidad sin más). La reflexión sobre el tiempo en la escritura documental vendría, como lo ha hecho históricamente, a socavar esta verdad preestablecida. La imagen-tiempo pondría en crisis la objetividad misma del cine documental, fundamento necesario para justificar su oposición con el cine de ficción y su relación con la realidad.

6. Historia y poesía

En el capítulo IX de la *Poética* de Aristóteles, se plantea que el historiador se opone al poeta, no por el estilo de su escritura, sino por el hecho de que “uno narra lo que ha sucedido y el otro lo que puede suceder”. El historiador debe atenerse a la objetividad de los hechos. El poeta, en cambio, es libre para producir una fábula en la medida en que ésta sea verosímil. De esta manera, Aristóteles define la ficción como aquel sistema ordenado de acciones que ha sido construido por el poeta para respetar la ley de verosimilitud, es decir, que se atenga a la ley de los posibles. Sin embargo, y en oposición a esta clasificación aristotélica, Jacques Ranciere postula que esta distinción entre historia y ficción es en sí una ilusión, ya que todo discurso histórico es también una construcción de sentido que busca responder a un patrón de verosimilitud: la objetividad histórica es antes que nada un problema de retórica.⁵

Si desplazamos esto hacia la oposición entre cine de ficción y cine documental podemos plantear que, así como el realismo de la ficción depende de la correcta construcción de lo verosímil, la escritura documental depende de la ficción de la objetividad: en ambos casos se trata de una cuestión tanto de estética como de poética. El documental no es lo contrario de una

película de ficción porque esta última exige una puesta en escena y el otro la rechace. El cine de ficción es diferente al cine documental sólo porque el primero pretende crear el efecto de lo real y el segundo ofrecer una interpretación de la realidad, lo que en ambos casos es una operación de lenguaje. Sin embargo, escribe Ranciere, el filme documental puede “aislar el trabajo artístico de la ficción disociándolo de eso a lo que se acostumbra a asimilar: la producción imaginaria de verosimilitudes y efectos de realidad. Puede reducirlo a su esencia: un modo de descomponer una historia en secuencias o montar planos en forma de historia, de unir y desunir voces y cuerpos, sonidos e imágenes, de dilatar o comprimir el tiempo”. Para Ranciere, ésta es la principal potencia del cine documental: al liberarse de la exigencia de crear lo real, puede comenzar a explorar el proceso mismo de construcción de lo verosímil. La ficción de la objetividad es el proceso a través del cual se van combinando documentos verdaderos con operaciones significantes propias del lenguaje cinematográfico. Leído de este modo, el documental es un género que puede hablar no sólo sobre su objeto de estudio, sino sobre el proceso mismo de producción de sentido tanto del cine de ficción como el documental.

Esta reconsideración de Ranciere acerca del límite entre historia y poesía nos permite discutir la definición clásica de la historia en cuanto ciencia objetiva del pasado. Quienes defienden la objetividad del historiador creen poder distinguir de manera estricta la ficción de la verdad. Sin embargo, ya vimos que detrás de la oposición que establece Aristóteles entre historia y poesía se esconde una ilusión, en la medida en que ambos discursos dependen de una construcción retórica. Todo discurso histórico será siempre también una construcción de sentido, donde la objetividad constituye el verosímil

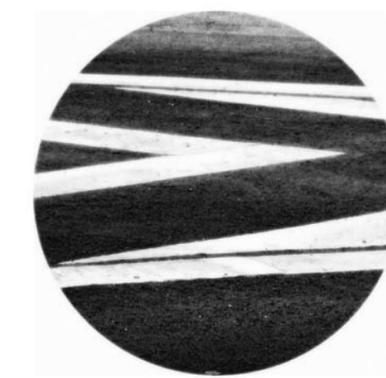
propio del género. En otro ensayo referido al mismo tema, Ranciere escribe: “De aquello que fue, nunca se concluye nada que legitime lo que es. O, más bien, esa conclusión pertenece sólo al dominio de la retórica. Es allí solamente donde las imágenes bastan como demostración”.⁶

De este modo, el documental ya no puede ser distinguido del cine de ficción por su mera relación con la realidad; y más aun, al verse liberado de la obligación de construir un relato verosímil, puede dirigir toda su atención a la escritura cinematográfica en sí. Así, todo documental reflexivo no sólo atañe a la disciplina documental, sino a todo el campo del cine, ya que sus operaciones significantes se articulan como una reflexión de la producción de sentido por parte del cine en general. Atañe también a la historiografía, ya que su reflexión acerca del tiempo replantea el estatuto de la historia y de su objeto de análisis, el pasado.

Una discusión sobre el género documental, por lo tanto, nos propone no sólo una lectura de la escritura cinematográfica en general, sino también problematiza la escritura historiográfica en la medida en que cuestiona los paradigmas tradicionales de dicha disciplina. Al cuestionar la confianza de Occidente en la objetividad del discurso filosófico, científico o histórico, podemos hacer emerger un problema epistemológico que la disciplina histórica sólo ha hecho presente de manera muy episódica. Lo que separa a la historia de la poesía es la misma relación con la realidad que separa al documental del cine de ficción. La objetividad del discurso se constituye en el verosímil necesario para sustentar el límite entre ambas interpretaciones de lo real. Sin embargo, según el historiador Hayden White, creer en la objetividad de la historia o del documental implica “ignorar el contenido sin el que un discurso histórico nunca podría llegar a existir: el lenguaje”.⁷

De esta manera, la operación significativa que construye el sentido de todo discurso (histórico o poético; documental o ficticio) es antes que nada una operación retórica. Por esto, y para cualquier análisis acerca del estatuto de la objetividad en la ciencia histórica, es necesario, como postula White, recordar algunas verdades que la institución historiográfica ha preferido olvidar: “Que la historia es accesible sólo por medio del lenguaje; que nuestra experiencia de la historia es indisoluble de nuestro discurso acerca de ella; que este discurso debe ser escrito antes de que pueda ser considerado como historia; y que tal experiencia puede ser tan variada como los diferentes tipos de discurso con los que nos encontramos en la historia del escrito mismo”.

La historia, como discurso y como ficción narrativa acerca del pasado, no puede adquirir otra forma que la escritura. La escritura, por su parte, al separar el acontecimiento de su sentido, revela la condición imposible de toda plenitud. Por esto, tanto la historiografía y el documental dependen de las operaciones escriturales que construyen su discurso. El valor de las cosas a las que estos discursos remiten no está dado de antemano, sino que su verdad depende de la distancia temporal que separa al acontecimiento de su sentido. Por esto, debemos volver a repetir la hipótesis deleuzeana: toda verdad es verdad del tiempo, es decir, el tiempo como condición de posibilidad de toda verdad. Esto es lo que revela el documental reflexivo a través de la imagen-tiempo: el carácter temporal de toda construcción de sentido y, por ende, de toda construcción de verosimilitud y de toda ilusión de verdad.



6. Véase Ranciere, Jacques, “Lo inolvidable”, en *Pensar el cine* (compilado por Gerardo Yoel). Editorial Manantial, Buenos Aires, 2004.

7. Véase White, Hayden, *El texto histórico como artefacto literario*. Editorial Paidós, Barcelona, 2003.

5. Véase Ranciere, Jacques, *La fábula cinematográfica*. Editorial Paidós, Barcelona, 2005.