

Los límites del conocimiento: la entrevista fílmica.

Dra. Carmen Guarini¹

Introducción

La entrevista como herramienta de investigación ha sido en las ciencias sociales el vehículo “natural” para lograr que las personas pudieran expresar sus saberes, creencias, emociones. Utilizada desde siempre por los investigadores con el fin de obtener información en campo acerca de la vida del otro, la entrevista es un tipo de relación social que se basa en un intercambio discursivo entre entrevistador-entrevistado. Es por otro lado, un método de trabajo utilizado en muy diversos campos: la antropología, la sociología, las ciencias de la comunicación, la historia, la psicología, desde donde se ha analizado, redefinido y clasificado sus múltiples alcances y límites.

Los antropólogos preocupados por comprender los marcos cognitivos del otro cultural, hemos sido más proclives al uso de estrategias abiertas en la investigación, preguntas menos dirigidas, privilegiando la observación y participación, al trabajar con información que no sólo está presente en la discursividad de los informantes. No obstante muchos análisis sobre esta técnica ponen el acento en los límites y condicionamientos que proveen los marcos interpretativos de quien interroga así como los códigos comunicativos de quien responde, que están presentes aún en entrevistas no directivas.

Según Rosana Guber , la entrevista y su contexto ponen en relación cognitiva a dos sujetos a través de preguntas y respuestas, de modo que, en este proceso de conocimiento, *“las preguntas y respuestas no son dos bloques separados sino partes de una misma reflexión y una misma lógica, que es la de quien interroga: el investigador. Y esto no se debe a que el informante responda lo que el investigador quiere oír (o no diga la verdad) sino a que cuanto diga será incorporado por el investigador a su propio contexto. Al plantear sus preguntas, el investigador establece el marco interpretativo de las respuestas, es decir, el contexto donde lo verbalizado por los informantes tendrá sentido para la investigación y el universo cognitivo del investigador. Este contexto se expresa a través de la selección temática y los términos de las preguntas, además de, obviamente, el análisis de datos”*. (Guber,1990:209)

Desde una perspectiva clásica la entrevista informa sobre aspectos que se corresponden con una realidad fáctica o emocional. Desde una perspectiva constructivista la entrevista es considerada una relación social en donde los datos que da el entrevistado son una realidad que se construye “en el encuentro”.

Para Guber debemos entender que se trata de una relación social que pone en juego dos

¹ Investigadora CONICET; Docente Universidad de Buenos Aires; Cineasta; carmenguarini@cinejojo.com.ar; cguarini@filo.uba.ar

reflexividades (la del entrevistador y la del entrevistado) que da por resultado una nueva reflexividad permitiendo la apropiación de enunciados y verbalizaciones, que facilitan el conocimiento del otro (Guber, 2001:76).

Otros autores advierten que toda entrevista supone la circunscripción a un entorno de diálogo, de conversación y por ende, el material está expuesto a “*las mismas falsificaciones, engaños, exageraciones y distorsiones que caracterizan el intercambio verbal entre cualquier tipo de personas*” señalando que “*las personas dicen y hacen cosas diferentes en distintas situaciones*” (Taylor y Bodgan, 1992:101). El investigador percibe sólo el contexto del diálogo, pero no siempre el contexto general de la vida cotidiana como para comprender muchas de las perspectivas en las que los sujetos están interesados.

En este artículo intentaré analizar algunos aspectos vinculados a la entrevista explorando en particular el carácter performativo presente en ella y en particular cuando esta se lleva a cabo por medios fílmicos.

Entiendo por *carácter performativo* los aspectos referidos al comportamiento del entrevistado en términos de representación o actuación, que algunos investigadores como Claudine de France (1982) denominan *profilmia*. En una entrevista filmada generalmente la cámara suscita ciertas conductas en las personas, que son producidas por su sola presencia. Sin embargo lejos de pensarlo como elementos de falsificación de sus roles o personalidades, la mayoría de las veces revelan elementos que ponen en evidencia aspectos que muestran a los sujetos de una manera más auténtica.

Resulta entonces muy adecuado para este tipo de entrevistas, realizadas por y para la cámara la utilización del concepto de *performa*, dado que el registro tiene por objeto no sólo la captura de la discursividad del otro sino de su cuerpo. Elementos como posturas, gestualidad, distancia, funcionan como datos que deben ser tenidos en consideración en un análisis posterior y que cobran mayor visibilidad para un investigador a través del registro audiovisual.

La verdad de la entrevista

Los análisis metodológicos sobre el uso de la entrevista tuvieron mayor énfasis en los años 80. Sin embargo la idea de performatividad y reflexividad presentes en una entrevista, fueron conceptos sobre los que un artista como Andy Warhol llamó la atención hacia fines de los 60.

Cuestionando el valor de verdad de la entrevista (en este caso periodística) Warhol trató de transformar esa instancia de circulación de la palabra en un hecho artístico y replanteó el lugar del entrevistador y del entrevistado dando cuenta en los años del pop art del valor performativo de la entrevista. “*Se quedaba callado, contestaba con monosílabos, decía que si y no a cualquier cosa. Leía reportajes ajenos para robar respuestas ingeniosas e inclusive inventó una revista INTERVIEW cuya premisa era reportear a celebridades y reproducir las grabaciones al pie de la letra, incluyendo pavadas, lapsus y vacilaciones. Revoluciona el género periodístico de la entrevista, y lo ubica en lo que es: una ficción donde la gente se supone, dice lo que piensa.*” (Fresan, 2004)

Warhol pensaba que la entrevista podía ser una obra de arte, tan importante como sus pinturas y serigrafías. Deformó así la idea de entrevista y generó un nuevo concepto. Como sostiene Fresan: *“En los tiempos en que el periodismo sufría y disfrutaba una de sus mas fértiles y creativas transformaciones –el new journalism, cuya estrella era el periodista- Warhol contraatacaba con algo que puede ser definido como “zombie journalism”: ese lugar donde se desarma al entrevistador por medio de la sinceridad absoluta, o la repetición de los mas célebres slogans del momento o la manipulación de frases ajenas. Frases hechas y obtusas de los políticos o el hermetismo total o la síntesis monosilábica y sincera y envasada al vacío.”* (ibid)

Al plantear esta ruptura con lo establecido Warhol introduce la importancia del ruido que puede generar el cuerpo entrevistado y la certeza del control que éste puede ejercer en el resultado. Estos elementos sacan a la entrevista del lugar de “verdad” en el que estaba ubicada en ese momento. La entrevista aparece no sólo como una cuestión de las palabras, sino también como la cuestión de los cuerpos.

Esta idea nos lleva a pensar en la provocativa frase pronunciada por Barthes durante la solemne ocasión de su lección inaugural en el Collège de France: *“El lenguaje es fascista”, afirmó, puesto que no es tanto lo que impide expresar cuanto lo que obliga a decir. Barthes se expresaba contra toda entrevista, denunciando la violencia presente en esta situación en la que se ejerce el “terrorismo de la pregunta”* (Fernandez Vega, 2004). Desde esta perspectiva, quien interroga no hace sino ejercer un supuesto rol de dar la palabra, cuando en realidad la está tomando.

“La pregunta niega el derecho a no saber, o el derecho al deseo incierto en algunos sujetos <entre los cuales me cuento>, toda pregunta desencadena cierta agitación; sobre todo si la pregunta es, o se pretende, precisa (la precisión como poder, intimidación: el gran truco de poder de la ciencia) siempre, ganas de responder sin precisión a las preguntas precisas (...) toda pregunta puede ser leída como una situación de cuestionamiento, de poder, de inquisición (el Estado, la burocracia: personajes muy cuestionados)” (ibid).

El teórico y cineasta J.L.Comolli vuelve a esta idea del poder y la violencia como elementos constitutivos de la relación con el otro a través de la palabra: *“Temo que los cineastas que se dicen y se ponen en posición de “dar” (...) sobre todo aquellos que de corazón se proponen “dar la palabra a quienes no la tienen” – no hagan otra cosa que reiterar el lugar del amo, el gesto del poder. Porque no se trata de “dar” sino de tomar y ser tomado, se trata siempre de violencia: no de restituir a algún desposeído lo que yo posea decidiendo que a él le falta, sino de constituir con él una relación de fuerzas en la cual seguramente, corro el riesgo de resultar tan desprovisto como él.”*(Comolli, 2002:55).

La ausencia de un análisis crítico del carácter de la palabra del otro que vehiculiza una gran masa de producción audiovisual que hoy aparece tanto producto de investigaciones fílmico-antropológicas como desde la producción en cine documental, me llevaron a intentar reflexionar sobre este tema, en el que yo misma, desde mis investigaciones sobre Imagen y Memoria me he visto implicada.

La entrevista fílmica

La entrevista fílmica, cuya modalidad aparece y se difunde a partir del desarrollo de la tecnología del sonido directo en el cine hacia fines de los 50, es usada tanto con fines comunicacionales como de investigación. A través de ella se pone en total evidencia el lugar de la palabra y el lugar de los cuerpos, al mismo tiempo que establece una forma relacional con el entrevistado, distinta al de la entrevista habitual (sin cámara).

Entre los elementos novedosos están el registro directo de lo que el informante dice, de cómo lo dice y del contexto en que lo dice (el tono, las inflexiones, las pausas, los silencios, las repeticiones). En la investigación fílmica, el otro aparece así a partir de los 60 no sólo físicamente sino por y a través de su palabra. Por otro lado se celebra la posibilidad de dejar de lado el comentario omnisciente del investigador presente hasta entonces en los films antropológicos, para dar paso a la voz del otro sin “interferencias”. Lo que se dice es lo que el otro dice. Hay cierta tranquilidad académica o científica, pareciera que el cine nos permite sentir que ya no somos los traductores de otras voces, y para muchos esto abre la perspectiva de un discurso dialógico.

Tal como señala Marc Piault *“Hemos oído hablar del otro, hablar por el otro, designar al otro, interrogarlo para oír por fin su propia voz. Y luego surgió el tema de oír no sólo el sonido de su voz sino de aceptar su palabra, de escucharla directamente y no de transcribirla o interpretarla. Escuchar al otro, esto conducía igualmente a escuchar sus razones y a percibir el sentido que da a sus actos, a percibir las referencias que da de su comportamiento...”* (Piault, 2001:167)

El cine directo promovió así una verdadera revolución epistemológica y fue la introducción del sonido sincrónico lo que llevó la atención hacia los sujetos yendo así de la observación a la participación. (Piault, 2001: 180)

El tema del sonido, señala con acierto Piault, transformará la práctica de la imagen y la imagen misma, al punto de no ser sino la ilustración de esa palabra o incluso un pretexto para la palabra. El énfasis en estos primeros tiempos estuvo más puesto en la idea de captar la palabra en toda su espontaneidad, que en cuestionar -o al menos analizar- los límites que el “directo” igualmente le establecía a la palabra filmada.

Por el contrario, la idea de proximidad, de captación de lo real posibilitó en un primer momento que la palabra registrada en directo se construyera con carácter de verdad (cinéma-vérité). Al mismo tiempo la ambición de una antropología dialógica recorría gran parte de lo que algunos intentaban producir a través del cine directo a comienzos de los 70 (recordemos el concepto de “antropologie partagée de Jean Rouch).

La ambigüedad de la palabra filmada

La llegada del sonido directo y sincrónico en los 60 instala así la entrevista en el cine como un recurso necesario e ineludible. En “Crónica de un verano” (1959) J.Rouch y E.Morin hacen de la entrevista el eje narrativo del film, e instalan un camino que seguirá el registro documental por mucho tiempo y que es inmediatamente imitado por los antropólogos cineastas. Deslumbrados por sus nuevas posibilidades la palabra del otro interrogado en su discursividad y en sus gestos, es filmada en situación, no hay diálogos preestablecidos y las personas responden “como si” la cámara no hubiera estado presente.

La cámara y el micrófono en esta primera experiencia de entrevista directa filmada que dieron en llamar “cine verdad” inquietan, exploran, dramatizan las palabras de quienes - voluntariamente o no- entraron en la experiencia. Rouch y Morin entrevistan ellos mismos y luego también algunos de los filmados ofician de entrevistadores, en una espiral que termina recién cuando en la escena final todos se ubican del mismo lado: el lugar de los espectadores. La conclusión de los directores girará en torno a las dificultades del proceso de conocer y comunicar. Esta frase que se intercambian en la escena final mientras caminan entre las vitrinas de exposición del célebre Museo del Hombre de Paris, intentando hacer un balance de la experiencia que aún están realizando, remite directamente a la parcialidad de toda forma de comunicación, incluida la entrevista que fue la herramienta privilegiada a lo largo del film.

No obstante tal advertencia, la entrevista filmada siguió siendo (y sigue siendo aun) la técnica mayormente elegida para dar a conocer al otro. Algunos investigadores como Claudine de France intentaron elaborar una metodología que llevó por nombre “*método de la observación diferida y repetida*” (1982) que consiste en compartir con la persona filmada el registro fílmico con el fin de ampliar los límites de la entrevista. Supone que la visión de esas imágenes realizadas en campo, despertarán nuevas ideas en el informante, nuevas relaciones en su imaginario, y así éste podrá llegar a verbalizar elementos que no se han revelado aún. La imagen es así el camino o la vía para acceder a nuevos datos. Esta técnica se basa en que el registro fílmico siempre conmueve algo en la persona filmada que, al ser estimulada por su propia imagen, permite comprender o destacar elementos o suscitar recuerdos que fueron relegados por el informante al momento de la entrevista.

Pero aún así los términos de la relación son los mismos que en una entrevista no filmada. Como afirma Trinh T. Minh-ha “*Dado el estado de la tecnología, el uso de sonido sincrónico (sync sound) se ha convertido en obligatorio en los filmes fácticos. También lo es la traducción y subtítulo de las palabras de los informantes. Hay una cierta veneración por el sonido real en un film (un sonido electrónico que a menudo se lo llama sonido de “vida real”) y por el testimonio oral de las personas filmadas. Hay también una tendencia a aprehender el lenguaje exclusivamente como significado.*” (Minh-ha.1991: 20).

Dado que nuestro interés y preocupación es saber qué piensan y sienten: “*Hacer un film sobre los “otros” consiste en permitir paternalmente que la gente hable por sí misma, y ya que esto ha mostrado ser insuficiente en la mayoría de los casos, completar su discurso con la inserción de un comentario que describe/interpreta objetivamente las imágenes de acuerdo a una racionalidad científico-humanista.*” (ibid)

El otro se vuelve accesible a través de su propia voz, pero también del doblaje o de subtítulos, reubicados dentro del sistema de comprensión del que observa/filma y como afirma esta autora: “*A esto es a lo que astutamente se le llama “dar voz”; literalmente significa que aquellos que son/necesitan que se les de una oportunidad de hablar porque nunca tuvieron una voz antes. Sin sus benefactores, están destinados a permanecer no-admitidos, no-incorporados, por lo tanto, no-oídos.*” (ibid)

Durante mucho tiempo y aún hoy, muchas películas documentales demostraban su alto nivel de compromiso con el otro filmado a través de esta posibilidad que se le otorgaba:

extender su voz. Se escribieron manifiestos, artículos y libros en defensa de esto y es curioso ver que desde cierto cine militante aún hoy se sigue hablando en los mismos términos.

La palabra del otro es usada como “objeto de verdad” sin pensar en que esta forma de búsqueda de información y de transmisión no conlleva sino a la reiteración de las relaciones de poder que tales narraciones audiovisuales dicen cuestionar.

La puesta en escena de la palabra

En el contexto de mi trabajo sobre cine documental y memoria, recorrí algunos trabajos que me parecen paradigmáticos para analizar ciertas ideas que recorren este artículo. En todos ellos la entrevista es el eje de la narración, sin embargo los directores de estos films plantean perspectivas y modos de utilización que nos ayudan a repensar el lugar de la entrevista filmada.

El filósofo y cineasta Claude Lanzmann lleva adelante en su monumental obra “Shoa” (1985) una estrategia de entrevista muy variada que parece responder a la categoría del entrevistado (sobrevivientes, testigos, ejecutores). Esto hace que en algunos momentos ponga en escena la propia pregunta o también va más allá cuando se trata de entrevistados cuya lengua desconoce incorpora al intérprete. Lanzmann establece como relato el proceso mismo de la traducción de su pregunta así como el de la respuesta del entrevistado. Los tiempos o la duración de algunas entrevistas parecen así interminables, excesivos.

Esto revela algunos aspectos interesantes para analizar “su método” acerca de las dificultades del interrogar y acerca de los límites de la comprensión del entrevistador. La respuesta del entrevistado parece señalar que -ella misma- no forma parte de un proceso “natural”. Además de la distancia cultural, social y de poder entre entrevistador-entrevistado aparece junto a la violencia de la pregunta, como diría Barthes, la violencia de la traducción.

El intérprete cumple en relación al entrevistador un rol metafórico, es su doble, pero también es el doble del entrevistado. Se ponen en escena la dificultad de la circulación de la palabra y de su verdadera comprensión. Estos elementos que ya aparecen en las entrevistas realizadas cara a cara con los sobrevivientes del Holocausto nazi con los cuales el director puede comprenderse en su mismo idioma, se exagera a partir de la diversidad lingüística.

Lanzmann se permite además intercalar a lo largo de las 9 horas que dura el film, una diversidad de modos de preguntar: algunas entrevistas parecen más abiertas, o menos dirigidas, mientras que otras lo son totalmente. Sin embargo, todas van en una misma dirección: tratar de conocer a través de la experiencia de la palabra del otro algo que además se vislumbra como difícil de nombrar. Cada momento de entrevista en el film es vivida así por el espectador como una experiencia.

El carácter performativo de toda entrevista filmada es exacerbado por Lanzmann y su re-presentación a través de la imagen es una manipulación estudiada que intenta establecer un acercamiento a una experiencia humana dramática de proporciones inimaginables.

Por momentos el director se lanza a través de sus preguntas en una directividad y un hostigamiento hacia el interlocutor, que no intenta ocultar. Lanzmann no disfraza su parcialidad y hasta en algunas ocasiones la exagera para la cámara. Lejos de limitar el tema, la investigación, el conocimiento, nos revela una parte de la historia y una dimensión de la memoria del holocausto desde una perspectiva que nunca había sido mostrada.

Lanzmann practica y reafirma lo que Comolli enuncia: cuando se filma estamos en situación de violencia y poder. Su método parece agregar a este enunciado: demos a esta violencia y poder una visibilidad.

Por su lado el cineasta Patricio Guzmán emprende un camino más abierto, en apariencia, de menor violencia, de carácter más aleatorio pero no menos performativo al plantearse en su film “La memoria obstinada” (1997) el registro de numerosas secuencias de entrevistas grupales. A través de tales encuentros el director intenta producir situaciones de evocación que se retroalimenten entre los mismos entrevistados. A la palabra de uno puede surgir la reafirmación del otro, o el disenso.

Pone en escena la memoria individual a la par que da cuenta de una memoria colectiva y al mismo tiempo intenta mostrar una parte de ese procedimiento. La cámara sin duda es la justificación para estas experiencias, la pregunta sólo aparece por lo general en situaciones de entrevistas individuales. En las entrevistas grupales se plantea preguntas más abiertas, menos estructuradas que provoquen la reflexión y la evocación. No obstante la direccionalidad de las preguntas queda sugerida por el tipo de respuestas que se obtienen.

Guzmán utiliza al cine como memoria y aplica no ya la violencia de la pregunta sino de las imágenes. Utiliza para sus entrevistas grupales al cine como un elemento provocador de emociones, de recuerdos, de información que le permitan conocer algo del pasado. Emulando en parte el método flahertyano, retomado y difundido años más tarde por Jean Rouch para su “antropología compartida”, Guzmán comparte con sus entrevistados imágenes del pasado por él mismo filmadas 20 años antes (“La Batalla de Chile”, 1977).

Tanto en las entrevistas individuales como en las grupales lo performativo aparece desplegado en la emoción de los rostros, en los llantos apagados, en los cuerpos doblados por la tristeza, en la evocación gestual, en respuestas airadas. El entrevistador plantea un acercamiento afectivo dado que él mismo está involucrado como exiliado, forma parte de lo que indaga generando un resultado más reflexivo que informativo.

Otro ejemplo me permite reflexionar acerca de las dificultades de utilización de la voz del otro en el momento de una entrevista fílmica. En su film “Tokyo Ga” (1985) el cineasta Wim Wenders se relaciona también con la dificultad o mejor aún la imposibilidad que plantea una traducción.

En un intento de conocer la vida de quien es uno de sus directores preferidos el japonés Y.Ozu, Wenders realiza una serie de entrevistas a quienes fueron sus más estrechos colaboradores y trabajaron junto a este notable director nipón durante varias décadas. Así entrevista tanto a su director de fotografía, como a uno de sus actores predilectos. Wenders decide no recurrir al subtítulo de las voces de los entrevistados y entonces nos sitúa en un proceso, en donde la voz del otro pasa a través de su propia voz. Su relato en off enuncia en un tiempo apenas diferido, lo que el entrevistado comenta, evoca, responde a sus preguntas. La entrevista es así completada, hay preguntas y hay respuestas que nos llegan de un modo indirecto. Lo que Lanzmann resuelve a través de una puesta en escena de los cuerpos, Wenders lo hace a través de la puesta en escena de la voz. Un voz subjetiva nos aleja de la traducción para, utilizando su propia voz en off, “decir lo que el otro dice”.

Esta puesta en escena de voces resulta un recurso imposible de usar en la escritura que adquiere en la imagen una gran fuerza emotiva que nos ayuda a instalarnos en los límites del diálogo directo con el otro.

Yendo a un ejemplo más extremo y de carácter marcadamente etnográfico, nos acercamos a la obra del antropólogo Stéphane Breton. Tal vez preocupado por la imposibilidad de toda traducción discursiva y cultural Breton renuncia en sus dos films “Eux et moi” (2001) y “Le ciel dans le jardin” (2003) a la entrevista. Este antropólogo y cineasta trabajó durante muchos años entre los Papúes de Nueva Guinea, llegando a hablar su lengua. En una experiencia fílmica abiertamente reflexiva Breton prefiere interrogarse a sí mismo, transformándose él en parte de su objeto de estudio, antes que interrogar a los otros.

Los filmes se corresponden a dos viajes de investigación en terreno que Breton realizó. En el último da por finalizado su trabajo allí. En ambos films la entrevista no tiene lugar, sólo vemos el transcurrir de los días, los comentarios banales y su voz que recorre a manera de libreta de campo comentarios, observaciones y algunas conclusiones mínimas que hablan más de él que del otro. O que hablan del Otro a través de hablar de su mundo, de su cultura. Sólo serán subtítulos algunos diálogos o comentarios de las personas filmadas entre sí y con él (quien maneja todo el tiempo la cámara y el sonido elaborando una especie de cuaderno de notas fílmico).

La ausencia total de entrevistas no disminuye su necesidad y su objetivo de analizar esa comunidad y entender su organización y cotidianidad. Largas secuencias en donde pocas cosas ocurren, se prolongan en imágenes que prefieren intentar aprehender los significados antes que interpretarlos.

El registro audiovisual nos permite cuestionar críticamente la validez de nuestros métodos de investigación así como de sus fundamentos epistemológicos, y repensar nuevas formas y nuevos caminos en el uso de las herramientas de investigación de las que disponemos para comprender el mundo para aportar a algunas transformaciones necesarias en él.

Bibliografía

Comolli, Jean Louis. 2002. **Filmar para ver**, Editorial Simurg/Catedra La Ferla UBA, Buenos Aires.

De France, Claudine. 1982 . **Cinéma et Anthropologie**, Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, Paris.

Fernandez Vega, José. **Fragmentos sobre lo neutro**, Revista Ñ, 14.08.2004
www.clarin.com/suplementos/cultura/2004/08/14/u-813201.htm

Fresan, Rodrigo. Así hablo Andy Warhol. Revista Radar 19.9.04
www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1675.html

Guber, Rosana. 1990. **El Salvaje Metropolitano**, Editorial Legasa, Buenos Aires.

_____2001. **La etnografía: método, campo y reflexividad**, Editorial Norma,

Buenos Aires.

Piault, Michel. 2001. **Anthropologie et Cinéma**. Ed. Nathan, Paris.

Taylor, S. y Bodgan R. 1992. **Introducción a los métodos cualitativos de investigación**. Ed. Paidós, Barcelona.

Trinh T. Minh-ha. 1991. *Mechanical Eye, Electronic Eye and the Lure for Authenticity* en **When the Moon Waxes Red**, Routledge Eds. London New York .

Filmografía

Breton, Stéphane 2001. **Eux et moi**. Francia.

_____2003. **Le ciel dans le jardin**. Francia.

Guzmán, Patricio. 1977. **La Batalla de Chile**. Chile/España/Francia.

_____1997. **La memoria obstinada**. Francia.

Lanzmann, Claude. 1985. **Shoa**. Francia.

Rouch, Jean. Y Morin, Edgar. 1959. **Crónica de un verano**. Francia.

Wenders, Wim. 1985. **Tokyo Ga**. Alemania.