

**LA SEDUCCIÓ DE LA FICCIÓ.
VIATGE(S) DOCUMENTAL(S) ALS PAISATGES DE L'EMOCIÓ**

Anna Petrus
Universitat Pompeu Fabra
anapetrus@hotmail.com

ABSTRACT: L'optimisme i la notorietat que rodegen la pràctica documental contemporània tenen a veure amb la llibertat amb què el gènere s'entrega al *desig de ficció* que la caracteritza i que, en rigor, podem detectar al llarg de la seva història. Aquesta comunicació proposa una anàlisi d'aquesta necessitat de ficció del documental a partir d'uns dels temes més recurrents en els treballs dels documentalistes contemporanis: el retorn als paisatges del passat. Un retorn que els serveix de punt de partida per a l'exercici de memòria. I aquí hem de parlar tant de la memòria històrica col·lectiva com de la memòria individual dels personatges que poblen les pel·lícules. És només deixant-se seduir per les formes de la ficció que el documental aconsegueix desvetllar la dimensió sentimental d'aquests paisatges. Aquella que, precisament, té per missió alimentar les emocions de l'espectador.

Quan el cineasta francès Robert Bresson va escriure les seves *notes sur le cinématographe* ens llegava, en realitat, un catàleg de bones recomanacions que no només ell portaria a la pràctica sinó que, a redós de les pel·lícules, acabaria per sintetitzar una manera de fer cinema, aquella que identifiquem com a pròpia de la modernitat europea. Anys després, podem seguir el rastre del pes i la rellevància d'aquestes intuïcions cinematogràfiques en part del cinema europeu que es produeix en l'actualitat i, d'una forma especialment contundent, en el gènere documental.

Dins de la història de les cinematografies europees, la nostra immediata actualitat es caracteritza per la notorietat i l'optimisme que rodeja la pràctica documental. Són molts els cineastes que s'interessen per un gènere que probablement, al llarg de la seva trajectòria, s'ha vist excessivament sotmès als imperatius de l'enregistrament de les aparences de realitat sota la influència d'experiències documentals que tanmateix, val a dir-ho, han estat tan decisives i tan importants per al cinema fet a Europa, com el *cinéma vérité* o el *direct cinema*. Però ja fa uns anys que el gènere documental es va deslliurant d'aquests imperatius, sense urgències però tampoc sense titubeigs, amb l'objectiu de retrobar una llibertat documental on els cineastes tenen l'oportunitat d'enfrontar-se de nou a l'experiència cinematogràfica originària. Aquella que els permet, a parts iguals, trobar i construir, això és, aprofitar allò que la realitat els ofereix per atzar i, al mateix temps, reconstruir, mitjançant les imatges, els sentits que s'oculten a la realitat visible i immediata.

No sembla agosarat afirmar que els cineastes que conreen el documental contemporani s'han fet seva aquella *nota bressoniana* que dictava *que ce soit les sentiments qui amènent les événements, non l'inverse*¹, i que resumeix la vocació cinematogràfica per excel·lència: la que va lligada a la representació d'universos sentimentals, aquells que tenen per missió alimentar les emocions de l'espectador. Probablement mai com en l'actualitat, la pràctica documental ens havia emocionat de la manera com sí ho havia fet el cinema de ficció. És per això que les noves pràctiques documentals, i les seves retòriques ancorades en la realitat, ens resulten estranyament familiars; en elles ressonen velles formes cinematogràfiques, per ja conegudes, que, en la seva petja original, ens traslladen necessàriament a pràctiques filmiques que hem tendit a identificar amb la ficció. I és precisament aquest, el sender per on el documental contemporani assumeix

¹ BRESSON, Robert. *Notes sur le Cinématographe*. Editorial Gallimard, Paris, 1975.

la seva vocació oculta i aconsegueix, per tant, saciar el seu innegable desig de ficció. *Ficció* entesa aquí en la seva primera accepció, aquella que es refereix a l'acció de *fingir* o *fingir-se* i que, del llatí *fingere*, significa pastar, modelar, i en definitiva, construir. Podem detectar aquest desig de ficció al llarg de la història del cinema documental, en tant que expressió de la constel·lació sentimental que s'amaga sota la realitat visible, si bé, com dèiem, és en l'actualitat quan el gènere es dona l'oportunitat de desplegar-la en tota llibertat.

1.Paisatges de l'emoció que obren el sender de la memòria

L'any 1974, Claude Lanzmann comença el rodatge del que, sens dubte, esdevindrà el més gran projecte de la seva trajectòria cinematogràfica. El cineasta dedica onze anys de la seva vida a *Shoa* (1974-1985), un documental de nou hores de duració on el realitzador explora les conseqüències de l'holocaust nazi. Ho fa a través de la recuperació, d'una banda, de la paraula dels supervivents i, de l'altra, dels espais on va tenir lloc la xoà.

Claude Lanzmann prescindeix deliberadament de les imatges d'arxiu que té a l'abast i aposta per un dispositiu cinematogràfic que documenta la memòria històrica de l'holocaust, considerant al mateix temps el desig de ficció del seu film documental i atorgant-li una solució formal. La pel·lícula de Lanzmann tenia com a precedent el documental d'Alain Resnais, *Nuit et brouillard*, rodat l'any 1955, i en el qual el cineasta francès tornava als espais dels camps de concentració per enregistrar-los i després muntar-los en paral·lel amb les imatges d'arxiu que, vint anys més tard, Lanzmann decidiria no emprar a la seva pel·lícula. L'emoció que suscitava la pel·lícula de Resnais s'originava pel contrast entre les imatges de l'extermini i el recorregut pels espais buits dels camps de concentració afegit al text de Jean Cayrol² que, en veu en off, aconseguia tant explicar el procediment que utilitzaven els nazis per donar mort al poble jueu com llençar el crit ontològic que reclamava alguna explicació a la barbàrie.

A *Shoa*, Claude Lanzmann aposta per una posada en escena documental que, amb una llibertat gairebé desconeguda a la dècada dels setanta, enllaça amb la trajectòria que portarà el gènere a explorar i desvetllar el que hem anomenat desig de ficció. La pel·lícula de Lanzmann s'inicia amb la història de Simon Srebnik, un jueu supervivent

² El text de Jean Cayrol ha estat íntegrament publicat a CAYROL, Jean. *Nuit et brouillard*. Paris, Fayard, 1997.

del que fou el primer escenari de l'extermini nazi a Chelmno, Polònia. Fa trenta-quatre anys que Simon no ha tornat a aquest espai de l'horror i Lanzmann intueix que ha de ser en aquest (re)encontre on sorgeixi l'emoció cinematogràfica que permeti conduir la narració fílmica cap a l'exercici de memòria històrica. La camera de Lanzmann acompanya Simon en aquesta retrobada amb el seu paisatge de l'emoció, en tant que espai on romanen els seus records personals de l'extermini. Simon llença la seva mirada sobre aquest paisatge i Lanzmann resol la inevitable, malgrat que continguda, solemnitat del moment amb el muntatge del camp/contracamp. La seqüència mostra, per tant, el personatge mirant el paisatge, ara buit, per immediatament després, mostrar allò que mira, és a dir, aquest mateix paisatge. Sorgeix aleshores alguna cosa de formidable perquè se'ns desvetlla el secret sentimental d'un espai que, d'altra manera, seria als nostres ulls tan sols un paisatge anònim. Només després, i amb la certesa que l'espectador ha guardat en el seu interior l'emoció d'aquest secret, Lanzmann pot començar l'exercici de memòria a través del rescat de la paraula dels supervivents i, com assenyala Carles Torner, de l'exploració de tots i cada un dels paisatges de la xoà: "Des del seu punt de vista immòbil, impertorbable, en tots els paisatges on pivota i escombra en cercle la llum, la càmera, filma el silenci sense esquerdes dels rastres de la xoà".³

És en l'aparent senzillesa d'aquest gest del cineasta on s'amaga el més primitiu dels instints de ficció del documental per quant el camp/contracamp constitueix la mínima expressió de la sintaxi cinematogràfica⁴ – aquella que n'orquestra la *mirada* perquè, com sabem, el cinema és fet de *mirades*- i, llavors, constitueix la mínima expressió del cinema que és *construït*, entès aquest per oposició al cinema que és *documentat*. I no és que el cinema que és *documentat* s'hagi limitat en la construcció de les imatges que el poblen, sinó que, com succeeix a la pel·lícula de Lanzmann, la utilització del camp/contracamp és revela necessitat ineludible – la necessitat de *fingir-se* per esdevenir, si bé, expressió més genuïna de la realitat - que donem per descomptada a la ficció però que en la narració documental obra un interrogant, una fissura, i trasllada a un primer terme una de les qüestions fonamentals que rodegen els debats sobre el

³ TORNER, Carles. *Shoah. Una pedagogia de la memòria*. Editorial Proa, Barcelona, 2002. Pàgina, 170.

⁴ David Bordwell analitza aquesta primitiva funció sintàctica del camp/contracamp per orquestrar les mirades inscrites en el relat cinematogràfic a BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós Comunicació, Barcelona, 1985.

gènere: la qüestió de com es generen les imatges, de quin és el seu origen, d'on provenen. Arran d'aquest interrogant, el documental assumeix, d'una banda, que la realitat visible té mancances per constituir-se en relat cinematogràfic - d'aquí el seu desig de ficció – i de l'altra, que només entregant-se a aquest desig de *fingir-se* aconsegueix mostrar allò que s'escapa a la vista i que mou el cor de l'espectador.

A *Shoa*, Lanzmann no només es deixa seduir per aquesta crida de la ficció a l'interior de la seva pel·lícula, sinó que la posada en escena del (re)encontre, a banda d'atorgar-ne la forma, esdevé també capaç de convertir-se en categoria simbòlica de l'enfrontament de Simon amb els seus fantasmes del passat.

2. Recuperar el passat, o altres paisatges que esdevenen ficció

Tornar als paisatges del passat per rescatar-ne la seva memòria ha esdevingut un viatge recurrent en el treball documental de molts cineastes contemporanis. La intuïció de Lanzmann ressona en altres pel·lícules documentals que intenten desvetllar la dimensió emocional dels paisatges com a punt de partida indefugible per a la narració cinematogràfica i documental dels nostres dies. I no només en pel·lícules que pretenen la recuperació de la memòria històrica col·lectiva, com per exemple *La vieja memoria* (1978) de Jaime Camino, sinó aquelles que treballen la recuperació de la memòria individual o particular d'un grup de persones, com és el cas de *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri, la segona part de *Maryia* (1978-1988) d'Alexandre Sokurov, o *Cravan vs Cravan* (2002) d'Isaki Lacuesta, només per citar-ne algunes. Són pel·lícules que aposten per representar aquesta fèrtil tensió entre les imatges o el relat del passat i els paisatges del present, a la manera com ho ha formulat François Niney: "Comment faire en sorte que l'histoire ne soit pas un parc Astérix, ni un banque de données commémoratives, une mémoire morte, mais une mémoire vive. L'histoire, comme réflexion et non seulement comme citation, est l'établissement d'un courant, une mise en tension passé/présent, une interrogation de l'un par l'autre"⁵.

Tanmateix, no sempre el cineasta té l'oportunitat d'enfrontar els personatges als paisatges de l'emoció que els pertanyen. En aquests casos, els ecos de la ficció apareixen sota altres formes o altres posades en escena, tot i que el gest original de sortir a l'encontre del paisatge, de copsar-lo, és sempre present. És el procediment que, com

⁵ NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2002. Pàgina, 249.

vèiem, utilitzava Alain Resnais a *Nuit et brouillard* (1955), i que també és present a *De l'autre côté* (2002) de Chantal Akerman, a la mencionada Cravan vs Cravan (2002) d'Isaki Lacuesta o en el documental *Il canto dei nuovi emigranti* (2005) de Felice d'Agostino i Arturo Lavorato, que recupera els espais, els versos i la memòria del difunt poeta calabrès Franco Costabile. La pel·lícula *Un pont sur la Drina* (2005) de Xavier Lukomski, n'és, però, un exemple paradigmàtic. Aquest documental, de només divuit minuts, explora fins a les darreres conseqüències les possibilitats de desvetllar els rastres que romanen en els paisatges, malgrat que no hi enfronta els protagonistes de la seva memòria. Un pla fix del pont sobre el Drina, situat a quinze quilòmetres de la ciutat bòsnia de Visegrad, serveix de base visual a la banda sonora on escoltem el testimoni de Poljo Mevsud, habitant de la zona, que relata, el setembre de 2001 i davant el Tribunal Internacional per a l'ex-Iugoslàvia, com va rescatar els cossos massacrats i llençats a l'aigua del riu durant el conflicte bosni. El paisatge, desproveït de significat a l'inici del film, va desvetllant progressivament, i a través dels detalls del relat, el secret que acaba per sacsejar les emocions de l'espectador.

Una variació molt interessant de la utilització dels paisatges de l'emoció en el gènere documental, perquè l'obliga a replantejar-se com resoldre el seu desig de ficció, es dona quan és el propi cineasta el que decideix enfrontar-se als seus espais de la memòria, gest que sovint desemboca en un relat cinematogràfic evocatiu per bé d'haver-se desenvolupat sota els efectes de la nostàlgia viscuda en primera persona. Aquesta opció podem trobar-la a *Reminiscences of a Journey to Lithuania* (1972) de Jonas Mekas, documental en què el cineasta recull el viatge a la seva terra natal després de vint-i-cinc anys d'exili als Estats Units. Boris Lehman també recorre els paisatges de la seva infantesa a *La recherche du lieu de ma naissance* (1990). Quaranta anys més tard busca, a la ciutat on va néixer, Lausanne, els rastres dels seus pares, qui van haver de fugir dels nazis i la segona guerra mundial, i molt especialment de la seva mare de qui només guarda unes fotografies en blanc i negre. A *El cielo gira* (2005) Mercedes Álvarez torna al seu paisatge natal, un petit poble de Sòria, en un documental on la contemplació dels espais li serveix de punt de partida per a la narració cinematogràfica. I més recentment, el cineasta Víctor Erice a la seva pel·lícula-assaig *La Morte Rouge* (2006)⁶ visita de nou

⁶ *La Morte Rouge* (2006) és una pel·lícula documental concebuda per a ser vista en el marc de l'exposició "Erice-Kiarostami. Correspondències" que s'ha pogut visitar al Centre de Cultura Contemporània de

i enregistra la sala de cinema Gran Kursaal de Sant Sebastià on de petit va veure la primera pel·lícula de la seva vida. L'objectiu és intentar recuperar aquella primera experiència cinematogràfica, intent que li serveix de partida per recuperar també fragments de la història recent i col·lectiva d'Espanya. Erice introdueix molt lúcidament la noció del fracàs en aquest intent documental de recuperar el passat. Però per al cineasta és aquí on recau el valor de la pel·lícula perquè és només així que aconsegueix situar-se prop de l'espai reservat a l'emoció de l'espectador. D'aquest fracàs, Erice escriu "Està bé que sigui així. Perquè aquí es tractaria d'una altra cosa diferent del registre dels esdeveniments, aquesta pulsio tan moderna que, mitjançant l'ús i l'abús de les noves tecnologies, converteix l'experiència humana en arxiu. Es tractaria, més aviat, de fer d'aquest fracàs primordial quelcom evocador, capaç de desvetllar el que pot haver-hi rere els forats que l'acció del temps va obrint tant a la memòria personal com a les actes de la Història"⁷.

3.La impossibilitat de tornar al paisatge i rostres que esdevenen paisatge

Joaquim Jordà és possiblement un dels cineastes contemporanis que més s'ha deixat seduir pel desig de ficció del gènere documental. En un treball recent, i malgrat que no tenia per destí la pantalla gran, Jordà plantejava el retorn als paisatges de l'emoció per enregistrar l'exercici de memòria històrica. Es tractava de l'audiovisual, de tall documental, que acompanyava l'exposició que el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona va dedicar, durant el 2005, als escriptors catalans que van haver d'exiliar-se després de la guerra civil i que duia precisament per títol *Literatures de l'exili*. En ell, Jordà empenia el viatge per recórrer el mateix trajecte que va portar els escriptors fins a l'exili, des de la sortida de Barcelona, el pas per la frontera, Perpinyà, els camps de concentració i, finalment, Amèrica, on alguns d'ells van acabar establint-se, a Xile i Mèxic. La pel·lícula mostrava aquest retorn de Jordà als paisatges al costat de les imatges d'arxiu. La seva contemplació, per oposició, era la que en desvetllava la seva emoció.

Barcelona entre el 9 de febrer i el 21 de maig de 2006, i que té previst viatjar a La Casa Encendida de Madrid i al Centre George Pompidou de Paris.

⁷Catàleg de l'exposició *Erice-Kiarostami. Correspondències*. Editat pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i la Diputació de Barcelona, 2006. Pàgina, 86.

Tanmateix, dins de la filmografia de Joaquim Jordà trobem dues pel·lícules documentals que plantegen una variació molt interessant al tema del retorn al paisatge per il·lustrar els efectes sentimentals de la memòria. D'una banda, donada la concepció cinematogràfica original que connecta els dos treballs i, de l'altra, perquè el cineasta topa amb la impossibilitat física de retornar-hi. Jordà resol aquesta impossibilitat amb el retorn a un paisatge simbòlic que li permet igualment iniciar l'exercici de memòria. Parlem de *Numax presenta* (1979) i de *Veinte años no es nada* (2004), dues experiències documentals on Joaquim Jordà segueix les vides d'uns mateixos personatges. A *Numax presenta* (1979) Jordà descriu l'experiència d'autogestió dels treballadors de la fàbrica d'electrodomèstics Numax, a Barcelona, com a resposta a l'intent de tancament irregular per part dels propietaris. A *Veinte años no es nada* (2004), Jordà recupera aquells personatges per relatar què ha estat de les seves vides. Una missió que també s'han imposat altres cineastes, com per exemple, Ricardo Franco que, en el documental *Después de tantos años* (1994), recupera els membres de la família Panero, protagonistes d'aquell primer documental *El desencanto* de Jaime Chàvarri (1976).

A *Numax presenta* (1979) Joaquim Jordà ja proposa una narració documental que s'entrega al seu desig de ficció fins a les darreres conseqüències. L'experiència de l'autogestió és relatada en passat pels propis treballadors de la fàbrica i en tant que en el present diegètic de la pel·lícula els personatges ja han decidit posar fi al seu intent de sobreviure i tancar-la. És aquest relat evocador el que reclama una solució cinematogràfica *fingida* que Jordà orquestra a través de les interpretacions dels propis treballadors⁸. Són ells els que esdevenen personatges que representen davant de la camera algunes de les situacions viscudes durant l'experiència de l'autogestió, com per exemple, la seqüència que recrea la detenció de dos treballadors per part de la policia o aquella que simula el mecanisme de comunicació entre els treballadors (es passen una nota) per organitzar la primera trobada reivindicativa. Però Jordà s'atreveix a anar una mica més enllà i inclou a la seva pel·lícula una solució de tall *brechtia* en rodar, des

⁸ En una entrevista realitzada per Carles Guerra el setembre del 2004, Joaquim Jordà reconeixia la seva intervenció en el joc escènic tant a *Numax presenta* com a *Veinte años no es nada*: "Jo no estic darrera la càmera. En canvi, participo en la construcció de la situació, la provocho. Em preocupo més de la mise en place de l'escena, m'estic a l'altra banda." (Documentació del cicle de debats dedicat al cinema de Joaquim Jordà organitzat pel MACBA – Museu d'Art Contemporani de Barcelona – entre el 19 d'abril i el 7 de juny del 2006).

d'una frontalitat distanciadora, la representació teatral d'una burgesia adinerada, que representa el poder del capital, i que no mostra cap signe de preocupació pel futur dels treballadors en el moment de decidir el tancament d'una fàbrica. En aquest cas *es fingeix*, des d'una distància simbòlica, com els treballadors han imaginat el moment de la injusta decisió.

Numax presenta finalitza amb la seqüència d'una festa, dins de la pròpia fàbrica, on els treballadors donen per finalitzada la seva experiència d'autogestió i on cada un d'ells explica quines són les seves intencions i els seus objectius de cara al futur, i no només pel que fa al futur laboral sinó també el futur personal.

Vint-i-cinc anys després, Joaquim Jordà decideix sortir a l'encontre d'aquells personatges en una pel·lícula, *Veinte años no es nada* (2004), que pretén, no només documentar què n'ha estat d'aquelles intencions, i de les vides d'aquells treballadors, sinó també activar un exercici de memòria històrica que reflecteixi la transició i els primers anys de vida de la democràcia a Espanya. Per iniciar aquest trajecte cinematogràfic, Jordà necessita tornar al paisatge del passat, aquell que doni punt de partida al relat, que connecti amb l'emotivitat de l'espectador – en aquest cas, un espectador còmplice que hagi visitat el primer documental -, i que, alhora, sigui capaç de lligar les trajectòries personals de cada un dels personatges. Però la fàbrica Numax, on es desenvolupa l'acció de la primera pel·lícula, ja no existeix perquè en el seu lloc s'ha construït un bloc de pisos. Sense fàbrica, Jordà sent la necessitat de tornar a un paisatge simbòlic que, no només dialogui amb la pel·lícula prèvia, sinó que justifiqui el relat de la memòria dels treballadors. Aquest espai és el paisatge de la festa que clou la primera pel·lícula i que obra (i també tanca) el segon documental, malgrat que aquí la festa – on els personatges es retroben - se situï en un espai que res té a veure amb l'entorn industrial de Numax.

El paisatge de la festa esdevé receptacle cinematogràfic de l'emotivitat dels personatges a causa de la retrobada que serà, precisament, la que els obligarà a iniciar l'exercici de memòria. Tanmateix Jordà no defuig la crida del paisatge originari i inclou a la seva pel·lícula una seqüència on dues de les treballadores tornen al lloc on estava situada la fàbrica. Sota els seus comentaris, “pero todo ha cambiado mucho, si el barrio no parece el mismo, no?” o “(la fàbrica) tenía azotea porque allí salís en la película”, Jordà insereix algunes de les imatges de la fàbrica que ell mateix va enregistrar per al primer

documental en un diàleg, o una comunicació entre els dos treballs, que serà constant al llarg de tota la pel·lícula.

Dins del relat cinematogràfic, el paisatge de l'emoció col·lectiva, la festa, deixarà pas als paisatges que han estat habitats individualment per cada un dels personatges durant els últims vint anys. El refugi de la muntanya en la història de Juan Manzanara, l'únic personatge desaparegut, esdevé paisatge de l'emoció a on la que fóra la seva companya sentimental, Pepa, retorna per iniciar el relat de la seva memòria personal. Aquest retorn desvetlla, al mateix temps, part de la memòria històrica del país perquè permet que Jordà inclogui les imatges d'arxiu de l'atracament al Banc de Sabadell, protagonitzat precisament per la parella, i el posterior procés judicial.

El diàleg constant entre les dues pel·lícules de Jordà obra a *Veinte años no es nada* una última emoció lligada a un altre tipus de paisatge. La constant confrontació de les declaracions dels personatges a la festa que clou *Numax presenta* amb les imatges d'aquests personatges vint-i-cinc anys després, converteix els seus rostres en quelcom més que la simple fesomia dels que foren els treballadors de la fàbrica. En aquest cas, *fingint-se*, prestant-se al joc de la pel·lícula, els rostres esdevenen paisatges ells mateixos. Paisatges del cinema on la camera té l'oportunitat de captar l'erosió del temps i els rastres dels dies i les vivències. És llavors quan pensem en Jean Vigo i en allò que ell imaginava per al documental o, com va anomenar-lo, el *punt de vista documentat*: “Et le but sera atteint si l'on parvient à révéler la raison cachée d'un geste, à extraire d'une personne banale et de hasard sa beauté intérieure ou sa caricature, si l'on parvient à révéler l'esprit d'une collectivité d'après une de ses manifestations purement physiques. Et cela, avec une force telle, que désormais le monde qu'autrefois nous côtoyions avec indifférence, s'offre à nous malgré lui au delà de ses apparences”⁹.

BIBLIOGRAFIA:

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Paidós Comunicació, Barcelona, 1985.

BRESSON, Robert. *Notes sur le Cinématographe*. Editorial Gallimard, Paris, 1975.

Catàleg de l'exposició *Erice-Kiarostami. Correspondències*. Editat pel Centre de Cultura Contemporània de Barcelona i la Diputació de Barcelona, 2006.

⁹ LHERMINIER, Pierre. *Jean Vigo*. Éditions Seghers. Paris, 1967. Pàgina 85.

- CAYROL, Jean. *Nuit et brouillard*. Paris, Fayard, 1997.
- LHERMINIER, Pierre. *Jean Vigo*. Éditions Seghers. Paris, 1967.
- NINEY, François. *L'épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*. Éditions De Boeck Université, Bruxelles, 2002.
- TORNER, Carles. *Shoah. Una pedagogía de la memoria*. Editorial Proa, Barcelona, 2002.