

LA METAMORFOSIS REFERENCIAL EN EL DOCUMENTAL CONTEMPORÁNEO

Oliver Pérez Latorre

oliver.perez@upf.edu

RESUMEN

Desde el nacimiento del documental moderno a mediados del siglo XX, con *Noche y Niebla*, de Alain Resnais –donde el referente real de los campos de exterminio mantenía su viva presencia y su terrible estatuto indiciario y, sin embargo, era ya vehiculado por una conciencia marcadamente subjetiva, que despojaba así al referente de un valor absoluto–, hasta el documental-ensayo en CD-ROM *Immemory*, de Chris Marker, que, ya a finales de siglo, para reflexionar acerca de las guerras empieza mostrando las imágenes de un film de ficción que el autor recuerda haber visto cuando era niño, el campo referencial en el género documental ha experimentado una serie de ampliaciones y profundas transformaciones, partiendo del referente real del documental clásico hasta llegar a un referente de orden signico o intertextual en la posmodernidad.

PALABRAS CLAVE

Documental, Relativismo, Posmodernidad, Intertextualidad, Referente, Realidad, Simulacro, Subjetivización, Perspectivización, Falsificación, Distorsión, Ocultación, Pasado, Realismo

ARTICLE

1. La crisis de la representación de la realidad

En los inicios del siglo XX, tras la sentencia contra Dios a cargo de Zaratustra, los más relevantes descubrimientos de la Física moderna socavaron de forma casi sincronizada el viejo empeño de ofrecer explicaciones absolutas acerca de la realidad: la Teoría de la Relatividad de Einstein, junto con la idea de la discontinuidad de la realidad que se derivaba de las investigaciones de Max Planck, así como el

Principio de Indeterminación de Heisenberg, provocaron un cierto giro epistemológico, desde la confianza en un conocimiento exacto o que en teoría podía llegar a ser exacto con el tiempo, hacia un conocimiento basado en probabilidades y en la imposibilidad teórica de superar un cierto margen de error, dando lugar al paradigma relativista.

A través del concepto de intertextualidad, ya avanzado el siglo, Mikhail Bakhtin y Julia Kristeva contribuyeron decisivamente a instaurar el relativismo en la teoría literaria. En línea con la Estética de la recepción y la teoría del texto encabezada por Roland Barthes, la noción de intertextualidad invalidaba el análisis del texto como unidad independiente, absoluta. (1) Fue en una reseña sobre *Rabelais and his world* donde Kristeva adoptó la noción de “dialogismo” del formalista ruso para fundar el término de intertextualidad, que, fundamentalmente, suponía la consideración del signo literario no como un punto de significado fijo sino como un lugar atravesado por redes y superficies textuales diversas, así como un cierto alejamiento del texto de un referente real. No obstante, para Bakhtin, lo mismo que para Kristeva, lo verdaderamente importante de la intertextualidad no era sólo que los textos tejieran referencias entrecruzadas a nivel explícito o implícito, sino también el hecho de que el sujeto, definido como autor y/o lector, diera sentido a su experiencia y construyera su vida en relación a los textos. (2)

Una vez el giro teórico, en lo esencial, se había dispersado como polen en campos tan lejanos como la Fe, la Ciencia y la Literatura, (3) Jean-François Lyotard asoció estrechamente la Intertextualidad con la Posmodernidad, preguntándose quién las temía:

“He leído a un joven belga, filósofo del lenguaje, quejarse de que el pensamiento continental, frente al desafío que le lanzan las máquinas hablantes, haya abandonado a éstas el ocuparse de la realidad, que haya sustituido el paradigma referencial por el de la adlingüisticidad (se habla acerca de palabras, se escribe acerca de escritos, la intertextualidad). El joven filósofo piensa que, en la actualidad, hay que restablecer el sólido anclaje del lenguaje en su referente”. (4)

Es justamente en el terreno de la imagen donde la disputa teórica entre los defensores y los detractores del “anclaje” del lenguaje en el referente real está resultando más intensa, a causa del alto grado de analogía entre el signo y el referente real en la imagen fotográfica. Sin ir más lejos, la abundancia de falsos documentales en los últimos años no hace sino alertarnos con ironía acerca de una supuesta caducidad del estatuto de la imagen como garante de la realidad.

Esta crisis de confianza respecto a la representación de la realidad se fue traduciendo progresivamente como “crisis de la realidad”, con las teorías de Jean Baudrillard acerca de la realidad como simulacro a modo de estandarte. En este contexto, echando la vista atrás, quizá Siegfried Kracauer no andaba tan desencaminado como decían al reivindicar con empeñamiento una “redención de la realidad” en su *Teoría del Cine*. En cualquier caso, probablemente más cerca de Kracauer que de Baudrillard, Josep

Lluís Fecé muestra hoy un firme rechazo de la excesiva acomodación en lo que él denomina la “Cultura de la Sospecha”: (5)

“Desde luego, tan solo una pequeña muestra de los numerosos fraudes informativos invita al escepticismo y la desconfianza en las posibilidades de la imagen en movimiento, o de los medios audiovisuales, de restituir, aunque sea de forma aproximada, la realidad. En la actualidad, los abanderados del escepticismo son, sin duda, los pensadores que podríamos adscribir al llamado pensamiento posmoderno. Para esos intelectuales, que parecen encontrar un enorme placer en la negación de cualquier idea de “realidad”, en el mundo hiperreal ha sido eliminada cualquier posibilidad de distinción entre lo real y las apariencias. (...) Me temo que, en el fondo, buena parte del pensamiento posmoderno sobre la imagen, Baudrillard a la cabeza, no hace otra cosa que reescribir la alegoría de la caverna platónica”. (6)

El propio Mikhail Bakhtin, quizás intuyendo la tormenta que se avecinaba, se apresuró a reubicar la cuestión: su formulación intentaba evitar una visión ingenuamente realista de la representación, pero sin llegar a un “nihilismo hermenéutico” por el cual todos los textos fueran vistos como nada más que un juego infinito de significaciones. Bakhtin nunca quiso abandonar la noción de que las representaciones artísticas o mediáticas están al mismo tiempo profunda e irrevocablemente imbricadas en lo social, precisamente porque los discursos que el arte y los medios representan son ellos mismos sociales e históricos y, por lo tanto, reales. (7)

2. La metamorfosis referencial

Desde el nacimiento del documental moderno a mediados del siglo XX, con *Noche y Niebla*, de Alain Resnais, donde el referente real de los campos de exterminio mantenía su viva presencia y su terrible estatuto indiciario y, sin embargo, era ya vehiculado por una conciencia marcadamente subjetiva, que despojaba así al referente de un valor absoluto, hasta el documental-ensayo en CD-Rom *Immemory*, de Chris Marker, que, ya a finales de siglo, para reflexionar acerca de las guerras empieza mostrando las imágenes de un film de ficción que el autor recuerda haber visto cuando era niño, el campo referencial en el género documental ha experimentado una serie de ampliaciones y profundas transformaciones, partiendo del referente real del documental clásico hasta llegar a un referente de orden sígnico o intertextual en la posmodernidad.

Baudrillard plantea cuatro fases a través de las cuales la representación habría cedido progresivamente a lo que él denomina –con cierto tono apocalíptico– la “*simulación no cualificada*”, (8) en lo que podríamos describir como una “metamorfosis referencial”:

- **I: El signo refleja una realidad básica.**
- **II: El signo enmascara o distorsiona la realidad.**
- **III: El signo enmascara la ausencia de realidad.**
- **IV: El signo se convierte en simulacro**, es decir, no tiene relación de ningún tipo con la realidad.

Trasladada al género documental, la clasificación de Baudrillard respondería a las siguientes etapas:

- **I: El documental refleja un referente real.**
- **II: El documental “enmascara” el referente real.** Podemos establecer aquí cuatro posibilidades significativas, en lo que respecta a la historia del documental, que luego detallaremos:
 - Subjetivización del referente.
 - Perspectivización del referente.
 - Falsificación del referente.
 - Distorsión del referente.
- **III: El documental “oculta” el referente real.** El referente real puede seguir presente, pero en “fuera de campo”.
- **IV: El documental no tiene relación directa con la realidad.** Sustitución del referente real: el documental que, como texto, se refiere a otros textos, el documental intertextual.

A continuación podemos revisar el proceso de “enmascaramiento” y sustitución del referente real en el documental contemporáneo, a través de algunos ejemplos especialmente significativos:

Noche y Niebla / SUBJETIVIZACIÓN

Diez años después de la Segunda Guerra Mundial, Alain Resnais tuvo acceso a material de archivo, hasta entonces mantenido en secreto, para ofrecer el que tenía que ser el más crudo testimonio sobre los campos de concentración nazis. A pesar de contar con un material privilegiado, a Resnais le pareció

insuficiente mostrar el Genocidio desde la atalaya objetiva del documental clásico; creía necesario implicarse. Así, acompañó las imágenes con sus propias palabras, mediante una voz en off cuya subjetivación de la memoria histórica le permitió trascender la observación distanciada para exponer una personal conciencia crítica sobre la realidad, lo que supuso un punto de inflexión entre el clasicismo y la modernidad en el género documental.

Por otro lado, a la luz de una frase de Jean-Luc Godard, quien advirtió que “el olvido del Exterminio forma parte del Exterminio”, Resnais planteaba, al final de *Noche y Niebla*, el rechazo de la idea de pasado. El cineasta se negaba a situar el Exterminio en el pasado por lo que el concepto conlleva de olvido y sugería, en cambio, un flujo temporal no-fragmentado, donde coexistirían los diferentes Tiempos: pasado, presente y futuro. Más adelante, en *Sans Soleil*, Chris Marker afirmaría a través de su heterónimo, Sandor Krasna: “En el siglo XIX la Humanidad ajustó cuentas con el Espacio, en el siglo XX el reto era la cohabitación de los Tiempos”.

Lettre de Sibérie / PERSPECTIVIZACIÓN

Junto a la consabida fundación del “cine-ensayo”, André Bazin aludió en su legendaria crítica sobre *Lettre de Sibérie* (1958) a otra cuestión menos citada sobre este documental de Chris Marker: la perspectivización del referente real.

A propósito de una determinada escena de *Lettre de Sibérie*, en la que “un tipo de cara un tanto patibularia” cruza por casualidad ante la cámara en una calle de Yakutoutsik, Bazin resalta el hecho de que Marker, a través de la voz en off, ofrece tres comentarios distintos acerca de la misma imagen: 1) “Un pintoresco representante de las regiones boreales”, 2) “Un inquietante asiático” y 3) “Un yakutio que padece estrabismo”.

Respecto a este tercer comentario, Bazin destaca que “estamos más allá de la astucia y la ironía, pues lo que Marker acaba de hacer es proporcionar una demostración implícita de que la objetividad es aún más falsa que los dos puntos de vista sectarios”. (9)

Tanto Marker en su film como Bazin en su crítica intentan liberar al género documental de las ataduras de la objetividad, apuntando hacia un conocimiento relativista, a través de la suma de diferentes puntos de vista. Ambos acercan así el documentalismo al método cubista.

F for Fake / FALSIFICACIÓN

F for Fake (1973) es también un film pionero en lo que Baudrillard denomina el “enmascaramiento” del referente, en este caso, a través de la falsificación. Orson Welles denuncia en su film el dispositivo cinematográfico, convirtiendo la mesa de montaje en una protagonista más y asumiendo que ésta es una de las herramientas clave en la construcción visual del significado. En última instancia, el dispositivo del documental queda subvertido en *F for Fake* de la forma más directa posible, a través de la invención de un hecho inexistente: la relación entre Picasso y Oja Kodar. (10)

El excéntrico falsificador de cuadros Elmyr d’Hory, protagonista del documental, presume de que sus falsificaciones, extendidas por todo el mundo, se convierten en obras de arte cuando son expuestas en un museo. Paralelamente, Welles –a quien la crítica americana Pauline Kael había cuestionado, tiempo atrás, la autoría del guión de *Ciudadano Kane*– emula a d’Hory e ironiza en su film acerca de la facilidad con la que una falsificación puede convertirse en auténtica al ser expuesta en un documental.

Sans Soleil / DISTORSIÓN

Sans Soleil (1982) se articula, como documental epistolar, a través de una serie de misivas en las que un heterónimo de Chris Marker, Sandor Krasna, envía diferentes grabaciones a una mujer. Entretanto, un enigmático personaje llamado Hayao Yamaneko se dedica a distorsionar mediante una sintetizadora de vídeo algunas de las imágenes filmadas por Krasna.

En el fondo, lo que Hayao pretende con las distorsiones de imágenes que realiza con su máquina –a la que llama *La Zona* en homenaje al film de Andrei Tarkovski *Stalker*–, es liberar las imágenes de su significado presupuesto, desligarlas del referente real. Finalmente, la lectora acaba comprendiendo los motivos de Hayao: “Al menos así, esas imágenes son simplemente lo que son, unas imágenes, y no la forma transportable y compacta de una realidad que es inaccesible”.

Así, el “enmascaramiento” del referente en *Sans Soleil* es tan sólo aparente, en tanto que el propósito de Hayao no es enmascarar la imagen sino, por el contrario, quitarle la máscara, desprender de ella cualquier significado adherido, devolverla a lo que Gonzalo De Lucas denomina un estado “pre-simbólico”. (11) Al fin y al cabo, no alejar la imagen de la realidad, sino intentar reaproximarlas.

Shoah / OCULTACIÓN

En *Shoah*, el “*tour de force*” de más de nueve horas sobre el Holocausto que culminó Claude Lanzmann en 1986, la ausencia de cualquier documento de archivo sobre el Exterminio supondría, a primera vista, una “ocultación” del referente real. Sin embargo, llegados a este punto, resulta ya imposible hablar de

Shoah desde una perspectiva no-intertextual, en tanto que parece fundamental la existencia previa de *Noche y Niebla* para el surgimiento de *Shoah*. De hecho, en cierto sentido, Lanzmann se limitó a llevar hasta sus últimas consecuencias los postulados de Resnais en el final de *Noche y Niebla*: si un horror de la magnitud del Holocausto jamás debería ser concebido como pasado, ¿por qué razón, entonces, utilizar imágenes de archivo?

Lanzmann buscó durante años a los supervivientes de los campos de concentración nazis y no desistió hasta convencerlos de que dieran su testimonio. En el documental, Lanzmann ilustra las palabras de los supervivientes con pausadas imágenes de las llanuras donde una vez estuvieron los campos de concentración, explanadas vacías de un verde interminable, colinas desnudas... A menudo, los planos-secuencia de Lanzmann acaban situando al espectador en una posición de visión subjetiva, en la que su mirada coincide con la de la víctima en el pasado, y es entonces la propia imaginación del espectador la que crea las "imágenes de archivo", la memoria de un horror que ya no puede ser un horror del pasado porque emerge en la mente de cada espectador en un estricto presente, DURANTE la contemplación de los campos.

Afirma Lanzmann: "Esta película no podía hacerse con recuerdos, lo supe muy pronto. Me horroriza el recuerdo: es débil. Esta película busca la abolición de cualquier distancia entre el pasado y el presente. Esta historia sólo debe ser revivida en presente". (12)

Lanzmann salda así aquella vieja cuenta pendiente a la que nos habíamos referido: "En el siglo XIX la Humanidad ajustó cuentas con el Espacio, en el siglo XX el reto era la cohabitación de los Tiempos".

Tras el "enmascaramiento" del referente real a través de diversas formulaciones, un solo paso, inexorable, restaba en la evolución del campo referencial en el género documental: la sustitución del referente real, la utilización de otros textos como referentes, el documental intertextual.

Immemory / INTERTEXTUALIDAD

En *Immemory*, el autorretrato interactivo de Chris Marker, éste combina la intertextualidad con la "intersubjetividad", al considerar no solamente el texto en relación con otros textos sino también, paralelamente, su identidad en relación con otras identidades, en tanto que es el navegante quien acabará trazando el retrato de Marker en su travesía personal a través del CD-Rom.

En uno de los caminos de la amplia cartografía de *Immemory*, Marker nos muestra las imágenes que representan para él la guerra, la primera de las cuales es un choque de aviones de la Primera Guerra Mundial. Una frase de Marker se inscribe en la pantalla del ordenador: "Esta guerra del 14, que imaginamos a partir de los films con pilotos de caza". Más adelante, siguiendo otros caminos, podemos

desembocar en un lugar donde Marker nos habla de los films que han marcado su vida, entre ellos *Wings*, de William Wellman. Descubrimos entonces que las imágenes de aviones de la Primera Guerra Mundial que habíamos visto anteriormente corresponden a una escena de *Wings*, según afirma el propio Marker: “probablemente, la primera película que he visto”.

Marker muestra así, sutilmente, que el conocimiento de la realidad en la era de los “*mass media*” suele responder más a representaciones de diversa clase que a experiencias en contacto directo con la realidad, o bien con un tipo de realidad “no-sígnica”, puesto que, como advertía Bakhtin, conviene recordar que los discursos que el arte y los medios representan son ellos mismos sociales e históricos. Esencialmente, esta consideración de los discursos, incluidas las imágenes de ficción, como realidades en ellos mismos está en la base de las cartas de nobleza que Marker intenta devolver a la intertextualidad en *Immemory*.

Recapitulando, podemos plantear la siguiente tabla-resumen sobre la metamorfosis referencial en el género documental:

Metamorfosis referencial		Documental	Autor	Año
“Enmascaramiento” del referente real	Subjetivización del referente	<i>Noche y Niebla</i>	Alain Resnais	1955
	Perspectivización del referente	<i>Lettre de Sibérie</i>	Chris Marker	1958
	Falsificación del referente	<i>F for Fake</i>	Orson Welles	1973
	Distorsión del referente	<i>Sans Soleil</i>	Chris Marker	1982
	Ocultación del referente	<i>Shoah</i>	Claude Lanzmann	1986
Sustitución del referente real: documental intertextual		<i>Immemory</i>	Chris Marker	1997

3. La reinención de la realidad en la *Trilogía de Koker*

En *El Retorno de lo Real*, Hal Foster distingue entre dos modelos de representación: el modo realista y el modo que él denomina “ilusionista”, asociado a la idea de simulacro; una disyuntiva que, sin embargo, se apresura a rebatir para intentar atisbar nuevos horizontes:

“La mayoría de teorías del arte a partir de la posguerra se basaron en la división de la fotografía a través de esta línea: la imagen referencial o la imagen como simulacro, de forma excluyente. Este reduccionismo constriñe las interpretaciones del arte, especialmente en el caso del Pop. (...) Nuestros dos modelos de representación pierden prácticamente todo su sentido con la aparición del Pop: las imágenes del arte Pop están vinculadas a temas iconográficos y a referentes del mundo real indistintamente”. (13)

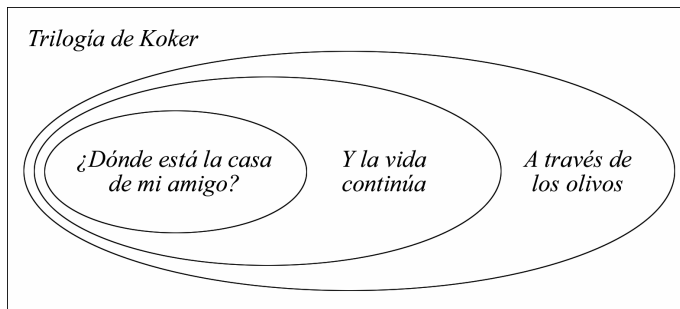
Una vez desbloqueado el dilema referencialismo/simulacro a través del arte Pop, Foster se pregunta si, a pesar de la distancia entre signo y referente real en la posmodernidad, sería posible un verdadero retorno a lo real en el mundo de la representación.

En cualquier caso, puesto que ya parece demasiado tarde para reivindicar la confianza en la representación de la realidad mediante las antiguas convenciones realistas, resulta necesaria la exploración de nuevos caminos. Una de las vías que vislumbra Foster consiste en regresar a lo real a partir de la “acumulación de ilusionismo”, es decir, siguiendo la dirección aparentemente opuesta.

La *Trilogía de Koker* de Abbas Kiarostami, compuesta por *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, *Y la vida continúa* y *A través de los olivos*, constituye uno de los ejemplos más interesantes que podemos encontrar en el cine contemporáneo acerca de un retorno a lo real desde la posmodernidad, justamente a través de una “acumulación de ilusionismo”.

Como si de un juego de muñecas rusas se tratara, Kiarostami sitúa sucesivamente una película dentro de otra en su trilogía: en primer lugar, en *¿Dónde está la casa de mi amigo?*, Ahmad intenta devolver a su amigo Mohamed su cuaderno para que éste pueda hacer los deberes del día siguiente. Más adelante, en *Y la vida continúa*, a raíz del gran terremoto que sacudió Irán en 1990, un cineasta y su hijo pequeño viajan al lugar de la catástrofe para tratar de localizar a los dos niños que interpretaron los papeles de Ahmad y Mohamed en el film *¿Dónde está la casa de mi amigo?* Finalmente, *A través de los olivos* se centra en el rodaje de un film titulado *Y la vida continúa*, en la zona de Irán asolada por el gran terremoto.

Podemos observar cómo *A través de los olivos* incluye las dos películas precedentes de la trilogía, mientras que *Y la vida continúa* incluye, a su vez, la inmediatamente anterior, *¿Dónde está la casa de mi amigo?*:



Tal como ha sugerido Josep Lluís Fecé, esta original estructura parece contravenir el realismo de los dos primeros films, pero, en cambio, emite una curiosa luz de autenticidad sobre el tercero, *A través de los olivos*. Así, mientras el realismo de *¿Dónde está la casa de mi amigo?* y el de *Y la vida continúa* queda desarticulado por los films respectivamente sucesivos de la trilogía, que muestran su trasfondo de representación a través de la reflexividad y la intertextualidad, el último de los tres, *A través de los olivos*, al no tener un espejo posterior que desvele la representación, queda imbuido de una clase de realismo sin precedentes, una especie de “realismo intertextual”.

El secreto de Kiarostami radica en aquello que apuntaba Deleuze: el realismo no está tanto en el film como en la mirada del espectador. No se trata, por tanto, de acometer artificiales renovaciones del realismo dentro del plano, sino de intentar, humildemente, devolver la confianza a la mirada del espectador, permitirle escapar por un momento de la cultura de la sospecha: “Filmar no el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo”. (14)

Cualquier forma de reinventar la realidad pasa hoy por devolver al espectador la confianza en la realidad. En este sentido, una enseñanza fundamental de Kiarostami consiste en superar la visión de la intertextualidad como el penúltimo ataque a la vieja noción de realidad y, en lugar de oponerlos, buscar la integración de ambos conceptos. Kiarostami y el resto de cineastas posmodernos o tardo-posmodernos con vocación de retorno a lo real nos proponen, modestamente, olvidar la infructuosa oposición: intertextualidad O realidad y reconciliar a los falsos enemigos: intertextualidad Y realidad. (15)

NOTAS

(1) Barthes, en cierto modo, emuló a Zaratustra al afirmar *La muerte del Autor* en su ensayo homónimo de 1968. Tres años después, en *De la Obra al Texto*, completaba una definición del concepto de texto abiertamente asociada al relativismo, a través de dos paralelismos fundamentales: de la muerte de Dios como creador único de la Realidad a la muerte del Autor como único creador del Texto, y de la imposibilidad de una explicación absoluta de la Realidad a la imposibilidad de un sentido único del Texto.

(2) ONEGA, S. "Intertextualidad: concepto, tipos e implicaciones teóricas". En: BENGOCHEA, M.; SOLA, E., ed. *Intertextualidad*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1997.

(3) William Faulkner acuñó la expresión "polen de ideas" en referencia a la similitud estilística entre diferentes autores sin que medie una relación de influencia entre ellos, sino de forma inmotivada, aparentemente azarosa. Cansado de que se le planteara repetidamente la cuestión de su discipulaje y dependencia en relación a Joyce, Faulkner reconocía las semejanzas evidentes entre su prosa y la de *Finnegan's Wake*, pero aseguraba que él había empezado a forjar su estilo antes de haber leído a Joyce. La clave, según Faulkner, residía en que "debe de haber una especie de polen de ideas flotando en el aire, que fertiliza en mentes similares, aquí y allí, sin necesidad de un contacto directo". Alrededor de esta cuestión: VILLANUEVA, D. *El polen de ideas: teoría, crítica, historia y literatura comparada*. Barcelona: PPU, 1991.

(4) LYOTARD, J.F. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1994.

(5) A propósito de la misma cuestión, en referencia a una cierta degradación en la percepción de los medios informativos por parte de la ciudadanía, Ignacio Ramonet acuñó la expresión: "La Era de la Sospecha". En: RAMONET, I. *La Tiranía de la comunicación*. Madrid: Debate, 1998.

(6) FECÉ, J.L. "El Documental y la cultura de la sospecha". En: SÁNCHEZ-NAVARRO, J.; HISPANO, A. *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat, 2001.

(7) STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.

(8) *Op. cit.*

(9) BAZIN, A. "Crítica sobre 'Lettre de Sibérie'". En: ENGUITA, N.; EXPÓSITO, M.; REGUEIRA, E. *Chris Marker: retorno a la inmemoria del cineasta*. Barcelona; Sevilla; Valencia: Fundació Tàpies: Junta de Andalucía: Ediciones de la Mirada, 2000.

(10) OLIVA, M.; FARRERAS, J. "Hipertrófies de la mirada: la transtextualitat en el documental contemporani". *Palimpsesto* [en línea] (2003)
<<http://www.palimpsesto.net>>.

(11) DE LUCAS, G. "Chris Marker, composición política de la imagen: introducción a la primera imagen de Sans Soleil". *Formats* [en línea] (1999), nº 2. <www.iaa.upf.es/formats>.

(12) TORNER, C. *Shoah: una pedagogía de la memoria*. Barcelona: Proa, 2002.

(13) FOSTER, H. *The Return of the real: the Avant-Garde at the end of the century*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

(14) DELEUZE, G. *La imagen-tiempo*. Citado por De Lucas a propósito de *Sans Soleil*: DE LUCAS, G. "Chris Marker, composición política de la imagen: introducción a la primera imagen de Sans Soleil". *Formats* [en línea] (1999), nº 2. <www.iaa.upf.es/formats>.

(15) Este texto parte de una reflexión conjunta alrededor de dos cursos del Doctorado en Comunicación Social de la UPF: "La Mirada Documental", impartido por Mercè Ibarz, y "Documental y Ficción", de Josep Lluís Fecé.

BIBLIOGRAFÍA

BARNOUW, E. *El documental, historia y estilos*. Barcelona: Gedisa, 1996.

BARTHES, R. *El susurro del lenguaje: más allá de la palabra y la escritura*. Barcelona: Paidós, 1987.

BAUDRILLARD, J. *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós, 1987.

BENGOECHEA, M.; SOLA, E., ed. *Intertextualidad*. Madrid: Universidad de Alcalá de Henares, 1997.

ELENA, A. *Abbas Kiarostami*. Madrid: Cátedra, 2002.

ENGUITA, N.; EXPÓSITO, M.; REGUEIRA, E. *Chris Marker: retorno a la memoria del cineasta*. Barcelona; Sevilla; Valencia: Fundació Tàpies; Junta de Andalucía; Ediciones de la Mirada, 2000.

FOSTER, H. *The Return of the real: the Avant-Garde at the end of the century*. Massachusetts: MIT Press, 1996.

KRACAUER, S. *Teoría del cine: la redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós, 1989.

LYOTARD, J.F. *La Posmodernidad (explicada a los niños)*. Barcelona: Gedisa, 1994.

NICHOLS, B. *La Representación de la realidad*. Barcelona: Paidós, 1997.

ROSENSTONE, R.A. *El Pasado en imágenes: el desafío del cine a nuestra idea de Historia*. Barcelona: Ariel, 1997.

SÁNCHEZ-NAVARRO, J.; HISPANO, A. *Imágenes para la sospecha: falsos documentales y otras piruetas de la no-ficción*. Barcelona: Glénat, 2001.

STAM, R.; BURGOYNE, R.; FLITTERMAN-LEWIS, S. *Nuevos conceptos de la teoría del cine*. Barcelona: Paidós, 1999.

TORNER, C. *Shoah: una pedagogia de la memòria*. Barcelona: Proa, 2002.

Óliver Pérez Latorre es licenciado en Comunicación Audiovisual por la UPF. Actualmente está cursando el doctorado en Comunicación Social en la UPF.

Ha colaborado en varios proyectos de investigación de la UPF:

Proyecto I+D "La televisión y la construcción de la imagen pública de la inmigración en España".

Participación en una ponencia en el IV Congreso sobre la Inmigración en España (Girona, 10-13 noviembre de 2004.)

Análisis de la Campaña Electoral al Parlamento de Cataluña de noviembre de 2003.

En el ámbito del guionaje:

Oberón Cinematográfica: guión de *TV-movie*.

Proyecto UPF: guión de documental "Fer present la memòria" (en desarrollo).

Taller internacional de guión PILOTS, con script-doctor Martin Dale y Guy Meredith, Kathie F.

Yoneda, Klaus Rettig y Christian Routh (2002).

También ha realizado tareas periodísticas en *El Mundo Deportivo*, la Cadena SER Penedès/Garraf y Sants 3 Ràdio.