

Farocki, el gesto que resiste. Sobre *Fuego inextinguible* y *Respite*  
Melissa Mutchinick  
Arkadin (N.º 8), e004, agosto 2019. ISSN 2525-085X  
<https://doi.org/10.24215/2525085Xe004>  
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/arkadin>  
Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata  
La Plata. Buenos Aires. Argentina

# FAROCKI, EL GESTO QUE RESISTE

Sobre *Fuego inextinguible* y *Respite*  
**Farocki, the Gesture that Resists**  
On *The Inextinguishable Fire* and *Respite*

MELISSA MUTCHINICK

melissamut@gmail.com

Instituto en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de La Plata. Argentina

Recibido 23/3/2019 | Aceptado 8/6/2019

## RESUMEN

El cine de Harun Farocki nos exige una mirada crítica sobre la imagen y sus efectos de sentido. Una reflexión teórica sobre el estatuto de la imagen, la violencia simbólica que puede ejercer sobre las víctimas así como su potencia. En este artículo nos proponemos indagar, a través de sus películas *Fuego inextinguible* (1969) y *Respite* (2003), ciertos gestos en que el cineasta alemán pone en tensión y examina los usos de la imagen para constituirse como formas de resistencia y de intervención crítica a los discursos audiovisuales.

## PALABRAS CLAVE

Harun Farocki; cine-ensayo; documental; resistencia; archivo

## ABSTRACT

The cinema of Harun Farocki demands a critical look on the image and its effects of meaning. A theoretical reflection on the status of the image, the symbolic violence that can exert on the victims as well as their power. In this article we propose to investigate, through his films *The Inextinguishable Fire* (1969) and *Respite* (2003), certain gestures in which the German filmmaker puts in tension and examines the uses of the image to be constituted as forms of resistance and critical intervention to audio-visual discourses.

## KEYWORDS

Harun Farocki; essay-film; documentary; resistance; archive

«Frente a cada imagen, lo que deberíamos preguntarnos es cómo (nos) mira, cómo (nos) piensa y cómo (nos) toca a la vez.»

Georges Didi-Huberman (en Farocki, 2013)

Podríamos decir que el cine de Harun Farocki se mueve en los márgenes del cine-ensayo, que aún es «una *terra incógnita*», como lo define Antonio Weinrichter (2007, p. 13). Al mismo tiempo, su nombre constituye un emblema dentro del campo del ensayo documental. Este estar en la frontera y a la vez ser emblema marca tanto la dificultad de sentar las bases del cine ensayo como la dificultad de pensar el cine de Farocki como desviación a toda norma, incluso a las propias del cine-ensayo, que se caracteriza, de por sí, en ser desvío. El mismo Farocki se reconocía por fuera de la categoría de ensayo, así como antes lo hacía respecto del cine experimental:

Quando en televisión escuchas un montón de música y ves paisajes... a eso lo llaman un film-ensayo. Mucha *atmósfera* y periodismo vago, eso es un ensayo. Por supuesto, es algo terrible. Enzensberger escribió una vez que el término «experimento», tomado de las ciencias naturales, era completamente inapropiado en un contexto artístico. La palabra ensayo se ha convertido en algo igualmente vago (Farocki en Weinrichter, 2007, p. 46).

Esto nos conduce a interrogarnos por el sentido y el significado que le conferimos al término, o más bien a la *categoría*, de cine ensayo o ensayo audiovisual. Pero más que buscar aquí una definición posible que nos acerque a este concepto de por sí problemático, donde pareciera entrar *casi* todo aquello que se resiste a una clasificación inmediata, nos interesa apenas poner el foco sobre algunos de sus rasgos característicos, para pensar desde allí ciertas potencias de la imagen.

Por consiguiente, y a pesar de su propia postura, insistimos en examinar el cine de Farocki a través del cristal del ensayo, pero entendiendo a este no tanto como una cuestión de vanguardia, sino, más bien, de resistencias, tal como lo refiere Marcel Ophuls (en Weinrichter, 2007): «Lo que todavía podemos hacer, como mínimo, es resistir los dictados del consumo de masas. ¿Cómo? Desarrollando un estilo audio-visual de escritura ensayística» (p. 47). En este sentido, Weinrichter (2007) señala que las películas de Farocki no privilegian lo subjetivo, «sino que se presentan como severos análisis de la ideología contenida en las imágenes generadas por diversas instituciones: el ejército, la publicidad, las cámaras de vigilancia de centros comerciales o prisiones» (p. 41), haciendo referencia a algunas de sus películas como *Imágenes del mundo y epitafios de guerra* (1988), *Un día en la vida del consumidor final* (1993), *Imágenes de prisión* (2000) o *Reconocer y perseguir* (2003), por nombrar solo algunas de una extensa lista. En todos estos films Farocki vuelve una y otra vez a interrogarse sobre el estatuto de la imagen y sus efectos de sentido. Siguiendo con Weinrichter (2007), este continúa describiendo estos films «Como teoría hecha en el medio del cine, teoría fílmica en sentido literal, lo que resulta un término más preciso que el desafortunado de film-ensayo» (p. 41). Con esto señala el lugar de reflexión teórica que es capaz de generar el cine, creando un pensamiento desde las imágenes y a partir de ellas.

Observamos en el cine de Farocki el gesto en el que el ensayo toma posición y logra constituirse como *acto de resistencia* (Deleuze, 1987). Desde aquí es que nos proponemos poner en diálogo dos de sus films en donde se pone en tensión, a través de estrategias disímiles e incluso inversas, la potencia de la imagen. La primera, *Fuego inextinguible* (1969), remite a los inicios de Farocki en el cine y la televisión. La segunda, *Respite* (2007), a la producción de la última década de este prolífico cineasta, antes de su fallecimiento en 2014. Entre ambas, se esconde todo el recorrido y la vasta producción de quien supo «denunciar: elevar el propio pensamiento hasta el nivel del enojo. Protestar. Separar, voltear las cosas

que parecen caer de suyo. [...] Para que nos permita abrir los ojos a la violencia del mundo que aparece inscrita en las imágenes» (Didi-Huberman en Farocki, 2013, pp. 33-35).

### EL ENSAYO COMO ACTO DE RESISTENCIA

La pregunta que insiste es ¿qué puede y de qué es capaz de dar cuenta una imagen? El pensamiento reflexivo del ensayo radica aquí en el poder de la imagen, tanto como en el valor de la misma y, al mismo tiempo, busca ponerla en crisis, poner en crisis el archivo —en cuanto documento histórico—, poner en crisis la representación y, finalmente, poner en crisis la historia y el presente. Un gesto de resistencia.

Según Weinrichter (2007), para que el cine se produzca como ensayo es necesario *volver a mirar* la imagen, tomar las imágenes por lo que ellas son en sí, es decir, por su propio carácter de imagen. Pero es también mantener una postura ética y política ante las imágenes, en términos de Georges Didi-Huberman (2007), su *valor de uso*. En este sentido, siguiendo aún a Didi-Huberman (2013), «saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el lugar donde arde» (p. 8). Lo ensayístico, entendido en estos términos, ya no pasa, o no únicamente, por la reflexión subjetiva del mundo, sino que se transforma en reflexión teórica: sobre la imagen, sobre el medio y sobre el propio acto de filmar (Quintana en Weinrichter, 2007) y agregamos, sobre el propio acto de montar: «Mantener su práctica al nivel de lo que podría llamarse un montaje crítico de las imágenes» (Didi-Huberman en Farocki, 2013, p. 27) pues, según Farocki (2013), «en la isla de edición uno aprende a distinguir la efectividad de las imágenes» (p. 81).

En *Fuego inextinguible* (1969), Farocki pone en cuestión el uso de las imágenes —su *valor de uso*— y prescinde, de algún modo, de ellas<sup>1</sup> como gesto de resistencia. En *Respite* (2007), por el contrario, recupera en la imagen de archivo su *valor de verdad* ante su *valor de uso* —su fetichización (Didi-Huberman, 2004, p. 116)—, para perseguir en ella las huellas, los indicios, «es decir su vestigio, su pobre andrajo: lo que queda, visualmente, de Auschwitz» (Didi-Huberman, 2004, p. 65). Se presenta, en la mirada que podemos hacer de estas dos películas, el doble régimen al que se expone la imagen: o bien ser relegadas de entrada a la esfera del simulacro, excluidas del campo histórico como tal, o bien ser relegadas de entrada a la esfera del documento, separadas de su fenomenología, de su especificidad, de su sustancia misma (Didi-Huberman, 2004). En ambos casos, Farocki se posiciona como acto de resistencia. Resiste a la banalización espectacularizada de la imagen del horror de las víctimas del napalm en Vietnam, resiste a la fetichización del uso de la imagen sobre el Holocausto como ícono del horror. En ambos casos, su gesto de resistencia provoca una intervención, una incomodidad (Farocki, 2013) que interpela de manera directa al espectador y obliga a la reflexión.

### EL GESTO INEXTINGUIBLE

*Fuego Inextinguible* (1969) comienza con un plano medio de Farocki sentado detrás de un escritorio, sobre este posa una hoja de papel. A cada lado del papel, sobre la mesa del escritorio, apoya Farocki sus brazos, los puños cerrados, la mirada sobre el papel. Farocki lee: «Una declaración hecha en el tribunal de crímenes de guerra de Vietnam en Estocolmo» (Farocki, 1969, 00:00:10). Se trata del testimonio de Thai Bihn Dahm, vietnamita nacido en 1949, donde relata los daños sufridos por los efectos del napalm. Farocki interrumpe un instante la lectura, levanta la mirada del papel y la dirige a cámara. Solo una mirada, un instante, para luego volver a posarla sobre el papel y continuar su lectura. Primer gesto de resistencia [Figura 1]. Se dirige directamente a quien se encuentra del otro lado de

<sup>1</sup> Nos referimos aquí a las imágenes del horror, en relación, por ejemplo, con el debate sobre las imágenes de los campos de concentración, respecto a esto ver: Georges Didi-Huberman (2004).

la pantalla, se produce el encuentro de miradas, bajo un tiempo y un espacio unificados y diferidos a la vez. Gesto de resistencia que se manifiesta sobre todo en la experiencia televisual, que impide protegerse en su neutralidad y desarticula el lugar *seguro* de quien mira a distancia los hechos. Al finalizar la lectura levanta nuevamente su mirada a cámara y se dirige a lxs espectadorxs:



Figura 1. *Fuego inextinguible* (1969). Harun Farocki

¿Cómo podemos mostrarles el napalm en acción? Si les mostramos imágenes de quemaduras por el napalm, cerrarán los ojos. Primero cerrarán los ojos ante las imágenes, luego cerrarán los ojos ante la memoria, luego cerrarán los ojos ante los hechos, luego cerrarán los ojos ante todo el contexto. Si les mostramos una persona con quemaduras de napalm, heriremos sus sentimientos. Si herimos sus sentimientos, se sentirán como si estuviéramos probando el napalm sobre ustedes, a sus expensas. Sólo podemos darles un pequeño indicio de cómo funciona el napalm (Farocki, 1969, 00:01:14).

La cámara hace un leve movimiento hacia abajo y encuadra sus brazos apoyados sobre el escritorio. Farocki toma un cigarrillo encendido con su mano derecha y lo apaga en su antebrazo izquierdo [Figura 2]. En ese acto, una voz en *off* informa: «Un cigarrillo se quema a 400 °C. El napalm arde a aproximadamente 3000 °C. Si los espectadores no quieren relacionarse con los efectos del napalm, entonces debemos determinar qué relación tienen con las razones para su uso» (Farocki, 1969, 00:02:11). Segundo gesto de resistencia: el acto performático. «Aporte simbólico» con el que prueba «la fuerza testimonial de una imagen fílmica» (Farocki, 2013, pp. 159–160). Con este gesto «Farocki [...] nos presenta una *aporía para el pensamiento* o, para ser más precisos, una *aporía para el pensamiento de la imagen* [...]. Un problema estético [...] un problema político [...] un puñetazo lingüístico», escribe Didi-Huberman (en Farocki, 2013, pp. 18–19).



Figura 2. *Fuego inextinguible* (1969), Harun Farocki

Luego de esta *presentación*, se sucede un montaje de imágenes sobre pruebas y experimentos con napalm, representaciones que evidencian su carácter artificial, archivos televisivos sobre la Guerra de Vietnam, texto escrito y voz en *off* que informa, reflexiona, cuestiona y se pregunta sobre el napalm. Este tejido va creando una trama en la que compromete a lxs espectadrxs y les induce a asumir su parte de responsabilidad.

En el artículo «Aprender lo elemental» (2013), Farocki escribe: «Observamos gente quemada por el Napalm y no vemos que nosotros también hemos colaborado con su producción» (p. 40). Podemos colocar el énfasis en esta frase en el *no vemos*. Existen numerosas imágenes sobre los efectos causados en Hiroshima y en Vietnam. Numerosas imágenes que muestran cuerpos quemados, deformados, sufrientes. Pero no vemos realmente lo que hay en esas imágenes, sino solo el espectáculo, el espectáculo de la guerra, la banalización del horror en un montaje televisivo dantesco que pasa de estas imágenes a imágenes de comerciales y a la de los últimos goles de la fecha. Ante esta espectacularización del horror, Farocki necesita prescindir de la imagen, no porque no haya imágenes sobre ese horror (los efectos del napalm sobre un cuerpo), sino justamente porque hay demasiadas. No vemos la imagen allí justamente donde ella arde (Didi-Huberman, 2006). Pero al mismo tiempo se ve en la necesidad de crear nuevas imágenes para abrir un espacio, un intersticio, que dé lugar al pensamiento. Que haga *ver* lo que aún no fue visto sobre el napalm: quién se beneficia, quién se perjudica, quiénes han contribuido a su fabricación, las responsabilidades que a cada quien le toca asumir. Un gesto de sublevación (Didi-Huberman, 2017), de resistencia (Deleuze en Boutang, 1996) ante la vorágine del discurso hegemónico capitalista impartido por el medio televisivo. En ese gesto,

en ese acto de resistencia, pone en crisis todo el discurso televisivo, el medio, el dispositivo y la noción misma de representación. Dice Farocki (2013): «*nuestras películas como nuestras acciones* tenían que ser una intervención, una incomodidad y debían servir de recriminación a la programación usual de cine y televisión» (p. 47).

### VOLVER A MIRAR

Treinta y ocho años más tarde, Farocki realiza *Respite* (2007). Aquí, al contrario que en *Fuego inextinguible*, utiliza únicamente imágenes de archivo, mudas, tal como se encuentran en los rollos originales. No agrega sobre ellas voz en *off*, solamente interrumpe el transcurso de las imágenes con intertítulos escritos en fondo negro. Las imágenes presentan distintas áreas de un campo de concentración, internos realizando diversas labores, fabriles y agrarias, actividades deportivas al aire libre, una orquesta tocando, pequeñas piezas escénicas y un tren que arriba y otro que parte con hombres mujeres, niñas y niños. Prisioneras y prisioneros del régimen nazi. Por sí solas no representan casi nada de lo que conocemos del Holocausto, no dan cuenta del horror que sí exponen otras imágenes de los campos que nos fueron mostradas, mayormente hechas después de la liberación: las montañas de cuerpos, cabello, huesos, la excavadora, hombres y mujeres esqueléticos que apenas sobreviven. Sin embargo, estas imágenes contienen una potencia aún mayor. No intentan ser ilustrativas, aunque posiblemente haya sido esa la intención con que fueron hechas. Su potencia está en los vestigios, en la huella. Su potencia está allí donde la imagen arde, donde el archivo arde (Didi-Huberman, 2006; 2007). Por la minuciosa investigación analítica que hace sobre ellas Farocki, y de la que da cuenta también a través del comentario escrito en intertítulos, habilita a poder *verlas* allí en donde hacen *jirón*:

Nos obliga a distinguir principalmente, en el inmenso corpus de las imágenes de los campos, lo que hace *velo* de lo que hace *jirón*, lo que retiene a la imagen en su regla consensual (donde nadie mira realmente) y lo que desorbita la imagen hacia su excepción desgarradora (donde cada uno, de repente, se siente mirado) (Didi-Huberman, 2003, p. 125).

Entre las veintiséis introducciones a Harun Farocki, escrito por Antje Ehmann y Kodwo Eshun (en Farocki, 2013), encontramos en la letra «U» sus *Leyes Tácticas (Unspoken Rules)*, entre ellas hay una que indica: «Nunca usar imágenes de los campos de exterminio sin datarlos con precisión» (p. 306).

En *Respite* obtenemos datos muy precisos que nos permiten *leer* estas imágenes allí donde hacen *jirón*, sabemos entonces que corresponden al campo de Westerbork [Figura 3], en las afueras de Holanda, llamado también «Campo de Tránsito para Judíos», que se diferencia de otros campos de concentración y de exterminio. Que fueron tomadas el 19 de mayo de 1944, a pedido del comandante del campo Albert Konrad Gemmeker, con el fin de realizar una película que mostrara la utilidad del mismo para impedir su cierre. Esta película nunca fue terminada. Que el encargado de tomar las imágenes fue el fotógrafo Werner Rudolf Breslauer, judío interno del campo, quien meses después de haber hecho el registro fue deportado a Auschwitz y allí asesinado. Sabemos también que son las únicas imágenes que existen de los trenes de los campos de exterminio, que transportaban a los deportados a Theresienstadt, Bergen-Belsen, Sobibor, Auschwitz [Figura 4].



Figura 3. *Respite* (2007), Harun Farocki



Figura 4. *Respite* (2007), Harun Farocki

Para comprender la dimensión de lo que está contenido en la imagen precisamos saber, para comprender la dimensión desgarradora de estas imágenes precisamos también imaginar. En *Fuego inextinguible* el joven Farocki decía: «Solo podemos darles un pequeño indicio de cómo funciona el napalm» (Farocki, 1969, 00:02:01), aquí parece estar diciéndonos: solo podemos darles un pequeño indicio de cómo funcionaban los campos de concentración y exterminio nazi. Solo eso, para comprender la dimensión del horror que guardan estas imágenes. Como expresa el testimonio de un prisionero sobreviviente sobre su experiencia en el campo de exterminio: «Quizás deban existir imágenes, fotografías, reproducciones de lo real a la distancia, para que lo inimaginable pueda ser comprendido» (en Farocki, 2013, p. 187).

De este modo, Farocki realiza un proceso de depuración, en el que aparta los escombros que se fueron depositando en la imagen, para que esta vuelva a presentarse con toda su fuerza original, ante el espectador y ante el propio cineasta (Montero Sánchez, 2006). A través de un meticuloso montaje y de una aplicación sobre las imágenes, que van del detenimiento, el reencuadre, el ralentí a la repetición, que crea pausas a nuestra visión con la pantalla en negro, desprovista de imagen más que el texto escrito, que abre el tiempo a la reflexión y aporta un detalle valioso o crea un interrogante, una apreciación, una evocación personal, *abre estas imágenes* en el espesor del tiempo, excava en sus capas y las interroga para poder *verlas* con todo lo que está presente en ellas.

El proyecto de Farocki para trabajar el material ajeno, es decir, su modo de abordar la imagen archivo, apunta a una aproximación más filosófica y analítica que subjetiva o literaria, como menciona Christa Bluminger (en Weinrichter, 2007); sin embargo, el proceso de análisis que realiza sobre la imagen y «el comentario como contrapunto» (p. 59) marcan claramente un punto de vista: el suyo. Pero esta mirada volcada sobre el mundo ya no está puesta para dar *su* mirada, en una búsqueda de escritura o de expresión personal, sino para crear a partir de ella una reflexión teórica que involucra y compromete a la espectadora y el espectador.

Desnaturalizando, diseccionando la imagen mediante diversas intervenciones Farocki pone a accionar su mirada: detenimiento, ralentí, reencuadre, repetición. Interroga su origen: ¿quién las registró? ¿A pedido de quién? ¿Con qué fines? Y reflexiona sobre ellas: «¿Estas imágenes confirman verdades a medias?» (Farocki, 2007) [Figura 5].

Are these images  
comforting half-truths?

Figura 5. *Respite* (2007), Harun Farocki

Es en los intersticios donde lo impensado surge y se vuelve pensamiento. En los vacíos, en los *entres*, se abren nuevas líneas de pensamiento y nuevos interrogantes. En este espacio vacío se hace posible el cuestionamiento radical de la imagen. Farocki une, en un proceso dialéctico, la visión radical y el trabajo conceptual (Blumlinger en Weinrichter, 2007).

## EPILOGO

«Elevar, por tanto, el propio pensamiento acerca de la imagen hasta el enojo provocado por el tiempo resistido, por el tiempo sufrido por los seres humanos es pos de determinar su propia historia.»

Georges Didi-Huberman (en Farocki, 2013)

«En los años sesenta querías agitar, denunciar, informar, cambiar el mundo. ¿Qué intenta poner en marcha tu trabajo actualmente?», le interroga Inge Stache a Harun Farocki. «Hoy también me gustaría hacer todas estas cosas, quizás no denunciar (¿alguna vez lo hice?), pero sí poner en evidencia. Antes pensaba que sabía cómo se hacía o al menos creía que debía saberlo. Hoy ya me conforma encontrar nuevos caminos para acceder a un tema o poder participar de esa búsqueda» (Farocki, 2013, p. 290). Poner en evidencia la imagen, desarticular sus efectos de sentido, buscar en ella su potencia y crear con ello un acto de resistencia. He aquí el gesto de Farocki.

## REFERENCIAS

Boutang, P. (Productor-Director). (1996). *L'Abécédaire de Gilles Deleuze* [El abecedario de Gilles Deleuze]. [Documental televisivo]. Francia, París: La Femis y Sodaperaga Productions.

Deleuze, G. (17 de marzo de 1987). *¿Qué es el acto de creación?* [Archivo de video de la conferencia]. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks>

Didi-Huberman, G. (2003). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona, España: Paidós.

Didi-Huberman, G. (2006). La imagen arde. En L. Zimmermann, G. Didi-Huberman, y otros. *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman* (pp. 11-52). Nantes, Francia: Editions Cécile Default.

Didi-Huberman, G. (2007). *Das Archiv brennt* [El archivo arde] (Traductor Ennis, J. A.). En G. Didi-Huberman y K. Ebeling (Eds.), *Das Archiv brennt* [El archivo arde] (pp. 7-32). Berlín, Alemania: Kadmos.

Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid, España: Circulo de Bellas Artes. Recuperado de [https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges\\_Didi\\_Huberman\\_Cuando\\_las\\_imagenes\\_tocan\\_lo\\_real.pdf](https://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf)

Didi-Huberman, G. (Curador). (2017). *Sublevaciones* [Catálogo]. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: EDUNTREF.

Farocki, H. (Director). (1969). *Nicht Lösbares Feuer* [Fuego Inextinguible] [Película]. Alemania: Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (DFFB).

Farocki, H. (Director). (1988). *Bilder der Welt und Inschrift des Krieges* [Imágenes del mundo y epitafios de guerra] [Película]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Farocki, H. (Director). (1993). *Ein Tag im Leben der Endverbraucher* [Un día en la vida del consumidor final] [Película]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion. Südwestfunk (SWF). Westdeutscher Rundfunk (WDR).

Farocki, H. (Director). (2000). *Gefängnisbilder* [Imágenes de prisión] [Película]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Farocki, H. (Director). (2003). *Erkennen und verfolgen* [Reconocer y perseguir] [Película]. Alemania: Harun Farocki Filmproduktion.

Farocki, H. (Director). (2007). *Aufschub* [Respite]. [Película]. Alemania: Filmproduktion.

Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Caja Negra.

Montero-Sanchez, D. (2006). *La herencia de Montaigne. Trayectos posibles para una caracterización del ensayo cinematográfico*. Ponencia presentada en el 2.º International Congress On European Contemporary Cinema. Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, España. Recuperado de: [http://ocece.eu/pdf/2006/montero\\_david.pdf](http://ocece.eu/pdf/2006/montero_david.pdf)

Weinrichter, A. (Ed.). (2007). *La forma que piensa, tentativas en torno al cine ensayo*. Pamplona, España: Gobierno de Navarra y Museo Reina Sofía.