

Sobre la película *Istmo*. Cine-ensayo y posmemoria
Estefanía Santiago
Arkadin (N.º 8), e010, agosto 2019. ISSN 2525-085X
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe010>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata. Buenos Aires. Argentina

SOBRE LA PELÍCULA *ISTMO*

Cine-ensayo y posmemoria

About the Movie *Istmo*

Cinema-essay and Postmemory

ESTEFANÍA SANTIAGO

estefaniasantiago.fotografia@gmail.com

Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 14/2/2019 | Aceptado 25/6/2019

RESUMEN

El presente artículo reflexiona sobre la investigación histórica y teórica, y el desarrollo audiovisual técnico-estético llevado a cabo en el largometraje *Istmo* (2016), realizado como tesis de grado para la Licenciatura en Comunicación Audiovisual, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. En la película se construye un relato entre padre e hija que indaga en la historia del pueblo de Federación (Entre Ríos, Argentina). Articulando desde el montaje diversos recursos visuales y sonoros, *Istmo* se desarrolla a través de la construcción de una posmemoria de la realizadora y de las vivencias de un hecho traumático narradas por parte de su padre.

PALABRAS CLAVE

Cine; ensayo; posmemoria; documental; retrato

ABSTRACT

This article reflects on historical and theoretical research and technical-esthetics audiovisual topics formulated in the feature film *Istmo* (2016). It was made as a postgraduate theses on Audiovisual Communication degree in the Faculty of arts of National University of La Plata.

The film tells a story about father and daughter and also inquires about the story of their town Federación (Entre Ríos, Argentina) and its effects. *Istmo* takes note of different visual and sound resources that are blended together through montage as a way to shows a postmemory construction lead by the director where she examines traumatic experiences and facts including her father personal stories.

KEYWORDS

Cinema; essay; postmemory; documentary; portrait

«Cuando llega la sequía, y se lleva las aguas del río Uruguay, la gente del Pueblo Federación regresa a su perdida querencia. Las aguas, al irse desnudan un paisaje de la luna; y ellos vuelven.»
Eduardo Galeano (1989)

La tesis final de grado *Istmo* es un *cine-ensayo*¹ dentro del género documental, que se estructura a partir de un recorrido por diversos recursos de material de archivo (súper 8, VHS, recortes de diario y fotografías), material grabado y algunas escenas de orden performativo. En la película se articulan dos relatos, el de mi padre [Figura 1], que habla acerca de los hechos históricos que vivió la *vieja* Federación con sus recuerdos y sus efectos (sueños, el arraigo a los objetos personales); y mi relato, en el cual propongo una construcción poética a partir de los recuerdos de mi padre, material de archivo y mi exploración de las experiencias que considero que se vinculan a mi memoria heredada, mi *posmemoria*.



Figura 1. Frame *Istmo*

La ciudad de Federación pasó por tres asentamientos y dos relocalizaciones. Actualmente, su último asentamiento tiene cuarenta años y fue relocalizado en 1979 por la última dictadura militar, a causa de la construcción de la Represa Hidroeléctrica y del Puente Binacional «Salto Grande», ubicado sobre el Río Uruguay, al este de la provincia de Entre Ríos. La *vieja* Federación, donde nació mi padre, segundo asentamiento, fue demolida e inundada. Él y nuestra familia fueron partícipes de tal suceso y fueron trasladados a la *Nueva Federación*, ciudad planificada y construida en dieciocho meses. En esa ciudad, nueve años después, nací. Mis hermanos y yo crecimos conociendo la historia de lo que había ocurrido, visitando las ruinas del antiguo asentamiento, o lo que queda de ellas, y sintiendo que portamos una huella profunda a causa de ese contexto histórico vivido.

¹ La película es una hibridación que desborda el espacio tradicional del documental y cuya descripción será fundamentada en el desarrollo de este artículo.

Creer escuchando sobre una ciudad que no existe, con la imposición de una relocalización traumática (Catullo & Coun, 2002) y forzada a todos los pobladores, y a su vez, vivir en una ciudad nueva, con una arquitectura tan dura y rígida, sin marcas identitarias ni memoria, nos heredó nostalgia y desarraigo. Por eso, siempre sentí un impulso por recordarla y por construirla, aún sin haberla conocido.

En este sentido, *Istmo* se plantea dentro de este marco histórico-familiar y su nombre, llevado a un plano poético, hace referencia a aquella unión en un único relato donde conviven dos experiencias afectadas por los hechos: la unión de la vieja Federación con la nueva Federación, la unión de dos generaciones y de dos formas de acercarse a la historia. Una de ellas a través de lo sensible y lo racional, y otra, a través de los espacios mentales de mi padre y míos.

Esta obra es el cuarto proyecto que realizo a partir de mis investigaciones, tanto artísticas como teóricas, acerca de la historia de Federación. En ellos indago, desde perspectivas diferentes, sobre cuestiones familiares, sociales o culturales que dieron como resultado algunas producciones como el cortometraje *Paisaje Líquido* (2008), la obra relacional *Investigaciones sobre la ruina* (2015) y la serie fotográfica *Fuera de campo* (2018).

HACIA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA REPRESENTACIÓN DE MI POSMEMORIA

¿Qué ocurre cuando los objetos externos a los que estamos habituados desaparecen de repente: la casa, el barrio, la plaza?² ¿Qué sucede cuando esos objetos significativos se transforman y forman parte de otra cosa? El azulejo encontrado, el revestimiento de madera, el paisaje de ruinas. ¿Qué efectos simbólicos y psicológicos tiene el desarraigo sobre la memoria y el olvido? ¿Cómo afecta esto a las generaciones posteriores que no vivieron el hecho traumático de perder, como en *Istmo*, el lugar de origen para siempre? Para realizar la película, indagué en la memoria de mi padre, en la experiencia de otras personas y en mis recuerdos, entendiendo la memoria como «algo vivo, cambiante y multiforme» (Quílez Esteve, 2013), que se construye constantemente conforme a la distancia de los hechos; y al *acto de recordar* como un espacio que aparece al quebrarse la temporalidad lineal y que se abre hacia todas las direcciones. En palabras de Walter Benjamin (en Pinilla & Rabe, 2010), que hace «confluir el pasado, el presente y el futuro en un remolino en el que giran el antes y el después» (p. 290). Es por esto que más allá de la oralidad de los hechos, a la hora de realizar la obra ha sido importante tener en cuenta elementos y situaciones con las que conviví todos estos años y que, junto con la fuerte ausencia de ese espacio llamado *vieja Federación*, conforman mi identidad. Una identidad partida, que se construye en la ciudad en la que me crié, pero que siempre ha estado atravesada por aquel pueblo ausente.

Si lo trasladamos al plano de lo colectivo, la mayoría de las personas de mi generación³ se sienten identificadas y han pasado por las mismas experiencias que relata la película: ir a las ruinas, conservar antiguos objetos, tener sensaciones encontradas respecto la arquitectura hostil de la nueva Federación, etcétera.

A partir de la reflexión sobre estas vivencias particulares, me interesó construir un relato acerca de mi experiencia y de los cuestionamientos en torno a la historia del pueblo por ser parte de una generación que nació luego del traslado y de la relocalización. Narrarla en primera persona, es decir, desde el conocimiento propio y apelando a mis recuerdos y conjeturas: mi posmemoria. ¿Qué es la

² Maurice Halbwachs (1990) plantea en sus investigaciones sobre memoria colectiva, que los grupos sociales, asentados en un territorio donde desarrollan sus hábitos, pensamientos y movimientos, se ordenan y arraigan a través de las imágenes proyectadas por los objetos con los que conviven.

³ Estas conclusiones fueron obtenidas luego del preestreno de la película, que se realizó en Federación. Donde en un intercambio con personas de entre 25 y 40 años, se identificaron con las sensaciones generadas por la película, y encontraron respuestas frente a preguntas que se venían haciendo al respecto.

posmemoria? ¿Acaso la memoria individual se conforma por hechos heredados? Dicho concepto fue introducido por la investigadora Marianne Hirsch (1997) y hace referencia a la necesidad de recuperar el pasado de experiencias traumáticas, no por quienes la han vivido de forma directa, sino por la segunda y la tercera generación que heredan este relato. Generaciones que realizan otro tipo de producciones como una forma de reflexionar acerca de estos temas y de decir lo no dicho. Este concepto se inicia al abordarse los estudios realizados sobre el Holocausto, «donde a raíz del cambio de paradigma que a partir de los años 80, opera en los discursos de *la Shoah* y en el que la posibilidad o imposibilidad de representar esa barbarie viene sustituida por la pregunta de cómo hacerlo» [...] (Quílez Esteve, 2013, p. 389). Actualmente, este concepto se ha expandido y se reflexiona en torno a otros hechos históricos y traumáticos. La antropóloga Laia Quílez Esteve (2013) cuenta con varias investigaciones en torno a producciones audiovisuales posteriores a contextos de dictadura, como son los casos de España y la Argentina, y plantea que a través del silencio por el que optan las víctimas que vivieron el hecho en primera persona, se genera una situación particular:

[...] Una sustitución de la memoria comunicativa (o colectiva) por la memoria cultural (o histórica), es decir, de la memoria transmitida por los testigos directos del hecho histórico en cuestión [...], por una memoria basada en las producciones culturales que, partiendo de los relatos conservados de estos testigos, garantizan la continuidad de la transmisión de esa memoria en el futuro (p. 49).

La autora también esboza que dentro del campo de la representación y de las expresiones artísticas, el lenguaje audiovisual ha sido el medio más utilizado para describir y para pensar el pasado. Y con relación a una serie de películas que analiza, Quílez Esteve (2013) describe lo siguiente sobre este tipo de realizaciones:

Tienen en común el hecho de recuperar el pasado desde una distancia generacional (desde una 'posmemoria') respecto a los hechos históricos evocados que dota a estos trabajos de una mirada bastante diferente (políticamente más crítica y a la vez también más intimista y autobiográfica) que la que puede dar el superviviente o el testigo ocular de los hechos (p. 388).

En torno a estas prácticas y experimentaciones, *Istmo* se plantea como un nuevo testimonio, como una nueva «forma de recordar»⁴ (Hernández Navarro, 2010) y de reflexionar sobre un relato histórico vivido en primera persona (como es el de mi padre), y el relato personal acerca que de los recuerdos y las preguntas en torno a vivir sobre las consecuencias que causó ese hecho histórico. La película es un punto de vista nuevo sobre lo sucedido, en el que el material visual y sonoro se articula como herramienta para conocer el pasado, y en el que se vincula mi origen y mis miedos, mis necesidades y mis deseos para esclarecer las emociones y poder aportar a la memoria colectiva.

ARTICULACIÓN ENTRE CINE-ENSAYO, DOCUMENTAL Y RETRATO

¿Cómo poner en imágenes la memoria transmitida, el desarraigo heredado? ¿Cómo contar algo que no viví pero que constituye y que moldea mi presente? A través de estas preguntas mi investigación se centró, principalmente, en la construcción del género documental y en los formatos híbridos que tiene puntos de contacto con éste, para confluir en el *cine-ensayo* (Montero Sánchez, 2006).⁵

La propuesta de Bill Nichols (2001) sobre las seis modalidades del documental que proponen distintas formas de abordar una realidad concreta, es el punto de partida para acercarme a la *modalidad*

4 «El arte se presenta como uno de los territorios centrales para recordar de otro modo, para dar cuenta del pasado de una manera diferente a la establecida. Para contar en definitiva, otra historia» (Hernández-Navarro, 2010, p. 3).

5 «El ensayo fílmico también ha desarrollado fórmulas propias en su intento de definir unos patrones de recepción que escapen a la mera observación pasiva, integrando al espectador al espacio de la reflexión» (Montero Sánchez, 2006, p. 7).

performativa,⁶ en la cual se ponen en juego algunas resoluciones técnico-estéticas que permiten subrayar los aspectos subjetivos de un discurso clásicamente objetivo. En este caso, el filme es el que genera la realidad que representa, a diferencia de aquellas otras modalidades propuestas por el autor anteriormente, como el documental expositivo o el observacional, que pretenden una presentación de la realidad *tal cual es*. Asimismo, Nichols (2001) no procura que los modos propuestos funcionen de forma aislada, sino que unos y otros coexistan en el tiempo y al interior de una película. De esto se desprende que a la hora de plantear un documental performativo, se utilicen estrategias de otras modalidades, como la entrevista, la observación o la intervención en la realidad, para introducir también, ciertas *prácticas autobiográficas*. En palabras de Efrón Cuevas Alvarez (2005):

El planteamiento autobiográfico de estos trabajos aporta una visión local de problemas globales, que enriquece a la crónica pública de la historia al tiempo que aporta argumentos de indudable interés al debate sobre la construcción y la narración de la historia (p. 245).

Estas comienzan a desarrollarse en los años sesenta por parte de las vanguardias americanas y del cine lírico realizado por Maya Deren y Stan Brakhage, entre otros, quienes rechazan los principios del *cine directo*: filmar gente real, sin control de la situación, en el que el cineasta es un observador que no altera lo que está viendo. Los relatos que se escriben desde una *escritura del yo* (Blümlinger, 2007),⁷ dan lugar al desarrollo de géneros propios del mundo literario dentro del mundo audiovisual que exceden o que amplían la modalidad performativa⁸ descrita antes por Nichols (2001), como es el caso del *cine-ensayo*. El giro que da el documental, sobre todo en los ochenta y en los noventa, se relaciona con una búsqueda por construir microhistorias personales. En este sentido, Josep Maria Català Domenèch (2016) propone en sus investigaciones varios *giros de orden reflexivo y afectivo en el documental contemporáneo*, en los que aparecen diversas propuestas como el *giro subjetivo*, el *reflexivo en formato de cine ensayo* o el *giro emocional en documentales melodramáticos*. Para el autor, en estas categorías se trabaja desde una realidad empírica: la imagen analógica en la que se produce el concepto de hecho, donde las cosas son como se están mostrando y la realidad es lo que se ve, es decir, se dirige hacia lo que él llama *Deep Reality*.

Al designar este campo como el lugar donde se están desarrollando las nuevas producciones, la realidad ya no es lo que se muestra, sino que se construye a través de la materialización de ideas, a través de la imagen digital y del concepto de *alegoría* (Blümlinger, 2007). Este último punto me interesó especialmente para realizar *Istmo*. Sin exceptuar el relato histórico y vivencial de mi padre, busqué una convivencia de éste, con la representación de mis pensamientos. Si se considera «el espacio íntimo otro modo de pensar también sobre el mundo» (Jacobsen & Lorenzo, 2009, p. 54), *Istmo* se articula dentro del cine-ensayo para reflexionar sobre varios temas: el caso de Federación, tanto la vieja como la nueva Federación, el desarraigo (heredado) y la construcción de la memoria: los recuerdos de mi padre y los míos. La película despliega una búsqueda que consiste en «una continua formulación de preguntas, que no tiene que encontrar necesariamente soluciones» (Lopate, 2007, p. 68); en la que soy directora y parte del *objeto de investigación* (Cuevas Alvarez Efrén, 2005), en la que utilicé el *retrato o autorretrato* (Schefer, 2013) como práctica autobiográfica para construir mi punto de vista dentro del discurso, apoyándome en la imagen de forma metafórica y representando de forma directa el hecho

6 Para el autor, el documental performativo cuestiona la base del cine documental tradicional y duda de las fronteras que tradicionalmente se han establecido con el género de la ficción. Focaliza el interés en la expresividad, la poesía y la retórica, y no en la voluntad de una representación realista (Nichols, 2001).

7 «El ensayista no aspira a un relato continuado de naturaleza autobiográfica sino a la creación de un retrato: semejantes notaciones pertenecen más al ámbito de la analogía y la metáfora que al de la narración» (Blümlinger, 2007, p. 55).

8 «Un cine que se preocupa de crear un modelo, ilusionista o no, de objetividad; un cine que se presenta como algo construido, haciendo énfasis en los protocolos previos, un cine que mezcla observación con intervención, o deriva hacia lo ensayístico [...]» (Weinrichter, 2007, p. 61).

histórico sucedido. De esta manera, se teje una película guiada por dos voces en *off*, la de mi padre y mi propia voz. Voces que bucean por distintas retóricas visuales, como el *collage*, la poesía, el documento y que se sostienen sobre una construcción sonora, definida para cada momento.

TRATAMIENTO: EL MONTAJE COMO PROCESO DEFINITORIO EN ISTMO

«El cine ensayo surge a partir de los juegos que se establecen con unas voces que buscan la poética, camuflando el yo del cineasta y creando un interesante montaje basado en la digresión, en la realización de cruces entre las imágenes, los espacios y los meandros de la memoria.»
Ángel Quintana (2007)

La película oscila entre dos momentos específicos que dialogan de forma intercalada. Por un lado, se despliega el relato de mi padre acerca de las distintas etapas que atravesaron él y el pueblo de Federación (plebiscito, mudanza, demolición, etc.). Estas se construyen visualmente a partir de material de archivo familiar Super 8 y de fotografías [Figura 2], de recortes de diario; y sonoramente, con su voz *off* hecha a partir de varias entrevistas que le fueron realizadas.



Figura 2. Frame *Istmo*

El historiador Miguel Ángel Hernández Navarro (2010), en su descripción del artista contemporáneo, define la figura de historiador Benjaminiano y las diferencias en torno a construir y reconstruir:

El materialista histórico deberá trabajar a partir de desechos, de harapos. De ahí que el trapero sea la figura que mejor representaría al historiador: el que construye —nunca reconstruye— a través de lo que nadie quiere. Lo descartado, lo oscurecido, el lapsus, lo no dicho, lo no revelado, es lo que realmente interesa a Benjamin. El potencial de lo obsoleto como una manera de hacer presente el pasado, en un sentido literal, de traerlo al ahora (p. 13).

Es por esto que el montaje de esta etapa *construye* los hechos sucedidos para representarlos de una forma concreta. Se trabajó con el archivo en tanto *huella* (Wahlberg, 2008),⁹ y se utilizaron tres metrajes de la época, de tres familias diferentes, que me permitieron obtener diferentes encuadres de los hechos, resignificando un material que fue guardado como recuerdo para la posteridad. Junto con las imágenes se construyó íntegramente la banda sonora, que busca fortalecer y cimentar esta huella, dotando a las imágenes de coherencia para dar a conocer un hecho social de indudable valor etnográfico. En estas escenas, la imagen y la voz off avanzan de forma conjunta, y dejan entrever la lectura subjetiva de mi padre sobre sus vivencias.

Por otro lado, transcurre mi relato conformado por material de archivo personal (fotografías de la infancia y filmaciones en VHS), imágenes que grabé de la arquitectura de la nueva Federación y una voz off ensayística y guionada que no busca explicar, sino multiplicar las significaciones. Me interesa la definición que propone André Bazin (en Blümlinger, 2007) de un *montaje de oído a ojo*, en el cual «no se trata solamente de la ligazón de lo dicho (en off) y lo visto, sino de los cambios que afectan simultáneamente a la imagen y al lenguaje y que deben ser pensados en una relación recíproca de materias» (p. 53). El material de archivo utilizado muestra y hace foco directamente en vida personal, para materializar estas ideas vinculadas a la posmemoria.

La práctica autobiográfica llevada a cabo en *Istmo*, está construida para configurar algunos recuerdos y sensaciones en la *nueva* Federación, como también los objetos y los espacios del viejo pueblo. Por ser estos los materiales que acreditan el pasado y las memorias de mi historia, al mismo tiempo se universalizan para construir una *memoria cultural* que excede lo personal. Dichas escenas incluyen cuatro momentos performativos, como por ejemplo, las escenas en las cuales me encuentro con una maqueta [Figura 3], y en un infinito blanco, dentro del cual muestro un azulejo, quemado una imagen vacía en mi mano [Figura 4], entre otras acciones. La construcción de estos espacios dentro del relato, buscan fortalecer mi *retrato* y la sensación de espacio fuera del tiempo, de carácter poético y emocional dentro de la película.

Como resultado de todas estas decisiones narrativas, *Istmo* se despliega en un diálogo constante, experimentando no solo con la mezcla de recursos, sino también con la capacidad del propio ensayo para guiar la historia compuesta de estrategias, de dudas y de revelaciones que, a su vez, construyen un sistema de significaciones capaz de plantear certezas e imposibles. Una mirada que incluye no solo mi historia como realizadora, sino también la de los espectadores. Donde la realidad expuesta no es una realidad del pasado, sino una realidad que atañe a un presente individual y que, sin embargo, contiene la experiencia traumática sufrida por toda una comunidad.

⁹ «En este caso el impacto de la fotografía como huella implica principalmente una llamada ética al espectador, para conectar con, y responder a la imagen como memoria de archivos» (Wahlberg, 2008, s. p.).



Figura 3. Frame *Istmo*



Figura 4. Frame *Istmo*

REFERENCIAS

Blümlinger, C. (2007). Leer entre las imágenes. En AA. VV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 50-63). Recuperado de http://mpison.webs.upv.es/ensayo_audiovisual/archivos/la_forma_que_piensa.pdf

Català Domènech, J. M. (2005). Film-ensayo y vanguardia. En J. Cerdán y C. Torreiro (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 109-158). Madrid, España: Cátedra.

Català Domènech, J. M. (2015). Documental expandido. Estética del pensamiento complejo. En P. Mora y otros. (Eds.), *Fronteras Expandidas. El documental en Iberoamérica* (pp. 17-39). Recuperado de https://www.academia.edu/36458827/Documental_expandido._Est%C3%A9tica_del_pensamiento_complejo

Catullo, M. R. y Coun, E. (2002). Estudios de impactos sociales en el Mercosur. Procesos relocalizatorios, nuevos espacios urbanos y reconstrucción de redes de relaciones sociales. *Cuadernos de Antropología Social*, (15), 49-69. Recuperado de <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/CAS/article/view/4617>

Cuevas Álvarez, E. (2005). Diálogos entre el documental y la vanguardia en clave autobiográfica. En J. Cerdán y C. Torreiro (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 219-250). Madrid, España: Cátedra.

Galeano, E. (1989). *El libro de los abrazos*. Madrid, España: Siglo Veintiuno.

Halbwachs, M. (1990). Espacio y memoria colectiva. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 3(9), 11-40. Recuperado de https://www.culturascontemporaneas.com/culturascontemporaneas/contenidos/espacio_y_memoria_colectiva.pdf

Hernández Navarro, M. Á. (2010). *Hacer visible el pasado: el artista como historiador (benjamimiano)*. Recuperado de <https://sede.educacion.gob.es/publiventa/detalle.action?cod=14194C>

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*. Cambridge, Reino Unido: Harvard University Press.

Jacobsen, U. y Lorenzo S. (2009). *Apuntes y notas (provisorias) sobre el ensayo fílmico (en Chile)*. Valparaíso, Chile: Autoedición.

Lopate, D. (2007). A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. En AA. VV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 66-89). Pamplona, España: Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra.

Montero-Sánchez, D. (2006). La Herencia De Montaigne. *Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico*. Ponencia presentada en II International Congress On European Contemporary Cinema, Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España. Recuperado de http://www.ocec.eu/pdf/2006/montero_david.pdf

Nichols, B. (2001). *Introduction to documentary*. Bloomington, Estados Unidos: Indiana University Press.

Pinilla, R. y Rabe, A. M. (2010). Los espacios de la memoria en la obra de Walter Benjamin. *Constelaciones- Revista de Teoría Crítica*, (2), 289-300. Recuperado de <http://constelaciones-rtc.net/article/view/729/782>

Quilez Esteve, L. (2013). De aquí a allá, de ayer a hoy: Posmemoria y cine documental en la España y Argentina contemporáneas. *Olivar*, 14(20), 47-75. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.6612/pr.6612.pdf

Quilez Esteve, L. (2014). Memorias protésicas: Posmemoria y cine documental en la España contemporánea. *Historia Y Comunicación Social*, 18, 387-398. Recuperado de <https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/43974>

Quilez Esteve, L. y Rueda Laffond, J. C. (2017). *Posmemoria de la guerra civil y el franquismo. Narrativas audiovisuales y producciones culturales del siglo XXI*. Granada, España: Comares.

Quintana, A. (2007). Al principio fue el verbo. Notas sobre el ciné-essai. En AA. VV. *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp.126-139). Pamplona, España: Fondo de publicaciones del gobierno de Navarra.

Santiago, E. (2018). [página web]. Recuperado de <http://estefaniasantiago.com/>

Schefer, R. (2013). *El autorretrato en el documental: Figuras, máquinas, imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Universidad del cine y Editorial Catálogos.

Wahlberg, M. (2008). *Documentary time. Film and Phelmonology* [Tiempo documental. Cine y femonología]. Minneapolis, Estados Unidos: University of Minnesota Press.

Weinrichter, A. (2004). *Desvíos de lo real. El cine de no ficción*. Madrid, España: T & B Editores.