

LA EXPERIENCIA COMO CATEGORÍA EN EL CINE DE CHRIS MARKER

Celina López Seco*

Resumo: O texto pretende discutir o trabalho de Chris Marker, no filme *Sans Soleil/Sin Sol* (1982), como um modo de construir conhecimento através da interpelação das imagens com a noção de experiência proposta por Charles S. Peirce. Nesse cruzamento entre a experiência e a interpelação das imagens, apresentamos a singularidade do cineasta francês na sua concepção do cinema enquanto arte e como prática do pensamento.

Palavras-chave: Caso, experiência, imagem, signo, pensamento.

Resumen: Se intentará articular el trabajo de Chris Marker en *Sans Soleil/Sin Sol* (1982) como un modo de construir conocimiento a través de la interpelación de las imágenes, con la noción de experiencia propuesta por Charles S. Peirce. En este cruce, entre la experiencia y la interpelación de la imagen, planteamos la singularidad del cineasta francés en la concepción del cine como arte y como práctica de pensamiento.

Palabras clave: Caso, experiencia, imagen, signo, pensamiento.

Abstract: We will try to organize Chris Marker's *Sans Soleil/Sin Sol* as a way of building knowledge through the interpellation of images, with the notion of experience by Charles S. Peirce. At this junction between experience and the interpellation of images, we propose the uniqueness of the French filmmaker based on the idea of cinema as an art and as a work of thinking.

Keywords: Case, experience, image, sign, thought.

Résumé: Le texte aborde le travail de Chris Marker, dans le film *Sans Soleil/Sin Sol* (1982), comme un moyen de renforcer la connaissance à partir de l'interpellation des images en articulation avec la notion d'expérience proposée par Charles S. Peirce. Dans cette articulation, entre l'expérience et l'interpellation des images, nous présentons l'unicité du cinéaste française dans sa conception du cinéma comme art et comme pratique de la pensée.

Mots-clés : événement, expérience, image, signes, pensée.

Los objetivos del presente ensayo son dos: por una parte, analizar el Cine de la Experiencia como categoría-caso susceptible de discutir los límites entre el documental, la ficción y el cine autobiográfico contemporáneo. Por otra parte, a través de la noción de experiencia,

* Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades. Doctoranda en Semiótica- CEA (Centro de Estudios Avanzados). Email: celinalopezseco@hotmail.com

proponerlo como una mirada alternativa que cuestiona, piensa, replantea algunas relaciones históricas entre el individuo y la cultura.

Definimos el Cine de la Experiencia como una construcción relacional entre la memoria del cineasta, un real o materialidad y una realidad o aproximación a este real (discurso social). Los mismos poseen en común la creación de un pacto o contrato con el espectador –cuarto eje de la relación– basado en la noción de verdad como experiencia.

Ahora bien, y aquí nos detenemos un momento, si admitimos que el cine de la experiencia es una categoría que, por su misma definición, pone en relación varios elementos, entre ellos la memoria del cineasta, estamos en condiciones de afirmar que no es sólo un discurso, es un discurso *razonado*. Según Arnoux,

En los discursos razonados, tanto aquellos que tienden a la explicación como aquellos más marcadamente argumentativos, el ejemplo y el caso permiten, a través de una referencia a lo particular mostrar lo bien fundado de una norma o simplificar, por su carácter más concreto, su acceso a ella, o –y esto es lo específico del caso–interrogar su alcance y validez (ARNOUX, 2009: 1).

Por lo tanto, y a los fines de la investigación, nos centramos en la particularidad del filme *Sans Soleil* (1982), *Sin Sol*, del cineasta francés Chris Marker como discurso razonado que, en tanto *caso* interroga el alcance y la validez de la norma *cine documental*.

En primer lugar, para articular la obra de Marker como caso cinematográfico que nos permite pensar y cuestionar el alcance y validez de las imágenes documentales/ ficcionales como garantía de verdad/norma, señalamos las consideraciones que Bill Nichols desarrolló en su célebre obra *La representación de la realidad* (1997) en torno al término documental.

En un segundo lugar, abordamos el concepto de experiencia desde las cuatro refutaciones que Peirce desarrolló con espíritu de oposición al

cartesianismo en “*Cuestiones relativas a ciertas facultades atribuidas al hombre*” (1868:2). A través de las mismas nos permitimos pensar la experiencia como movimiento susceptible de transitar la fisura entre la realidad y su significación/representación/construcción, es decir, la experiencia como relación -objetiva material, exterior- y no como práctica que remite al interior de una subjetividad.

Chris Marker, – cineasta, escritor, poeta, ensayista– desde sus inicios se dedicó a interpelar las imágenes, la realidad y un real del que ambas pudieran, de alguna manera, dar cuenta. Cuando decimos “Interpelar” nos estamos refiriendo, como señala Bellour (BELLOUR, 2000:56) al modo en que quien nos habla se sitúa en relación con aquello que nos muestra. Es precisamente esa *manera* la que se intentara describir, definir o al menos rodear, en *Sin Sol* como forma experimental de construir conocimiento a través del cine.

¿Qué entenderíamos como norma?

Según Bill Nichols (1997) el documental

No moviliza un inventario finito de técnicas, no aborda un número establecido de temas y no adopta una taxonomía conocida en detalle de formas, estilos o modalidades. La propia definición de este cine debe construirse de un modo muy similar al mundo que conocemos y compartimos. La práctica documental es el lugar de oposición y cambio (...). En vez de una, se imponen tres definiciones para abordar el tema en su complejidad: desde el punto de vista del *realizador*, desde el punto de vista del *texto* y por último desde el punto de vista del *espectador* (NICHOLS, 1997: 42).

A los fines de este ensayo pasamos nota muy superficialmente de los tres puntos de vista que Nichols desarrolla en profundidad:

a. *Desde el punto de vista del realizador*: un documental se define más bien por el objetivo común que comparten, escogido por voluntad propia, de representar el mundo histórico en vez de mundos imaginarios. Por tanto; más que encontrar un manifiesto cinematográfico del “buen documentalista”, es importante atender a su definición como una práctica relacional, histórica y variable de operar sobre la realidad, como una práctica discursiva que ordena el universo de lo decible/representable.

b. *Según el texto*: también puede considerarse el documental como un género cinematográfico con reglas propias. Según Nichols, los documentales toman forma siguiendo una lógica informativa.

La economía de esta lógica requiere una representación, razonamiento o argumento acerca del mundo histórico básicamente instrumental o pragmática. (...) El “como” se organizan estos elementos, definirá lo que Nichols llama modalidades del documental o principales divisiones históricas y formales dentro *modalidad de observación*: de la base institucional y discursiva (...) (NICHOLS, 1997:49).

El autor distingue cuatro modalidades (que hoy ya han sido ampliadas pero que aquí mencionaremos en su versión original) como diferentes conceptos de representación histórica: la *modalidad expositiva*: el conocimiento asume la forma de una certeza interpersonal y la retórica de la argumentación desempeña la función de dominante textual haciendo que el texto avance al servicio de su necesidad de persuasión. La surge a principios de los 60 como reacción a la construcción –argumentativa- del hecho. Más que cualquier otra modalidad, aquí se “cede el control” a lo que pasa frente a la cámara, se pretende la no intervención del documentalista. La *modalidad interactiva*: el realizador interviene e interactúa. Gracias al aligeramiento de los equipos de registro sonoro sincronizado la voz se puede oír como comentario en *voice-over* pero también en el lugar de los hechos. Y la *modalidad reflexiva*: “mientras que la mayor parte de la

producción se dedica a hablar sobre el mundo histórico, aquí se aborda la cuestión de *cómo* hablamos acerca del mundo histórico”.

c. Y por último, la tercera línea que Nichols menciona para definir el documental es *el punto de vista del espectador*. El autor dice que no hay nada ni desde el punto de vista del realizador ni desde el texto mismo que distinga absoluta e indiscutidamente el documental de la ficción. Es decir, incluso si las imágenes pierden su reivindicación de congruencia con el mundo material, incluso si el documental, como es el caso del *Fake*, (falso documental) construye su representación frente a la cámara imitando el mundo, insistiremos, persistiremos, dice Nichols en “inferir un argumento acerca del mundo, el espectador documental emplea *procedimientos de compromiso retórico*, en vez de *procedimientos de compromiso de ficción*” (NICHOLS, 1997:57).

Entonces, si definir unívocamente el cine documental como *norma* es tarea compleja, ¿en qué sentido *Sin Sol* ilustra e interroga el alcance y validez de dicha norma? ¿Qué es *Sin Sol*?

A continuación presentamos la descripción publicada en el catálogo del Festival de Berlín en 1983:

Una mujer desconocida lee y comenta las cartas que recibe de un amigo, un *cameraman FreeLancer*. Éste viaja por todo el mundo y se muestra especialmente interesado por los “dos polos más extremos de supervivencia” Japón y África, representada por sus dos de sus países más pobres y (pese al papel histórico que han jugado) Guinea Bissau y las islas de Cabo Verde. El *cameraman* se pregunta (y pregunta a todos sus colegas, al menos a los que aparecen en el filme) qué sentido tiene esta descripción del mundo de la que él es instrumento y qué papel juegan los recuerdos que él mismo contribuye a crear. Uno de sus colegas japoneses que tiene una obsesión, pero una obsesión japonesa en forma de electrón, responde a estas preguntas a su manera: ataca las imágenes del recuerdo y deforma los recuerdos por medio de un sintetizador. Un cineasta se sirve de esta idea para hacer una película pero en vez de mostrar a los personajes y sus relaciones reales o supuestas, prefiere presentar la historia como una composición musical, con temas recurrentes,

reflejados y fugas: las cartas, los comentarios de la mujer, la colección de imágenes, las fotos que ha tomado y otras cuantas que ha tomado prestadas. La yuxtaposición de estos recuerdos crea una memoria ficticia y, al igual que antes se solía leer en la puerta de una portería: “El portero está fuera en la escalera”, aquí se podría mostrar al comienzo del filme un rótulo que dijera, “La ficción está fuera”¹.

Ahora bien, el Caso

Podemos decir que la articulación y el trabajo con las imágenes en *Sin Sol* posibilitan la definición del documental desde cualquiera de los puntos tratados por Nichols. Sin embargo, las diferencias propias con que cada documental se configura a sí mismo, se presentan en este filme como diferencias sustanciales que nos permiten considerar la película de Chris Marker como un *caso* que, si bien, ilustra la norma cine documental, también cuestiona el alcance y validez de la misma.

Pero vamos por partes, *desde el punto de vista textual*: la mayoría de los estudiosos del documental han acordado en definir a *Sin Sol* como la obra paradigmática del documental ensayo. Siguiendo la categorización de Nichols, nos referimos a ella como integrante de la modalidad reflexiva en tanto no cuestiona el mundo histórico pero sí las representaciones en que se aborda ese mundo histórico. *Sin Sol* es un filme que introduce imágenes del viaje de un cameraman (Sandor Krasna, seudónimo de Marker) “entre los dos polos más opuestos de la supervivencia humana”: África y Japón. La película adquiere forma epistolar a través de la voz en *off* de una mujer que lee las cartas enviadas por Krasna alternando la lectura con las imágenes del viaje.

Shonagon tenía la obsesión de hacer listas... listas de “cosas elegantes”,... “cosas molestas” o también de “cosas que no vale la pena

¹ Página web: http://www.geocities.com/wolfgang_ball. Completa página dedicada a Sin Sol, contiene el guión, una extensa interpretación, bibliografía, vínculos y variada información sobre Marker

hacer”. Un día tuvo la idea de escribir listas de “cosas que hacían latir el corazón”. No es un mal criterio, me doy cuenta cuando filmo. Aplaudo el milagro económico pero lo que quiero mostraros... son las fiestas de los barrios. Corte e imagen de fiesta en barrio japonés.

En esta relación de las imágenes y las palabras radica un aspecto clave del modo, al que hacíamos alusión en la introducción, en que Marker construye conocimiento a través de la interpelación de las imágenes.

Uno de los primeros teóricos y analistas del cine André Bazin, a propósito del estreno *Letters from Siberia* (1957) ya advertía sobre la particular manera en la que Marker monta las imágenes y la llamó “montaje horizontal porque en cierta forma, la imagen se relaciona lateralmente con lo que se dice más que con el plano que le sigue” (BAZIN, 1958). Es así que en *Sin Sol* se perfecciona la técnica, y la película en su totalidad (a diferencia de *Letter from Siberia*, donde sólo se aplicaba esta modalidad por fragmentos) consiste en la alternancia, en el juego, en la imbricación entre palabra e imagen. El punto es que lo específico de esta articulación no radica sólo en el cuestionamiento sobre la representación del mundo como propone la modalidad reflexiva. Más bien, a través de la indisociabilidad entre palabra e imagen *Sin Sol* propone el pensamiento como proceso necesario al acto de mirar. Se interpela al espectador a que realice, durante el encuentro con la película, *ese* trayecto que va “del oído al ojo o del ojo al oído”. Esto implica que la especificidad de la imagen, radica en ser tan sólo un modo de recordar el mundo, no su sello ontológico ni su huella empírica. En *Sin Sol*, la indisociable relación entre palabra e imagen conllevan una premisa fundamental: mirar es pensar.

En nuestro país, el sol no es el sol si no está resplandeciente... o un manantial no lo es si no está límpido. Aquí poner adjetivos sería tan maleducado como regalar objetos con la etiqueta del precio. La poesía japonesa no califica. Hay una manera de decir barco, bruma, rana cuervo, granizo... garza y crisantemo que las contiene a todas... Estos días l prensa

sólo habla de un hombre de Nagoya, la mujer que amaba murió el año pasado y él se sumergió en el trabajo a la japonesa, como un loco. Al parecer hizo un gran descubrimiento en electrónica. Y luego, en el mes de mayo se suicidó. Hay quién dice que no pudo soportar oír la palabra “primavera”.

Por su parte, *desde el punto de vista del realizador* Nichols dice: “existe una clara voluntad de abordar el mundo histórico más que mundos imaginarios” (NICHOLS, 1997: 44) sin embargo para Marker lo imaginario forma parte del mundo histórico, no hay un sistema de representación que sea más verdadero que otros, como se adjudicó el realismo en algún momento. El trabajo con las imágenes es un trabajo con la memoria. La imagen para Marker no funciona como documento o prueba de una verdad primigenia, las imágenes son la manera en que los hombres recuerdan:

El filme se abre con la voz en *off* de la mujer que lee la carta y dice:

“La primera imagen de la que me habló fue la de tres niños en la carretera en Islandia, en 1965. Me dijo que para él era la imagen de la felicidad y que había intentado muchas veces asociarla con otras imágenes pero nunca lo había logrado... Me escribió: tendré que ponerla sola al principio de una película con un largo trozo de cinta negra; si no se ve la felicidad al menos se verá el negro”.

Sin embargo con esto el cineasta no dice que el mundo histórico – lo real– sea inaprensible; dice que lo real no está en la imagen, impreso o sellado (así está reconociendo la imposibilidad de establecer una congruencia literal entre el referente y su aprehensión), lo real no tiene valor de verdad en sí mismo porque es un aspecto relacional. De esa manera la muerte, la pérdida, el encuentro, un vínculo, es decir las formas objetivas de la existencia, adquieren un sentido: el sentido compartido de la experiencia.

Al respecto Raymond Bellour afirma

Pero hay algo seguro: la subjetividad que ahí se expresa con fuerza y desenvoltura no depende únicamente del poder, ejercido por Marker de decir *yo*. Surge de una capacidad más general: la de poner en guardia al espectador respecto a lo que ve, a través de lo que oye (BELLOUR, 2000:56).

Por último, *desde el punto de vista del espectador*, *Sin Sol* asume como principal condición para su existencia lo que Philippe Lejeune denominó refiriéndose a la literatura como “pacto autobiográfico”, un pacto o “contrato de lectura” basado en la noción de verdad como experiencia. El viaje y su narración epistolar, el desdoblamiento de la presencia de Chris Marker a través de su seudónimo Sandor Krasna y de la voz en *off* de la mujer que lee las cartas; la puesta en cuestión de las imágenes más que la constatación de referencialidad con el mundo histórico, demandan el *compromiso de argumentación retórica* (al que se refería Nichols como el nivel más profundo de expectativas del espectador documental) o pacto de verdad. Lo propio entonces de *Sin Sol* es que el pacto de verdad se refiere a una experiencia de relación entre el sujeto que mira y el mundo histórico mirado.

Él, que no se había inmutado ante un gol de Platini... o un acierto en una apuesta triple... preguntaba apasionado el resultado de Chiyonofuji en el último torneo de sumo. Preguntaba por las últimas novedades de la familia imperial... del príncipe heredero o del gánster más viejo de Tokio que aparecía a menudo por televisión para enseñar la bondad a los niños. Todas esas simples alegrías del retorno al país... al hogar, a la casa familiar, que él ignoraba... doce millones de habitantes se las podían ofrecer.

En esta interrelación no es la mirada del sujeto, como cuerpo físico presente, la que imprime el valor de verdad a lo observado, ni es el mundo histórico como materialidad o real el que lleva impreso el valor de verdad. Marker enfrenta al espectador de *Sin Sol* a un pacto o contrato de lectura donde la verdad como concepto clave del discurso documental deja de ser el

fin último para transformarse en experiencia afectiva: en la media que me reconozco como enlace entre el realizador y los sujetos mostrados en el filme.

Desde este último apartado relacionamos la segunda instancia y epílogo del trabajo: la noción de experiencia según las cuatro refutaciones que Peirce desarrolló con espíritu de oposición al cartesianismo. Porque es a través de la particularidad de la misma que la película *Sin Sol* se erige como *caso* que cuestiona no sólo el alcance y validez de la norma cine documental sino el alcance y validez de las imágenes como prueba ontológica del mundo. *Sin Sol* es una propuesta reflexiva sobre la condición de la imagen en sí misma y en este sentido la concepción de experiencia es clave para configurar su definición. Es a través de ésta que *Sin Sol* interroga el alcance del compromiso retórico al que alude Nichols para pedirle un compromiso ético: *yo*, espectador también soy el sujeto representado en la pantalla:

1 - “No tenemos ningún poder de introspección, sino que todo conocimiento del mundo interno se deriva de nuestro conocimiento de los hechos externos por razonamiento hipotético”.

En este sentido decimos que la experiencia propuesta en el texto fílmico es la experiencia del cineasta con el afuera, con el mundo externo (en nuestro caso, con el viaje por dos polos opuestos de la existencia humana: África y Japón), no la que se desprende o señala procesos introspectivos del creador².

2 - “No tenemos ningún poder de intuición, sino que toda cognición está determinada por cogniciones previas”.

De allí que la experiencia –como proceso de conocimiento– sólo puede ser abordada a través de la puesta en relación entre LA realidad como representación y un real o materialidad promotora; pero a la vez, por la propia imposibilidad de captura de este real. Imposibilidad que tensa y

² Pensemos en algunos de los grandes cineastas de la modernidad: Bergman, Antonioni, Fellini, quienes remitían el proceso creativo a su propia biografía como creadores.

cuestiona permanentemente las representaciones absolutistas. Las imágenes más indescifrables son las de Europa. Veo las imágenes de una película cuya banda de sonido llegará después. Para lo de Polonia necesité seis meses. En cambio no hay ningún problema con los terremotos locales. Pero he de decir que el de anoche me ha ayudado a delimitar el problema. La poesía nace de la inseguridad... Judíos errantes, Japoneses temblantes. Vivir sobre una alfombra que una naturaleza bromista siempre está dispuesta a quitarles los ha acostumbrado a evolucionar en un mundo de apariencias frágiles... fugaces y revocables... de trenes que vuelan de planeta en planeta y de samuráis que luchan en un pasado inmutable... eso se llama: la impermanencia de las cosas.

3 - “No tenemos ninguna capacidad de pensar sin signos”.

Por lo tanto, nos remitimos a la experiencia como signo; es decir a la puesta en escena de la relación entre los cuatro elementos que conforman esta categoría: subjetividad/real/realidad/espectador y no hacia la individualidad o psicología autobiográfica.

Me escribió que el secreto japonés: “esa impresión dolorosa de las cosas” tal y como lo denominó Levi-Strauss suponía la facultad de comulgar con las cosas... de entrar en ellas, de ser ellas por un instante. Era normal que a su vez fueran como nosotros... perecederos e inmortales. Corte. Imagen de África, “Me escribió: “El animismo es un concepto familiar en África, rara vez se aplica en Japón. ¿Cómo llamar entonces a esa difusa creencia según la cual cualquier fragmento de la creación...tiene su equivalente invisible?”

4 - “No tenemos ninguna concepción de lo absolutamente incognoscible”.

La significación de la experiencia abordada en el *cine de la experiencia* alude a un proceso cognitivo cuyo objeto es real. En el sentido que Peirce se pregunta: ¿“Qué significamos por real? Se trata de algún concepto que tenemos que haber tenido primero cuando descubrimos un

irreal, una ilusión, es decir cuando nos corregimos por vez primera” (PEIRCE, 1868: 20).

A modo de epílogo

Decíamos por una parte que el texto fílmico *Sin Sol* ilustra pero también interroga el alcance y validez del documental como norma y que a su vez integra la categoría analítica Cine de la Experiencia. Decíamos por otra parte, que el eje principal por el que la película discute con la práctica tradicional del documental reside en la noción de experiencia -de decir, de ver, de dar a ver, de interpelar- no como práctica que remite al interior de la subjetividad sino como práctica material, sígnica, que sólo puede ser conocida en su exterioridad en tanto es compartible.

Es en este sentido que consideramos a *Sin Sol* una forma de construir conocimiento a través de/con las imágenes ya que su abordaje implica la necesaria puesta en relación de los elementos que la conforman: la memoria del cineasta, la realidad o su representación, lo real o aspecto físico del mundo y un espectador inscripto en él. Y en este modo relacional es que entendemos la experiencia como pasaje alternativo para pensar el mundo, cuestionar su representación y asumir un punto de vista ético y afectivo en la conformación de nuestra humanidad.

Referencias bibliográficas

ARNOUX, Elvira N. de (2010). “Ejemplo ilustrativo y caso: recorridos destinados a la formación académica y Profesional”, in: Conferencia, en Minerva Rosas (Compiladora) “Leer y escribir en la universidad y

en el mundo laboral”. *Acta electrónica II Congreso Nacional de la Cátedra UNESCO, lectura y escritura*, Osorno: Universidad de Los Lagos.

____ “*Los Amigos de la Patria y de la Juventud* (1815-1816) de Felipe Senillosa: el periodismo ilustrado en el Río de la Plata”, *Nuevos Mundos / Mundos nuevos*, entregado para su publicación.

ARNOUX, E. Nogueira, S. Silvestri, A. (2009). “El vínculo entre texto teórico y ejemplo: dificultades de su reconocimiento en futuros docentes”, in: Alex Silgado, Javier Guerrero y Alfonso Cárdenas (Eds.), *Perspectivas críticas de la lectura y la escritura en la educación superior*, capítulo IV, Bogotá-Colombia: Corporación Unificada Nacional de Educación Superior-CUN.

BAZIN, A. (1998). “Lettres de Sibérie”. In: *France-Observateur*, Octubre 1958 y “Le cinéma français de la libération à la nouvelle vague”, in: *Cahiers du Cinéma*.

BELLOUR, R. (2000). “El libro ida y vuelta” in: *Chris Marker: Retorno a la inmemoria del cineasta*, in: ENGUITA MAYO, Nuria; EXPÓSITO, Marcelo y REGUEIRA MATRIZ, Esther (Eds.), Valencia: De la Mirada Editores,

DELEUZE, G. (1984). *La imagen- movimiento, estudios sobre cine 1*, Barcelona: Paidós,

DELEUZE, G. (1986). *La imagen-tiempo, estudios sobre cine 2*. Barcelona: Paidós.

GODARD, J-L. (1988-1998). “Una Vague Nouvelle”, in: *Histoires du cinéma*, capítulo 3.b., Paris: Gallimard.

MARTÍN GUTIERREZ, G, *Cineastas frente al espejo*, Madrid: T&B, 2008.

NICHOLS, B. (1997). *La representación de la realidad, cuestiones y conceptos sobre el documental*, Barcelona: Paidós.

- PEIRCE, S. Charles (1988). *Algunas consecuencias de cuatro incapacidades*. Traducción castellana y notas de José Vericat, Barcelona: Crítica.
- PEIRCE, S. Charles (2003). *La esencia cristalina del hombre*. Traducción castellana de Carmen Ruiz.
[<http://www.unav.es/gep/MansGlassyEssence.html>]
- PEIRCE, S. Charles (2001). *Amor evolutivo*. Traducción castellana de Lino Iglesias. [<http://www.unav.es/gep/EvolutionaryLove.html>]
- SANCHÉZ BIOSCA, V. (2002). *Cine y vanguardias artísticas*, Barcelona: Paidós
- SCHEFER, R. (2008). *El autorretrato en el documental*, Buenos Aires: Universidad del Cine, Catálogos S.R.L.
- TORREIRO, C. y Cerdán, J. (2005). *Documental y Vanguardia*, Málaga: Cátedra.
- WEINRICHTER, A y Ortega, M L. (2006). *Mystetere Marker, Pasajes en la obra de Chris Marker*, Madrid: T&B Editores.