

**RELATO, MEMORIA Y TECNOLOGÍA:
LA CONSTRUCCIÓN DE LA IDENTIDAD EN EL CINE DOCUMENTAL
El caso de *Nobody's Business*, de Alan Berliner**

Cecilia Eleonora Melella
Universidad de Buenos Aires (Argentina)

Es el gran Odiseo: aquel que sugirió construir el caballo de madera
con el que los aqueos conquistaron Troya.
Sueño que viene a enseñarme cómo construir yo un caballo de madera
con el que conquistar mi propia Troya.
Yorgos Seferis

En el principio fue el viaje...

Traduttore, traditore, expresión que da cuenta de la imposibilidad de la traducción y de lo que se pierde y se gana con ella, representa un buen comienzo para hablar del filme del director neoyorquino Alan Berliner, *Nobody's Business*, de 1996.

Nobody's Business se tradujo al español como *¿A quién le importa?*, título que da cuenta, en un principio, de la dimensión autorreflexiva del largometraje. Pero si la traducción implica un resto, este es aquí la palabra *nobody*.

Nobody, nadie, *Asunto de nadie*. Nadie es una palabra cargada para la cultura occidental, *Nadie* es Odiseo escapando de Polifemo. Odisea refiere a aquel que está en viaje, pero no cualquier viaje, sino un viaje de regreso. Odiseo es aquel (o nadie) que regresa a Ítaca. El héroe que retorna a su patria, pero este regreso no es meramente físico sino también intestino. Odiseo regresa tras haber perdido la memoria tras haberse perdido, vuelve a sus orígenes. Es su hijo Telémaco quien también parte a buscarlo, le extiende, a su manera, un hilo.

Alan Berliner filma a su padre —parte a buscarlo, también a su manera— y lo trae a sus orígenes, a su patria, y junto a él, Alan, busca sus costas, construye su Ítaca. Su padre, al igual que Odiseo, es nadie, un nadie que Alan convierte en *héroe*, que descubre, que subraya. La contraposición de las figuras del padre y del hijo en la película, construye una imagen que viaja, y en ese viaje relata, conforma su identidad, su historia, su memoria, su destino.

A su vez, el cíclope de Alan y su padre no es otro que la cámara. La cámara es una mirada ciclópea, el cine tiene un solo ojo y este no es humano, señala Comolli (2007). El cine deforma lo que ve el ojo humano y, a veces aclara o desplaza la muestra. Haciendo el movimiento inverso que Odiseo (inverso en tanto que Odiseo, al enfrentarse a Polifemo, se autodenomina nadie (οὐδείς), quizá Alan y su padre, nuestros *nadies*, han tenido que enfrentarse a este maquínico Polifemo para tornarse alguien, mantenerse juntos y mantenernos con ellos. La pregunta que presenta *Nobody's Business* es, ¿de qué manera vivir su propia vida, y en este caso relatarla, no pasa a través de la irremediable propagación del espectáculo? (Comolli, 2007: 187).

Atravesar fronteras: entre la realidad y la ficción

Antonio Weinrichter se pregunta por las fronteras del nuevo documental y sostiene que para definirlo se suele recurrir a la mezcla entre elementos reales con “estratagemas de cine dramatizado” (Weinrichter, 2004: 10) aunque drama y documental hayan sido categorías excluyentes. Weinrichter afirma que la ficción no es el único límite que atraviesa el nuevo documental, sino que este también se apropia de estrategias del cine experimental como la autonomía del ámbito estético. La categoría no ficción es entendida como una zona no cartografiada entre el documental tradicional, la ficción y lo experimental. “En su negatividad está su mayor riqueza: no ficción = no definición. Libertad para mezclar formatos, para desmontar los discursos establecidos, para hacer una síntesis de ficción, de información y de reflexión. Para habitar y para poblar esa tierra de nadie, esa zona auroral entre la narración y el discurso, entre la historia y la biografía singular y subjetiva” (Weinrichter, 2004: 11).

Entonces, el mestizaje de formatos es uno de los rasgos que apunta Weinrichter como definitorios de la *no ficción* actual. *Nobody’s Business* se inscribe en esta nueva práctica y se caracteriza por poner en primer término la intervención del documentalista y la negociación con los entrevistados (los otros Berliner, la madre, la hermana).

A su vez, *Nobody’s Business* se establece sobre la tensión entre “la realidad” (de una generación, por ejemplo de inmigrantes; de una vida, la de Oscar Berliner principalmente) y la representación de esta (entrevistas, archivos). Aunque realmente estamos frente a la disputa entre dos caminos distintos de construir una (o *la*) historia. El montaje, en tanto ficcionalización del material, (re)construye esa “realidad” que es la vida del padre de Alan. El producto que surge del montaje, de la manipulación del archivo, se inserta entre el documental —definido usualmente como oposición al cine de ficción y de representación de la realidad— y la ficción.

Asimismo, la relación entre campo y contracampo en el filme expresa esa subjetividad de la que habla Weinrichter como propia de este nuevo documental: Alan exaspera la subjetividad haciendo una película sobre su propio padre y mostrando al mundo su intimidad representada, por ejemplo, en las discusiones de índole casera entre Alan y Oscar. Alan enfatiza dentro del filme que aunque la vida de su padre es tan igual a la de tantos otros, él debe rodar esta película porque *él es su padre*.

Otra de las particularidades que *Nobody’s Business* comparte con el cine documental —más específicamente se acerca al *cinema vérité*— tiene que ver con que los protagonistas hablan a la cámara haciendo que la legitimación de la película provenga de los entrevistados en el proceso de rodaje. El cineasta puede permanecer fuera o dentro del campo como lo hace efectivamente Berliner. Rompe las antiguas fronteras entre el documental y la ficción, pone de manifiesto sus propios procesos de producción de sentido en tanto que subraya los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo y pone énfasis en la dimensión afectiva de la experiencia del cineasta (Weinrichter dice enunciados performativos).

El documental preformativo se desvía de la problemática de la objetividad/veracidad y se propone manifestar la *respuesta afectiva* del documentalista. La idea de *performance* se despliega en ambos lados de la cámara: por un lado, la cámara misma, el montaje; por otro lado, la presencia de la voz y de la imagen de Alan Berliner. Alan se inscribe como parte de esa

misma historia, de ese árbol genealógico, pero la voz *acusmática* no tiene corporalidad, se encuentra fuera de campo, fuera de la imagen y al mismo tiempo está en la imagen. “Como si la voz vagabundeara por la superficie... en *busca de un lugar donde asentarse*” (Chion, 2004: 35), ese *como* pareciera ser la condición interna de Alan Berliner. Luego, el cuerpo comienza a aparecer, adquiere un rostro.

No obstante, Mladen Dolar sostiene que la desacusmatización no existe porque la fuente de la voz nunca puede ser vista, surge de un interior secreto y estructuralmente oculto que no corresponde con lo que se ve. “La voz como objeto aparece precisamente con la imposibilidad de desacusmatización” (Dolar, 2007: 87). La voz se sitúa en una intersección entre lenguaje y cuerpo sin que concierna a ninguna de las dos. En *Nobody’s Business*, la voz de Alan complementa la letra. Alan lee los formularios de archivo, los complementa.

Ahora bien, en el filme la línea entre la autorreflexividad y la *performance* es tan delgada que la intromisión del director o los diálogos entre este y su padre llevan al límite la misma verosimilitud. Hay momentos en los cuales el filme parece falso y otros —por ejemplo las escenas de archivo— en los que uno no dudaría de su verosimilitud. El padre de Alan se pone en escena, actúa, y el cineasta se constituye también como personaje. Alan ya es un personaje desde el comienzo de la película con el archivo, la voz y el apellido. Pero en realidad, dice Weinrichter, Alan se convierte en personaje porque la relación con el mundo que establece en el filme es, en realidad, polivalente textualmente. “La subjetividad es el filtro por el cual lo real entra en el discurso” (Weinrichter, 2007: 54) y en el filme la relación entre lo real y la subjetividad está dada por la contraposición entre imágenes de archivo, en representación de una memoria oficial, y las filmaciones de la familia en súper ocho, y las fotografías como estampas del retrato de la familia Berliner. *Lo que ha tenido lugar vuelve a tener lugar*.

El ensayo y la puesta en escena de la subjetividad

Los documentales performativos experimentan la fusión entre la historia y la autobiografía. *Nobody’s Business* ensaya con el montaje de imágenes de archivo no tanto para producir un efecto de verosimilitud, sino para provocar un efecto persuasivo o retórico. El montaje y el uso del archivo son evidentes en la escena en que la hermana de Alan *juega a la paleta* en la playa con la imagen filmada —años antes— de su madre en súper ocho. Aquí el montaje elabora un diálogo entre la madre y la hija. Volviendo a Weinrichter afirmamos que “...el montaje y el comentario sirven para hacernos ver una imagen histórica más allá de su puro contenido factual, es más, gracias a ellos la compilación es un vehículo ideal para expresar ideas” (Weinrichter, 2007: 78-79). Es una práctica subversiva en tanto que desvía el sentido de los materiales que utiliza, dice este autor.

En la película de Berliner el plus está dado porque Alan utiliza imágenes de su propia vida familiar, tanto fotografías como filmes caseros, enfatizando su adscripción afectiva. Decimos que enfatiza porque entendemos que su adscripción afectiva es doble ya que, en principio, el cineasta se involucra con cualquiera de sus creaciones, pero aquí, debido a la temática familiar o al uso del archivo, esta adscripción se presenta abiertamente a los demás. La puesta en

escena de su subjetividad abre la posibilidad de trascenderla y da lugar a un cine reflexivo que discute ideas, que coquetea con el ensayo.

El ensayo es un género que rechaza las pretensiones de totalidad que, por ejemplo, están presentes en el documental expositivo clásico. Su objetivo parecería ser dejar de lado la objetividad para hablar del mundo. El ensayo se funda entre las creencias y las artes, entre los hechos y las conexiones de la ciencia y de las almas y destinos. “En los escritos de los ensayistas (decía Lukács) la forma se hace destino, principio de destino. Y esta diferencia significa lo siguiente: el destino destaca cosas del mundo de las cosas, subraya las importantes y elimina las inesenciales; las formas, en cambio, delimitan una materia que de no ser por ellas sería como el aire, se disolvería en el todo” (Lukács, 1975: 24).

Por su parte, Cesar Aira, en *El ensayo y su tema*, propone que una de las características del ensayo es que el tema se plantea desde el comienzo. Para Aira, un buen ensayo no está constituido solo por un tema sino por dos “si es un solo tema, no vale la pena escribirlo porque ya lo escribió alguien antes...” (Aira, 2001: 11).

A partir de las conceptualizaciones de Lukács y Aira, podemos arriesgar que *Nobody’s Business* plantea los temas que va a tratar desde el principio, los destaca. La película abre con la imagen del padre de Alan, luego sigue con fotos de Alan y su padre para volver rápidamente a la imagen de su padre en el presente, ya anciano y hablando sobre los percances del uso del audífono. Es en ese instante que presentan los títulos:

ALAN BERLINER
NOBODY’S BUSINESS

Luego, un fundido a negro deja ver la imagen de archivo de una multitud, y la voz en *off* de su padre relata el siguiente cuento: “Un tipo va a ver a un artista y le pide que le haga un cuadro. El artista le dice que hay dos tipos de cuadros: retrato y paisaje. ¿Cuál es el más barato?, pregunta. El paisaje, responde. Y bueno haga un paisaje de mí, le dice”.

Entonces, en las primeras escenas de la obra tenemos el tema ya presentado: la identidad. Pero prontamente nos damos cuenta que este gran tema pivotea entre otros dos: lo público o la *Historia* (con mayúsculas) representada por la multitud, por la pertenencia a una etnia, a una nación, por el paisaje. Asimismo tenemos lo privado, la familia Berliner, las filmaciones caseras, las fotografías, la relación padre-hijo, el retrato, aquello que a *nadie le importa* o más bien a *nadie debería importarle*.

Recapitulando, podemos analizar el filme en sus distintos puntos de vista, que de cierta manera condensarán atributos de esas dimensiones. En primer lugar, *Nobody’s Business* es un filme de frontera, marca un *entre*, entre lo público —del género, del colectivo inmigración, veteranos, judíos— y lo privado —la familia Berliner, la pelea entre padre e hijo, los antepasados de Rusia—. La estructura base de esta película, entonces, puede ser leída como un diálogo *entre* dos, y es justamente ese *entre*, representado por el padre y el hijo, donde se centran las

preguntas y las respuestas, si es que las hay. No hay una resolución dialéctica, los opuestos conviven, se realimentan, son partes de la misma esencia: *Alan es hijo de su padre*.

Desde un plano técnico, ese *entre* se ve en la utilización del campo y del contracampo, como dos orillas, que el director traspasa a su gusto Jean-Louis Comolli nos advierte que es el juego disyuntivo entre el campo y el fuera de campo lo que permite visualizar la escritura cinematográfica, “la ambivalencia de la inscripción de sí mismo y del otro en el cine” (Comolli, 2007: 88).

Además, si entendemos ese *entre* como una huella, una abertura sin fondo, un pleno *fluir*, la cuestión de la identidad como constructo inacabado se hace presente: la identidad, ya sea personal o grupal, familiar, nacional, étnica. El filme descompone la identidad, su categoría, en distintos fragmentos, enfatizando que esta es siempre un constructo: la identidad del director Alan, de su padre y de su familia. Grupalmente, la identidad de los inmigrantes en los Estados Unidos, de los judíos como pueblo, de los norteamericanos.

Pero, Aira también indica que así como los buenos modales en la mesa radican en no tener hambre, el ensayista no debe pretender buscar la verdad, y añade que de elegir un solo término para el nombre del ensayo, este quedaría muy cerca de la verdad. Berliner titula su filme *Nobody’s Business* —como ya dijimos, *asunto de nadie o a quién le importa*— un nombre compuesto por dos términos, y que, en general, se aleja significativamente de la verdad. ¿A quién le importa la historia personal de Alan Berliner y su padre?, desde ya que no tiene pretensión de verdad. Pero el encanto de este filme radica en que bajo esa *pretensión de no verdad* que transita por superficies subjetivas, *Nobody’s Business* roza temáticas (hace preguntas) centrales para la humanidad: la cercanía de la muerte, los hijos, el padre, el amor, el odio, la violencia, el exterminio, la herencia. Bajo una pincelada socrática, la verdad solo destella en el diálogo entre Alan y su padre.

Técnica y memoria. O de cómo transformar el espacio en tiempo

Para recordar hay que clasificar según una lógica de lo mismo y de lo otro, desplegar su propia identidad. Según Joel Candau (2001), la primera operación clasificatoria consiste en distinguir el presente del pasado, o sea, pensar el tiempo. Es justamente lo que prueba hacer Alan Berliner en tanto que se inserta en el tiempo profundo en el que el pasado es percibido como inmemorial, sin dimensiones. Al ser la memoria difusa, Alan intenta reconfigurarla, a partir de las pistas dadas por su padre, para inscribirse dentro de una comunidad, como puede ser la comunidad judía, la de los descendientes de exiliados, etcétera. Pero Alan se topa con que su padre no recuerda, no puede o no quiere recordar. ¿De dónde provienen los Berliner? ¿Es Rusia o Polonia? ¿Ha sido la ciudad natal de su bisabuelo diezmada por los nazis? ¿En qué circunstancias migraron a los Estados Unidos los bisabuelos de Alan? Pero su padre no recuerda y no le permite construir su origen.

La contraposición o la respuesta que Alan Berliner consume ante la pérdida de memoria de su padre consiste en la puesta en escena de los medios técnicos existentes que preservan el pasado, como ser: las fotografías, los filmes caseros, las imágenes de archivo, los archivos

nacionales (actas de matrimonio, nacimiento, migraciones) y los archivos de la biblioteca genealógica de Salt Lake City en Utah. Alan intenta construir lo que su padre ha perdido a partir de la utilización de estos recursos que le permiten "... representar materialmente el tiempo pasado, registrarlo y ponerlo en orden" (Candau, 2001: 87).

Entonces, la dimensión de la memoria, que es constitutiva de la dimensión de identidad, se conforma a través de diferentes artificios. Todos estos artilugios memorísticos están mediados por las tecnologías de la información. Aquí las tecnologías juegan un papel preponderante, ya sea como modos de producción del filme (técnicos), como artificios estéticos dentro de él, y ambos usos generan preguntas. El cine, así como la memoria, "viene a revelar las inscripciones ya formadas y, al mismo tiempo, las despierta, las vuelve activas" (Comolli, 2007: 294).

Por otra parte, estos interrogantes versan sobre la posibilidad de pensar la memoria fuera de las nuevas tecnologías, y preguntarnos si estas no conducen necesariamente al olvido (el montaje del filme parece emular el funcionamiento de la memoria humana, desordenada que aparentemente relaciona imágenes inconexas). Según Andreas Huyssen, occidente contemporáneo cada vez se encuentra más obsesionado por la conservación de la memoria, proceso al que Huyssen denomina como musealización del mundo. Según Huyssen, "La musealización misma es arrastrada por [...] la circulación de la velocidad de imágenes, espectáculos, acontecimientos; y por eso siempre corre el riesgo de perder su capacidad de garantizar una estabilidad cultural a largo tiempo" (Huyssen, 2007: 32).

La paradoja que se presenta es que es también a través de la tecnología que se puede garantizar esta *estabilidad a largo tiempo*. Este interrogante atraviesa todo el documental, y, a veces, en forma directa como la visita del director Alan Berliner a los archivos antirradiación de Utah, por ejemplo.

Por último, la identidad y la memoria se pueden relacionar con el control. La película de Berliner focaliza, identifica caras, datos, imágenes, historias. La cámara controla, al mejor estilo de *las sociedades de control* de Gilles Deleuze. La obsesión es saber, saber quién se es, y no solo *quién se es*, sino quiénes fueron los que me (le) antecedieron —guiño a la obsesión científica plasmada en el filme a través de las alusiones a la genética— y quiénes son *los otros*, esos otros cercanos y esos *otros-otros*, representados a partir de los Berliner con los cuales solo el director compartía el apellido. Aquí se pregunta por la preeminencia de la sangre en la construcción de la identidad y la predisposición a la institución del patrimonio. A su vez, esta obsesión por la identidad y la identificación, se une a la obsesión por la representación (representación ante un otro) y por la valoración de la mirada ajena. Lo que pareciera ser un documento familiar, una pregunta individual, del mundo privado, se abre a lo público para ser exhibido tal como un objeto de museo. La idea del ciber mundo y de la videoesfera, dice Candau, transforman la experiencia de la temporalidad donde el instante invade la conciencia.

Por otra parte, la película se centra en un duelo *memorístico* entre Alan y su padre que representa la pugna entre memoria y olvido. La memoria no puede concebirse sin el olvido, no

todo es memorizable, es necesario olvidar. Pero ¿qué olvidar? ¿Cómo olvidar? ¿En qué circunstancias? ¿Con qué propósito?

La identidad se construye a partir de ciertas marcas temporales y el olvido de otras. Entre las marcas importantes, destacables, se encuentra la referencia a un origen, que si no es recordado es necesario construir (como intenta hacer Alan), siendo lo esencial, dice Candau, que los elementos comunes que constituyen el origen sean vividos por el grupo en cuestión. Los acontecimientos que componen el origen son representados (como en el cine) como hitos de una trayectoria individual o colectiva que persisten en la organización de una experiencia temporal. La identidad de los judíos norteamericanos, como en el filme, se construye con retazos, con los restos del cementerio visitado por Alan, como por las imágenes de archivo de los niños estudiando la *Toráh*. La película de Berliner articula ficcionalmente los acontecimientos como lo haría la memoria misma.

Pero Candau también se pregunta cómo puede haber una comunidad capaz de fundar una identidad colectiva cuando la transmisión de recuerdos es imposible (Candau, 2001: 103). La memoria tiene que ver con la transmisión y con el almacenamiento, y en las sociedades modernas esta memoria se encuentra mediatizada por libros, archivos, bases de datos, etcétera. La erosión de las memorias colectivas representa la contracara de la proliferación de las memorias mecánicas. Retomando nuevamente a Andreas Huyssen, entendemos que nuestra época actual ha desarrollado al límite el relato memorístico. El mundo se está musealizando, afirma Huyssen, y lo ve en distintas prácticas como ser: la restauración de los centros urbanos surgida a partir de los años setenta, los emprendimientos para proteger el patrimonio cultural, la moda retro, la automusealización a través del video —y actualmente podemos agregar las filmaciones instantáneas logradas por los celulares o la subida de fotos y videos a Internet, donde las lógicas de la movilidad y la privacidad se ven absolutamente trastocadas—. (Huyssen, 2007: 32).

La manía por la memoria característica de las sociedades modernas manifiesta la incapacidad de dominar la angustia de la pérdida que acompaña toda la vida humana. Uno de los hilos conductores de *Nobody's Business* son los archivos de Utah que, a través de Candau, podemos comprender como proliferación de huellas. Esta proliferación tiene su equivalente en el dominio de la producción de imágenes. A su vez, la angustia provocada por compulsión memorialista se explica como síntoma de las crisis identitarias por sobredosis de información.

Sin embargo, la perpetuación de una memoria a través de la técnica (en nuestro caso, el cine) se alimenta, como menciona Candau, de una memoria doméstica de larga duración soportada en fotos de familia, lugares, objetos —los objetos técnicos (desde la grabación de las entrevistas a otros Berliner hasta los archivos varios) son los que afirman el lazo de Alan como Berliner—. Estas prácticas tienen que ver con la memoria de los migrantes, que poco pueden cargar con ellos. La memoria mecánica no nos exime de ser nosotros mismos los depositarios vivos de la memoria *natural*, que corre riesgo del olvido. Como señalábamos anteriormente, el combate entre Alan y Oscar corporiza el duelo entre estos dos tipos de memoria.

A su vez, la memoria es imperativa e invasiva, se niega a callarse, tal como Alan ante el silencio de su padre. Ahora bien, el olvido, siempre una especie de silencio, apunta Candau, puede calmar el dolor. Oscar Berliner no quiere hablar de sus hermanos muertos. Por su parte, el olvido es un factor central en la conformación de una nación, dimensión en la que muchos individuos comparten muchas cosas pero han olvidado bastantes más (Candau, 2001: 103). Oscar no sabe, o no quiere recordar, de dónde provenía su abuelo, “la verdad es que no me interesa mi abuelo”, dice. Él se autorreconoce norteamericano, un norteamericano que mostró su valor luchando en la Segunda Guerra Mundial. Uno y otro son, entonces, partes de un mismo camino.

A modo de cierre

Comencé este artículo sobre *Nobody's Business* comparando este filme con un viaje, un viaje hacia el interior de una familia, de un director, de la relación de un padre con su hijo. El viaje, también de los antepasados europeos en busca de un futuro en otro continente, y de esos descendientes, que como Alan, necesitan asentarse y re-construir raíces, elaborar el patrimonio, conformar memorias, en fin, construir identidades.

Asimismo, como en todos los viajes hubo tensiones, polémicas, enfrentamientos. Pero sin lugar a dudas, todo viaje implica un destino, ideado o no, pero destino al fin. Retomando nuevamente a Lukács apreciamos que en *Nobody's Business* la forma se hace destino, elige la costa en la cual desembarcar.

Bibliografía

- Aira, C. (2001). “El ensayo y su tema”. *Boletín 9 del Centro de estudios de teoría crítica y literaria*. Facultad de Artes. Rosario. Universidad Nacional de Rosario.
- Alberó, P. (2007). *Theo Angelopoulos, la Mirada de Ulises*. Madrid. Paidós.
- Blümlinger, C. *Las formas que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Navarra. Editorial Gobierno de Navarra.
- Candau, J. (2001). *Memoria e identidad*. Buenos Aires. Ediciones del Sol.
- Chion, M. (2004). *La voz en el cine*. Valencia. Cátedra.
- Comolli, J. (2007). *Ver y poder. La inocencia perdida: cine, televisión, ficción, documental*. Buenos Aires. Aurelia Rivera/Nueva Librería.
- Deleuze, G. (1991). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires. Paidós.
- (1999). “Posdata sobre las sociedades de control”, en Christian Ferrer (comp.), *El lenguaje libertario. Antología del pensamiento anarquista contemporáneo*. Buenos Aires. Altamira.
- Derrida, J. y A. Dufourmantelle (2000). *La hospitalidad*. Buenos Aires. Ediciones de la Flor.
- Dolar, M. (2007). *Una voz y nada más*. Buenos Aires. Manantial.
- Guarini, C. y M. Céspedes (2011). “Cine ojo: un punto de vista sobre el territorio de lo real”, en Diego Brodersen y Eduardo A. Russo (comps.), 9.º Festival de cine independiente. Buenos Aires.

- Horton, A. *Face to Face with the Past. Alan Berliner's Nobody's Business* [s. d.].
- Huyssen, A. (2007). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Ledo Andino, M. (2005). *Documental y Vanguardia*. Casimiro Torreiro y Josexto Cedrán (eds.). Madrid. Cátedra. Signo e Imagen.
- Lukács, G. (1975). *El alma y las formas y Teoría de la novela*. Barcelona. Grijalbo.
- Weinrichter, A (2004). *Desvíos de lo real. El cine de ficción*. Madrid. T&B Editores.