

Los *film studies* en Cuba... ¿Al fin!... ¿Al fin? Especulaciones a partir de 33 *ensayos sobre cine*
Film Studies in Cuba... Finally!... Finally? Speculations from 33 Ensayos sobre cine

MSc. Carlos Guillermo Lloga Sanz

carloslloga@uo.edu.cu
Universidad de Oriente, Santiago de Cuba, Cuba

Resumen

El presente texto es un artículo de revisión que reflexiona en torno al libro *33 Ensayos sobre cine* de Edgar Soberón con el objetivo de examinar el estado actual de los *film studies* en Cuba. De igual manera, describe las problemáticas fundamentales establecidas en varias compilaciones relevantes de esta disciplina a escala global y contrasta la experiencia de la Isla con respecto al panorama internacional. A continuación, este estudio identifica los rasgos principales que tipifican análisis fílmico en Cuba en relación a los temas de, por un lado, representación realista y, por otro, no-ficción. Por último, la investigación aspira a estimular el debate con respecto a las líneas epistémicas que guían el pensamiento sobre cine en el contexto cubano.

Palabras clave: film studies; cine cubano; análisis fílmico; representación realista; no-ficción.

Abstract

The present text is revision article that reflects on the book *33 Ensayos sobre cine* by Edgar Soberón with the objective of examine the current state of the film studies in Cuba. Likewise, it describes fundamental problematic established in various relevant volumes of this discipline on a global scale and it contrasts the experience of the island regarding international scène. Later, this study identifies the principal features that identifies film analysis in Cuba in relation to topics as, on one hand, realistic representation and, on the other hand, no-fiction. Finally, this research aspires to stimulate the debate on the epistemic lines guiding the thoughts about cinema in the Cuban context.

Keywords: film studies; Cuban cinema; film analysis; realistic representation; non-fiction.

Introducción¹

“En ocasiones nuestras rutinas parecen transparentes,
y olvidamos que tienen una historia”.

David Bordwell

En el 2018 se cumplen diez años de la aparición de un texto significativo en el ámbito de los estudios cinematográficos en Cuba: *33 Ensayos sobre cine* (2008), compilados por Edgar Soberón.² Con este libro, se continúa una labor de informar al lector cubano acerca de la situación internacional, no ya de la producción fílmica, sino del pensamiento que circula alrededor de ella y ciertas posturas teóricas que el compilador supone relevantes. *33 Ensayos sobre cine* tiene el sabor de un pase de lista, un esbozo de autores “imprescindibles” para entender las dinámicas de la teoría cinematográfica. El presente artículo se apoya en el libro de Soberón para examinar el posicionamiento actual de los *film studies* en Cuba. De igual forma, analiza las problemáticas fundamentales presentes en algunas compilaciones de esta disciplina a escala global y pretende provocar el debate con respecto a las líneas epistémicas que guían el pensamiento sobre cine en el contexto cubano.

No es extraño en Cuba la publicación de investigadores extranjeros. Las librerías en la Isla han contado con una literatura proveniente de otras latitudes. Entre las décadas del sesenta y el ochenta del pasado siglo, las editoriales cubanas se han encargado de publicar varios textos considerados “clásicos”. Estudiosos como George Sadoul, Rudolph Arnheim o Béla Balázs³ resultan bien conocidos por cualquier investigador novato y con frecuencia funcionan como puerta de entrada a la comprensión del cine para muchos.

De *33 Ensayos sobre cine* sorprende su carácter abarcador. Los textos agrupados aquí no entienden de escuelas o cronologías, son de múltiples orígenes y responden a

¹ Agradezco especialmente al colega Ángel Pérez por su colaboración en este artículo. Sus opiniones fueron de gran ayuda y su revisión decisiva cuando las ideas expresadas aquí eran solo unas notas.

² De este autor ya era conocida otra selección de titulada *Los cines de América Latina y el Caribe* (2006); la cual, en sus dos partes, ofrece una panorámica del universo audiovisual continental.

³ Nótese que cada uno de estos autores procede y responde a tradiciones bien diferentes. Aun así, son considerados como parte de período clásico de los estudios de estética del cine, fase que se caracteriza por ser heredera del pensamiento estético alemán de los siglos XVIII y XIX. La otra tendencia publicada en Cuba en abundancia y perteneciente a la misma etapa corresponde a la vanguardia soviética: Eisenstein, Kuleshov y Vertov.

realidades cinematográficas dispares. Este no es un libro para principiantes. En la introducción, Soberón declara que es una compilación con un objetivo “completamente docente” y no establece su contenido atendiendo a la historia del cine (perspectiva diacrónica), a manifestaciones específicas como ficción/no-ficción o a circunstancias moldeadas desde una coyuntura política como la vanguardia soviética de los años veinte o el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano.

La finalidad “docente” referida por Soberón determina, al menos, dos aspectos relevantes para la comprensión del libro. En primer lugar, circunscribe la audiencia a la que se dirige: siendo *33 Ensayos sobre cine* publicado por la Escuela Internacional de Cine Radio y Televisión de San Antonio de la Baños (EICTV), se deduce que el lector ideal de la compilación son sus estudiantes. Ello resulta dato relevante porque en la actualidad, el examen de los medios audiovisuales forma parte del currículo de varios departamentos en la academia cubana (como Periodismo o Historia del Arte), cada uno de ellos con objetivos y marcos disciplinares específicos y diferenciados.

Sin embargo, y he aquí el segundo aspecto, al analizar las cinco partes en las que se divide, es posible dar cuenta que solo una de esas secciones está dedicada a la realización fílmica. Las otras se refieren a macro-campos de los *film studies* como la enseñanza audiovisual, a métodos de interpretación del filme –semiótica–, a problemáticas clásicas dentro de la teoría –representación cinematográfica-realidad– o la autoría (*authorship*). Lo cual indica que la compilación asume un enfoque humanista que proyecta una visión abarcadora.

Estos dos puntos (el carácter docente y la perspectiva humanista), colocan el volumen en una tradición concomitante al desarrollo de los *film studies* en los Estados Unidos. Los intentos de inclusión del cine como objeto de estudio en la academia norteamericana desde los años veinte estuvieron marcados por la aspiración de fusionar y racionalizar el proceso de manufactura de la obra y la elaboración de un objeto con una dimensión estética trascendente e influencia social destacada. A diferencia de la teoría cinematográfica europea, que en su período moderno se preocupa por demostrar las cualidades diferenciadoras del cine con respecto a otras artes (Thompson, 2008, p.

vii),⁴ su entrada a la academia norteamericana presenta matices más funcionales y preocupaciones menos filosóficas.

Dana Poland (2008, pp. 14-16) da cuenta de los intentos de Will Hays (el mismo del célebre código moralista) por incluir, entre 1926 y 1927, cursos sobre cine en universidades de prestigio. La idea de Hays era presentar en la Universidad de Columbia un currículo de tres partes que comprendiera fotografía, guion y puesta en escena, y mezclarlo, al mismo tiempo, con otras disciplinas existentes en la academia (como física, por ejemplo, para las cuestiones de óptica). Además, Hays negoció la inserción de un curso sobre la industria fílmica en la escuela de negocios de Harvard. Aunque ninguno de estos intentos llegó a ponerse en práctica, las propuestas abarcaban tanto la realización como el estudio de su estructuración como negocio. Promovían la profesionalización del cine y su construcción ideológica como elemento positivo y modélico para la sociedad norteamericana.⁵

Warren Buckland (2008, p. 323) hace notar la paradoja de que los *film studies* apenas se han ocupado de los procedimientos de realización y que ese tratamiento se ha definido por su superficialidad. Con ello deja claro que cualquier análisis del desarrollo de las teorías debe diferenciar, por una parte, la práctica y uso de los valores epistémicos aportados por esta disciplina en el plano de la academia, y, por otro lado, la divulgación, diálogo y vacíos de su historia impresa.

El orden del caos: estructuración de las teorías

Es difícil navegar en la entropía de *33 Ensayos sobre cine*. Los libros que se piensan como antologías conllevan con frecuencia una carga importante de personalidad por parte del editor. Por eso, varios volúmenes clásicos de los *film studies* se agrupan por regiones o de manera cronológica. Véase, por ejemplo, *The SAGE Handbook of Film Studies* (2008), compilado por James Donald y Michael Renov. La primera parte titulada “Mapping traditions” está dedicada a rastrear el desarrollo de los estudios cinematográficos en diferentes países. La organicidad de esta sección parece incuestionable y de lógica natural. Sin embargo, las otras dos partes, dedicadas a las interacciones interdisciplinarias y a los paradigmas respectivamente, no lucen tan

⁴ Katherine Thompson llama período moderno de la teoría cinematográfica europea a la etapa comprendida entre 1920s-1950s, muy a pesar de las críticas de autores como Rodowick (2014, p. 415).

⁵ En los Estados Unidos, el cine se incluye en el currículo académico a partir de los años treinta en University of Southern California.

transparentes, puesto que dan cuenta de matices hegemónicos y son sensibles a la ausencia de especificidades de tipo regional –a escala global–, histórico o cultural. Los editores afirman que la audiencia primaria apuntada es, en esencia, académica y, aún más, su público ideal es el nivel de posgrado del mundo angloparlante. De ahí el seguimiento que hace de las academias británicas y norteamericanas con atención a sus problemáticas, fuentes epistémicas y soluciones metodológicas.

En posición similar se encuentra *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction* (2001), de Ian Aitken, orientado a explorar la relación del filme con la filosofía, en el cual resulta cuestionable la existencia misma de esa teoría “europea” y sus límites. Ambos libros proponen un prólogo abundante para la explicación de sus correspondientes argumentos.

Un ejemplo más complejo aún es *A companion to film theory* (2004), de Toby Miller y Robert Stamp. Su organización está dada a partir de tópicos de análisis comunes para el cine, pero no incluye puntos de debate definidos de antemano y desestima la perspectiva diacrónica. Miller y Stamp aspiran a contener aspectos tanto de las audiencias como de la condición textual del filme. Separados como categorías el estudio de la audiencia incluye propiedades “psicológicas, sociológicas, educacionales, de consumo, criminológicas, y promesas políticas y ansiedades”, mientras que la condición textual involucra “autoría, género, forma, estilo y política representacional” (Miller y Stamp, 2004, p. 2). Son notorias las dificultades que sobresalen de esta cantidad de atributos del proyecto cinematográfico.

Noël Carroll, en su célebre *Theorizing the Moving Image* (1996) señala la tendencia común en las ciencias sociales y humanas de cuestionar los fundamentos de sus disciplinas científicas. Los textos fundacionales de la historia del cine encuentran aún espacios de influencia dentro del panorama teórico contemporáneo. Por eso resulta habitual visitar, una y otra vez, los escritos de autores como Grierson, Arnheim o Lukács. Según Carroll, esto responde a que gran parte de estas teorías provienen del campo de la filosofía, y no son tan delicadas a la sucesión como aquéllas propias de las ciencias naturales; asimismo, la teoría sobre cine es un campo inmaduro y no encontró una organización académica coherente hasta los años setenta; por último, y ligada a la anterior, gran parte de este cuerpo de pensamiento se ha desarrollado a partir del

“trabajo de inspirados solitarios o grupos desconectados con poca conciencia histórica de pertenecer a una conversación continua o tradición” (Carroll, 1996, p. 291).

El realismo: un debate imprescindible

El segundo capítulo de *33 Ensayos sobre cine* se titula “Relación cine-realidad” y se aproxima a una de las preocupaciones centrales de la estética del filme en su primera fase. Entre aquellos que asumieron el estudio de lo real y su representación cinematográfica, André Bazin es el pensador más influyente. Sus ideas con respecto a la objetividad de la imagen fílmica (obsesión teórica de este autor) han estado entre los temas más debatidos en épocas posteriores, en particular en el campo de la no ficción.

Resulta sorprendente la no inclusión de algunos de los escritos de Siegfried Kracauer. Tal hecho es notable por el interesante contrapunteo que este establece con Bazin. Ambos se preocupan por el tema del realismo y, señala Aitken (2013, p. 2), también son seducidos por la capacidad del aparato cinematográfico de registrar/representar/(re)construir la realidad o aquello que la fenomenología llama “el mundo de la vida” (*lebenswelt*). Son los estudiosos más destacados de la mitad del siglo XX a ambos lados del Atlántico: Bazin, en Europa, y Kracauer en los Estados Unidos. Entenderlos como una mancuerna favorece la identificación de los posicionamientos diferenciados que generaron en sus respectivos entornos. Con ellos la historia de la teoría cierra un ciclo y, de acuerdo a lo sugerido por Aitken (2001, p. 162), el paradigma realista fue entonces desdeñado a partir del ascenso del posestructuralismo en tanto corriente dominante en el pensamiento analítico del cine.

La no-ficción: un tarea pendiente para Cuba

Un punto problemático dentro de *33 Ensayos sobre cine* es la inclusión del ensayo “Modalidades documentales de representación” de Bill Nichols. El mismo es un capítulo del libro *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos del documental* publicado por Paidós en 1997. Nichols es el autor más reconocido entre aquellos dedicados al análisis de la no-ficción; también en Cuba resulta el más nombrado y atendido. *La representación de la realidad...* (edición en castellano) es un libro muy popular en el estudio del documental.

El ensayo incluido por Soberón contiene una clasificación propuesta por Nichols a partir de estrategias retóricas empleadas en el documental. Tal cuerpo categorial ha

tenido una difusión amplia en los *documentary studies*. Los modos expuestos, de acuerdo con Stella Bruzzi, “son a menudo –y cada vez más– definidas negativamente, ello en términos de lo que *no* representan en oposición a lo que *sí* representan” (Bruzzi, 2006, p. 3). Las concepciones de Nichols acerca del documental son muy respetadas, de ahí que, si bien resulta imposible obviar sus contribuciones, también parece imprescindible ubicarlas en un entorno de cuestionamiento teórico. No son concepciones universales, por el contrario, van atadas a una historicidad de tradiciones que demandan una deconstrucción.

La ausencia de pensamiento crítico con respecto a la teoría se presenta como la deuda más grande de los estudios cinematográficos en Cuba. Solo se encuentran aproximaciones prudentes en ciertos libros. Un caso ejemplar lo constituye *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*, de Dean Luis Reyes (2010). Esta obra es uno de los pocos textos sobre documental que incluye al menos una categoría proveniente de la teoría fílmica y la proyecta como unidad análisis. Sin embargo, el debate acerca de su uso es muy pobre y no deja ver las complejidades intrínsecas de su aplicación.

Comprender los modos de representación de Nichols demanda una lectura que ubique este texto en relación a la propia producción de su autor, quien a lo largo de esa década transformó las modalidades en varias ocasiones. Si en *Representing Reality. Issues and Concepts on Documentary* (1991) planteaba cuatro modos, a saber, expositivo, de observación, interactivo y reflexivo; poco tiempo después, en 1994, incluía un quinto modo, el performativo, y para el 2001 con la publicación de *Introduction to Documentary* ya aparecen seis modalidades. Algunas que se mantienen, pero cambia el nombre a la *interactiva*, llamándola *participativa*, e incluye una sexta modalidad, a la que nombra documental poético (por cierto, una clase que ya había sido planteada años antes por Barbash & Taylor (1997) en *Cross-Cultural Filmmaking. A Handbook for Making Documentary and Ethnographic Films and Videos*).

A este panorama ya complejo, se suman cuestiones de publicación de los textos en castellano. Cuando Paidós saca *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental* (1997), ya varios de los presupuestos de Nichols habían sido transformados por él mismo. De esta manera, la publicación de Paidós nació desfasada. La relevancia que significó la aparición de este libro en su versión original,

inaugurando el boom de *documentary studies* de inicios de los noventa, se desvanece al no asumirlo y comprenderlo como parte de un sistema global de preocupación teórica sobre el tema.

Parece claro entonces que para el año 2010, cuando ve la luz el libro de Dean Luis Reyes, el hecho de no incluir un debate teórico acerca del documental reflexivo resulta sorpresivo. La confusión se agrava al tomar en cuenta que, si bien la modalidad reflexiva ha encontrado poca discusión en los *documentary studies*, en otros campos epistemológicos afines como los propios *film studies* o la antropología visual ha sido objeto de una exploración más profunda.

En el primero, es necesario señalar que Christian Metz (1993) la aborda a partir de la semiótica, entendiendo lo reflexivo como reflejo. Parece un planteamiento elemental, pero es una sentencia clave. Metz habla de construcciones reflexivas y por ende cualidades del texto, mientras que Nichols juega con la vaguedad del término y entiende la reflexión también como acto de reflexionar. De esta manera, psicologiza el concepto y otorga cualidades humanas (solo los humanos tienen la capacidad de reflexionar) a un objeto, el filme, como si la película pensara o si se pudiese saber lo que piensa su autor. A medida que los análisis de filmes de Nichols se profundiza, se produce una simbiosis en la que se confunde todo el tiempo el autor implícito del filme (la estrategia discursiva que despliega la obra) y autor persona (el hombre de carne y hueso responsable por la vida social del filme). He ahí una escisión fundamental que lo distancia de los posicionamientos de Metz con respecto a la reflexividad.

De igual manera, la ubicuidad de la reflexividad en varias formas discursivas es también atacada por Jay Ruby desde la antropología visual (2000, p. 30; Ruby y Durlington, 2011, p. 191). Sus criterios tienen como puntos clave una postura diferente a la de Nichols acerca de este tema. El tópico de la reflexividad fue central en las discusiones de la antropología anglosajona desde mediados de los setenta y durante toda la década de los ochenta (Morphy y Banks, 1997, p. 2). Un punto álgido de ese debate es el texto *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography* (1986), de James Clifford y George Marcus. Sin embargo, se ha de advertir que la antropología resulta un campo en el que, a diferencia de la filología, la separación autor-implícito y autor-persona no ha sido resuelta. Aunque la conciencia acerca del status de producción textual (tanto escrita, en la etnografía tradicional, como visual, para el documental etnográfico) como

resultado final de la indagación antropológica, era la meta y también la gran victoria del impulso generado tras los debates acerca de la reflexividad, también es necesario reconocer que aún hoy las convenciones de la producción dentro de la disciplina antropológica descansa en gran medida en una confianza ingenua en la experiencia real (física) del investigador ante el mundo (ver Morphy y Banks, 1997, p. 13). Con todo, lo que queda demostrado es que los temas de la auto-representación son harto discutidos en varios campos de las ciencias y que no es posible pasar por alto ese debate.

Como apunta Tim Ingold en el prefacio de *Key Debates in Anthropology* (1996), la intensidad de las discusiones concernientes a los fundamentos teóricos e intelectuales de cualquier disciplina académica es una buena forma de medir su vitalidad actual. Otros autores han señalado que los estudios sobre el documental es uno de los espacios de más dinamismo dentro de los *film studies* (Renov, 1993; Corner, 1996; Carroll, 1996; Rich, 2006; Aufderheide, 2007). Para el caso cubano, la teoría sobre documental es una tarea pendiente. Siendo así, la ausencia de los debates teóricos de hoy en *La mirada bajo asedio* es lamentable.

No obstante, el texto de Dean Luis Reyes es pionero en su campo en Cuba por lo que tiene el mérito enorme de llamar la atención sobre el fenómeno. En especial, en el ensayo dedicado a la obra (¿sería mejor decir la vida?) de Nicolás Guillén Landrián, se aporta una extraordinaria conexión entre la vida institucional del ICAIC y las disquisiciones ideológicas presentes en el campo de la batalla cultural de la Cuba de los años sesenta. El análisis de Luis Reyes tiene hace posible captar la complejidad del período. Es uno de los libros clave para la comprensión del universo cultural del documental cubano.

Conclusiones

Los *Film studies* en Cuba se han desarrollado a saltos –como sucede en los países sin una estructura disciplinar académica con respecto al cine– y asumen como sustancia diferentes formas de comunicación. La crítica ha llevado el peso de los análisis cinematográficos y sus plataformas principales han sido las publicaciones culturales. Ello significa que ha existido una atención al carácter evaluativo de las películas y observación especial a sus autores. En concordancia, se proyecta una tendencia a (des)legitimar cánones, lidiar con movimientos y escuelas clásicas y la búsqueda constante de referentes en la historia del cine.

La contribución más reconocida de autores cubanos al terreno de la teoría cinematográfica corresponde a los textos *Por un cine imperfecto* de Julio García Espinosa y *Dialéctica del espectador* de Tomás Gutiérrez Alea. Ambos funcionaron como fundamento del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y se alinean a otros textos continentales como el *Manifiesto del Tercer Cine* de Solanas y Getino y *Estética de la violencia* de Glauber Rocha (ver Martín, 1997). Los escritos de García Espinosa y Rocha han sido incluidos en la compilación de Soberón. Son escritos caracterizados por una filiación política definida.

No ha habido, sin embargo, dentro del panorama de los *film studies* en Cuba, preocupación métodos de análisis o fuentes científicas de estudio –con excepciones notables como Rufo Caballero, en particular en *Sedición en la pasarela* (2007)–. La crítica cubana inquiere sobre los filmes y el contexto de la película, pero no establece diálogos con la crítica misma, lo que hace que el panorama analítico del cine en Cuba sea movido por personalidades cuyos estudios se erigen casi autónomos, a modo de islas de pensamiento, con escasa comunión epistémica. Se aprecia una aspiración romántica por construir y promover una crítica erudita, con una producción cultural intensiva.

El ambiente analítico cubano requiere una mirada hacia su interior, es decir, ser pensado como propuesta-actividad dinámica en diálogo con la cultura cubana y, al mismo tiempo, demanda una incorporación de perspectivas transnacionales que ayuden a ubicar la isla en la escena global. La actualización del pensamiento es necesaria. No se trata de suprimir el impulso humanista de tomar lo mejor del mundo y adaptarlo al caso cubano sino de comprender que los textos son “decires” inscritos en tramas de historia que, sin importar donde hayan sido publicados, van atados a coyunturas que no es posible obviar.

Referencias bibliográficas

1. Aitken, I. (2001). *European Film Theory and Cinema: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
2. Aitken, I. (2013). *The Concise Routledge Encyclopedia of the Documentary Film*. London-New York: Routledge.

3. Aufderheide, P. (2007). *Documentary film. A very short introduction*. Oxford, New York: Oxford University Press.
4. Barbash, I. & Taylor, L. (1997). *Cross-cultural filmmaking. A handbook for making ethnographic films and videos*. Berkeley-Los Angeles: University of California Press.
5. Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. (2nd Edition). London-New York: Routledge.
6. Buckland, W. (2008). Formalist tendencies in Film Studies. En Donald, J. & Renov, M. (Eds.), *The Sage Handbook of Film Studies* (pp, 312-327). Los Angeles-London-New Delhi-Singapore: SAGE.
7. Caballero, R. (2007). *Sedición en la pasarela*. La Habana: Arte y Literatura.
8. Carroll, N. (1996). *Theorizing the Moving Image*. Cambridge: Cambridge University Press.
9. Clifford, J. & Marcus, G. (Eds.) (1986). *Writing Culture. The Poetics and Politics of Ethnography*. Berkeley-Los Angeles-London: University of California Press.
10. Corner, J. (1996). *The Art of Record: A critical introduction to documentary*. Manchester: Manchester University Press.
11. Donald, J. & Renov, M. (Eds.) (2008). *The SAGE Handbook of Film Studies*. Los Angeles-London-New Delhi-Singapore: Sage.
12. Ingold, T. (1996). *Key Debates in Anthropology*. London-New York: Routledge.
13. Luis Reyes, D. (2010). *La mirada bajo asedio. El documental reflexivo cubano*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
14. Martin, M. (Ed.) (1997). *New Latin American Cinema*. Detroit: Wayne State University Press.
15. Metz, C. (1993). La enunciación personal o la perspectiva del filme. *Semiosis*, (30-31).
16. Miller, T. & Stamp, R. (Eds.) (2004). *A Companion to Film Theory*. Malden-Oxford-Carlton: Blackwell.

17. Morphy, H. & Banks, M. (1997). Introduction. Rethinking visual anthropology. En Banks, M. y Morphy, H. (Eds.), *Rethinking visual anthropology* (pp. 1-35). New Haven-London: Yale University Press.
18. Nichols, B. (1991). *Representing Reality. Issues and Concepts on Documentary*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
19. Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
20. Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona-Buenos Aires-México: Paidós.
21. Nichols, B. (2001). *Introduction to Documentary*. Bloomington-Indianapolis: Indiana University Press.
22. Poland, D. (2008). North America. En Donald, J. & Renov, M. (Eds.), *The Sage Handbook of Film Studies* (pp. 9-24). Los Angeles-London-New Delhi-Singapore: SAGE.
23. Renov, M. (Ed.) (1993). *Theorizing Documentary*. New York-London: Routledge.
24. Rodowick, D. (2014). The aesthetic discourse in classical film theory. *Screen* 55(3), pp. 413-420.
25. Ruby, J. (2000). *Picturing Culture. Explorations of Film and Anthropology*. Chicago-London: The University of Chicago Press.
26. Ruby, J. & Durlington, M. (2011). Ethnographic Film. En Banks, M. & Ruby, J. (Eds.), *Made to Be Seen. Perspectives on the History of Visual Anthropology* (pp. 190-208). Chicago-London: The University of Chicago Press.
27. Ruby Rich, B. (2006). Documentary Disciplines. *Cinema Journal*, 46(1), pp. 108-115.
28. Soberón, E. (Ed.) (2006). *Los cines de América Latina y el Caribe*. La Habana: EICTV.
29. Soberón, E. (Comp.) (2008). *33 Ensayos sobre cine*. La Habana: EICTV.
30. Thompson, K. (2008). *Aesthetics & Film*. London-New York: Continuum.