

# Documental

El documental es, en primer lugar, la categoría bajo la que se subsumen películas y programas de televisión que se proponen proporcionar información sobre asuntos reales. En este sentido, son ejemplos paradigmáticos de documental *High School* de Frederick Wiseman y *Planet Earth* de David Attenborough. La categoría del documental es filosóficamente interesante en la medida en la que se sitúa en la intersección de dos distinciones importantes: la distinción entre ficción y no-ficción, de un lado, y la distinción entre representación y registro, por otro. Una vez que introduzcamos estas dos distinciones, presentaremos las principales concepciones sobre el documental atendiendo a la diferencia de enfoque según esas distinciones.

## Ficción y no-ficción

La forma estándar de articular filosóficamente la distinción entre obras de ficción y de no-ficción se apoya en la función primordial que desempeñan. Mientras que las obras de no ficción pretenden informar o transmitir *creencias* a la audiencia, la ficción invita a *imaginar* ciertos contenidos. Existe cierto desacuerdo filosófico sobre si dicha función primaria se constituye mediante las intenciones de los autores (Currie 1990) o si, más bien, viene dada por la comprensión compartida de los miembros de una comunidad de recepción (Walton 1990); con todo, existe cierto consenso en la relevancia explicativa de la distinción ficción/no-ficción tal y como la hemos caracterizado (una excepción notable es Matravers 2014).

Esta forma de distinguir entre la ficción y la no ficción permite dar cuenta de la posibilidad de inexactitud o falsedad en el caso de la no ficción. Puesto que caracterizar la no-ficción en términos de formación de creencias permite que dichas creencias sean verdaderas o falsas, las inexactitudes o falsedades no hacen

de la no ficción una ficción. Más bien, estas propiedades nos permiten distinguir entre obras de no ficción epistémicamente fiables y no fiables (Heyne 1987).

## **Representación y grabación / registro**

En el film documental la distinción entre ficción y no-ficción se cruza con la distinción entre representación y grabación. Tanto las representaciones como las grabaciones se pueden concebir como artefactos que tienen la función de orientar nuestra atención hacia un objeto externo. Aun así, mientras que en la representación el modo en el que esta función se realiza estaría determinado por la concepción del realizador o realizadora acerca del objeto representado, en la grabación dicha función vendría determinada por la relación causal entre el artefacto y el objeto representado. (Grice 1957, Haugeland 1998, Kulvicki 2016). En este sentido, las fotografías son ejemplos paradigmáticos de registro visual mientras que las pinturas lo son de representación visual; si bien esta distinción puede ser cuestionada (Lopes 1996, Atencia-Linares 2012), suele utilizarse como criterio para distinguir entre fotografía y pintura (Walton 1984).

La distinción entre grabación y representación cruza la distinción entre ficción y no-ficción. Algunas representaciones son obras de ficción (*Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll) mientras que otras son obras de no-ficción (*El adversario* de Emmanuel Carrère); de la misma manera, algunas grabaciones son obras de ficción (*Casablanca* de Michael Curtiz) mientras que otras son obras de no ficción (*Le pays des sourds* de Nicolas Philibert). Con todo, las grabaciones visuales parecen más afines a la no-ficción en un sentido en el que las representaciones visuales no. Por ejemplo, según una concepción bastante extendida, la fotografía es mucho más afín a la no-ficción y puede ser “ficcionalmente incompetente” en virtud de su naturaleza indéxica o de registro, mientras que el teatro sería mucho más afín a la ficción y podría ser menos capaz de producir no-ficciones en virtud de su naturaleza representacional (Feagin 2021, 4). El cine y la literatura, por su parte, serían “competentes” tanto para la

ficción como para la no-ficción. Aun así, el papel central de la grabación en el medio cinematográfico puede llevar a cuestionar si la distinción entre grabación y representación afecta en algún sentido a la distinción entre ficción y no-ficción en el medio cinematográfico. Abordar esta cuestión nos ayudará a considerar las dos principales aproximaciones a la noción de documental.

## **Documentales como generadores de creencias**

Según el enfoque que denominaré “independiente del medio”, lo que hace que un documental sea no-ficción es justamente lo que constituye a la no-ficción en general, con independencia del medio en el que se realicen las obras. Noël Carroll (1983, 1997) caracteriza el documental como una representación cinematográfica que realiza *aseveraciones*, que, a su vez, se pueden caracterizar como actos de habla que tienen la función de generar creencias en la audiencia. De manera similar, Trevor Ponech (1997, 216) caracteriza los documentales como estando constituidos por “aseveraciones cinematográficas”, que tienen “la función principal de dejar que los espectadores asuman que la actitud de creencia es la apropiada hacia la mayor parte de lo que se muestra explícitamente en la representación o de lo que se implica”.

El principal problema al que se enfrenta el enfoque denominado “independiente del medio” es el de distinguir los documentales de las obras de ficción que Gregory Currie (1999) llama “docudramas”. Obras como *Larry Flint* y *Man on the Moon* de Milos Forman o *Schindler’s List* y *Lincoln* de Steven Spielberg son ejemplos de este género. Esto es, películas que sin duda cumplen la función de generar creencias en la audiencia y que, sin embargo, dadas las prácticas apreciativas al uso suelen considerarse obras de ficción más bien que documentales. Desde la perspectiva independiente del medio que venimos adoptando, esas obras deberían categorizarse como documentales en virtud de la función epistémica primordial que cumplen; ahora bien, esto pondría en tensión dicha perspectiva filosófica con la clasificación que *de facto* suele realizarse y, por

ende, con práctica cultural real. La aproximación independiente del medio tendría dificultades para distinguir, por ejemplo, entre el docudrama de Joe Berlinger *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile* (2019), en el que el papel del asesino en serie Ted Bundy es interpretado por el actor profesional Zac Efron, del documental *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes*, que fue realizado ese mismo año por el mismo director y que presenta la misma historia, pero mediante el uso de grabaciones del propio Ted Bundy.

## **El documental como la traza o huella de individuos y eventos reales**

La distinción entre documental y docudrama, que pone en cuestión el enfoque independiente del medio, puede sin embargo acomodarse sin problemas dentro de un enfoque que subraya la especificidad del medio ya que, de acuerdo con dicho enfoque, los documentales serían registros o documentos cinematográficos. Así, *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* es un documental porque graba al verdadero Ted Bundy mientras que *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile* es un docudrama porque no lo hace. Sin embargo, se podría objetar que *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile* es también una grabación ya que filma al actor Zac Efron y a los otros miembros del casting. Por tanto, la aproximación que atiende a la especificidad del medio categorizaría erróneamente dicha obra como un documental, si bien como un documental sobre los actores que interpretan la historia más que sobre Ted Bundy. Para responder a esta objeción, Currie (1999) caracteriza el documental como una película que representa su tema de manera predominante mediante registros fotográficos que documentan dicho tema. Lo que hace que algo sea un documental no es solo que sea registro de aquello que representa, sino la correspondencia entre el asunto registrado y el asunto que el realizador o realizadora pretende representar. *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* es un documental porque no solo nos cuenta la historia de Ted Bundy sino que lo hace filmándolo, mientras

que *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile* es un docudrama porque nos cuenta la historia de Ted Bundy filmando al actor Zac Efron en lugar de al propio Ted Bundy.

Aunque el enfoque que subraya la especificidad del medio puede distinguir de manera efectiva entre el documental y el docudrama, tiene dificultades para clasificar ciertos documentales como tales; en particular, tiene dificultades para clasificar como documentales a las obras que, en lugar de filmar aquello sobre lo que versan, introducen recreaciones y que, sin embargo, clasificamos habitualmente como documentales. Podemos identificar al menos tres tipos diferentes de documental que prescinden del registro o grabación de aquello que constituye su tema. En primer lugar, los documentales de animación, como *Waltz with Bashir* de Ari Folman y *Eva de la Argentina* de María Seoane que proporcionan información sobre asuntos reales sin emplear medios fotográficos (Honesty Roe 2013; 2021). En segundo lugar, documentales que proporcionan información sobre asuntos reales y de los que no podría haber registro fotográfico. Un ejemplo sería *Voyage of Time* de Terrence Malick que versa sobre el nacimiento y el fin del universo sin obviamente filmarlos. En tercer lugar, documentales que hacen uso de la recreación; esto es, de la grabación de reconstrucciones de eventos pasados. Documentales como *Shoah* de Claude Lanzmann, *S-21: The Khmer Rouge Killing Machine* de Rithy Panh y *The Act of Killing* de Joshua Oppenheimer versan sobre crímenes genocidas, pero presentan recreaciones de tales crímenes y no su grabación (Koch 2023).

## **Nuevas aproximaciones filosóficas al documental**

El enfoque que enfatiza la especificidad del medio tiene dificultades, como hemos visto, para incluir en la categoría de documental los documentales que emplean animación, los documentales sobre temas que están más allá de las posibilidades de grabación o los documentales que incluyen recreaciones ya que en ningún caso se filma aquello sobre lo que versa el documental. Como Jinhee Choi (2001, 317)

señala, “Currie rechaza los documentales que incluyen actuaciones o recreaciones como propiamente documentales, porque no están constituidos por trazas literales de las personas y eventos abordados por el film”.

Por su parte, el enfoque independiente del medio introducida al inicio de esta entrada puede incluir estos tres tipos de documental bajo la categoría de documental que propone, en la medida en la que cumplen con la función epistémica primordial que distingue al documental -esto es, la función de promover la creencia. Aun así, como se mostró más arriba, el enfoque independiente del medio, al contrario que la perspectiva que subraya la especificidad del medio, no es capaz de distinguir adecuadamente entre el documental y el docudrama. Todo esto nos lleva a un callejón sin salida. Tenemos dos teorías contrapuestas sobre el documental y dos problemas, pero ninguna de ellas es capaz de resolver ambos problemas.

Desde una perspectiva histórica, es importante señalar que las principales concepciones filosóficas sobre el documental -tanto del lado que subraya la especificidad del medio (Currie 1999), como la que adopta la postura de la independencia del medio (Ponech 1997, Carroll 1997)- fueron propuestas en los noventa. Las propuestas que aparecen en las décadas siguientes (Plantinga 2005, Vaage 2017, Terrone 2020, García-Carpintero 2021, Friend 2021) pueden considerarse intentos de salir de ese callejón sin salida.

Carl Plantinga (2005) intenta mejorar la concepción de Carroll con el fin de acomodar la distinción de Bill Nichols (2001) entre documentales “expositivos”, que de manera explícita realizan aseveraciones, a menudo haciendo uso de un narrador en voice-over, y documentales “observacionales”, que se limitan a mostrarnos los eventos. Por ejemplo, *La Marche de l’empereur* de Luc Jacquet es expositivo mientras que *12 jours* de Raymond Depardon sería observacional. La perspectiva independiente del medio de Carroll tiene dificultades para dar cuenta de los documentales observacionales que parecen abstenerse de la aseveración. La solución de Plantinga consiste en clasificar los documentales observacionales

como realizando aseveraciones sobre “algún aspecto fenomenológico de lo representado” (2005, 111) a través de “aproximaciones fenomenológicas a la apariencia visual y/o sonora y/o de algún otro aspecto sensorial o afectivo del evento pro-fílmico” (2005, 115).

En su discusión de la propuesta de Plantinga y desde una perspectiva wittgensteiniana, Salvador Rubio Marco (2006) señala que la distinción radical entre el documental observacional, que se limita a *mostrar*, y el documental expositivo, que por el contrario se compromete con el *decir*, corre el riesgo de pasar por alto la naturaleza profunda del documental que se sitúa, más bien, en un “decir mostrando” o en un “mostrar diciendo”. Rubio Marco argumenta que la inseparabilidad constitutiva del decir y el mostrar se pone de manifiesto en aquellos documentales que se basan en una profunda implicación subjetiva del realizador o realizadora y, en consecuencia, de la audiencia. Considera el documental *My Architect*, en el que el realizador Nathaniel Kahn logra *decir* algo profundo sobre su relación personal con su padre precisamente *mostrando* las huellas visibles de la vida de este. De manera similar, realizadoras como Alina Marrazzi y Sarah Polley, en los documentales *Un’ora sola ti vorrei* y *Stories We Tell* respectivamente, logran *decir* algo profundo sobre sus relaciones personales con sus madres en virtud de *mostrar* las huellas visibles de sus vidas.

Incluso si Rubio Marco acierta al insistir que el decir y el mostrar nunca debería separarse en el caso del documental, la propuesta de Plantinga sigue teniendo el mérito de subrayar la centralidad del *mostrar* que, en la concepción de Carroll, con su énfasis en el *decir*, amenazaba con obviar. En este sentido, la propuesta de Plantinga proporciona una enmienda al enfoque independiente del medio de Carroll que subraya la relevancia de la especificidad del medio y que nos permite distinguir de manera adecuada documentales como *Conversations with a Killer: The Ted Bundy Tapes* de docudramas como *Extremely Wicked, Shockingly Evil and Vile*. En efecto, el primero se propone como realizando aseveraciones sobre “algún aspecto fenomenológico del tema representado” mientras que el segundo

no.

De manera similar, Enrico Terrone (2020, 46) defiende que los documentales difieren de los docudramas en la medida en la que tienen la función de generar “creencias pictóricas”, esto es, creencias minuciosas sobre eventos reales “que alguien puede formarse aceptando/respaldando lo que percibe en una imagen”. Los docudramas, por su parte, no promueven la formación de creencias pictóricas ya que no nos permiten descartar los rasgos de la imagen que no deberíamos adscribir a los eventos reales (Terrone 2020, 47; véase también Currie 1999, 295; Feagin 2021, 8). Puesto que las grabaciones cinematográficas son sin duda nuestra principal (cuando no la única) fuente de creencias pictóricas, la propuesta de Terrone se aproxima a la de Currie y a su énfasis en la especificidad del medio, pero, al contrario que éste, puede acomodar los documentales que incluyen recreaciones. Ello se debe a que las recreaciones también se proponen con la intención de promover creencias pictóricas, y que se presentan a sí mismas como tales si su carácter de recreación es explícito y como engañosas si el realizador intenta engañar a la audiencia haciéndole creer que son registros fílmicos de los eventos originales.

Margrete Bruun Vaage (2017) también aspira a distinguir los tipos de creencias que los documentales pretenden generar. Para ello, alude a la tesis clásica de Aristóteles (1997, 7) de que la “poesía trata de expresar lo universal, la historia lo particular”. Aunque las ficciones también realizan aseveraciones, Vaage (2017, 263) insiste en una diferencia crucial en lo que respecta al tipo de aseveraciones que ficción y documental realizan. Las ficciones realizan aseveraciones sobre tipos o universales, mientras que los documentales realizan aseveraciones “sobre particulares o personas, lugares y eventos concretos, y evaluaremos tales aseveraciones como siendo más o menos veraces dependiendo de si son, de hecho, verdaderas con respecto a dichos particulares”. Se podría objetar que los docudramas también realizan aseveraciones sobre instancias individuales, pero Vaage puede responder a esta objeción señalando que realizar aseveraciones



sobre particulares en un documental requiere fijar la referencia a los mismos mediante algún tipo de registro o grabación. Por ejemplo, deberíamos clasificar la miniserie *The Corner* como un documental más que como un docudrama porque “Al final de toda la miniserie, el director (real) da un paso adelante y llama a algunos de los alter egos reales de algunos de los personajes principales (los verdaderos Fran, Blue, Tyreeka y DeAndre) y los entrevista sobre sus vidas y sobre el hecho de ser el tema de estudio, primero, para el libro, primero, y posteriormente para la miniserie. Con este final, la miniserie aclara su intención no ficcional: a pesar de utilizar la dramatización y alterar algunos detalles menores con fines dramáticos, hace afirmaciones sobre estas personas y eventos (concretas/particulares) de la vida real.” (Vaage 2017, 265).

Manuel García-Carpintero (2021) propone una forma ligeramente diferente de caracterizar la noción de aseveración para evitar la confusión entre documental y docudrama. Concibe los actos de discurso, en general, como estando constituidos por normas que establecen sus condiciones de éxito. Desde esta perspectiva, la norma constitutiva de la aseveración es proporcionar “información suficientemente buena desde un punto de vista epistémico” mientras que la norma constitutiva para el acto de habla de ficcionalizar sería más bien la de proporcionar “proyectos imaginativos suficientemente interesantes”. La distinción, según García-Carpintero, clasifica adecuadamente los docudramas como ficciones ya que su función principal sería la de proporcionarnos proyectos imaginativos interesantes. Si bien los docudramas pueden ofrecer también información suficientemente buena desde el punto de vista epistémico, esta función se subordinaría al proyecto imaginativo. En los documentales, por otra parte, el objetivo epistémico sería el principal; cuando se pone en juego cierto proyecto imaginativo (como en las recreaciones o en las animaciones) este se subordina al objetivo de mejorar la posición epistémica de la audiencia.

## **De la definición al género**

Aunque las nuevas propuestas filosóficas sobre el documental tratan de ofrecer definiciones más sutiles capaces de superar las deficiencias de las aproximaciones tradicionales -y que hemos distinguido por su compromiso (o falta de compromiso) con la dependencia del medio-, algunos problemas siguen sin resolverse. Stacie Friend (2021), por ejemplo, señala que la concepción defendida por Terrone y que se apoya en la noción de creencia pictórica tiene dificultades para acomodar “documentales que hacen un uso prominente de CGI (computer generated image), como la *Walking with Dinosaurs* de la BBC, o de la animación, como es el caso de *Waltz with Bashir* de Ari Folman” (2021, 155) mientras que la caracterización de la ficción en términos de acto de habla de García-Carpintero no consigue distinguir entre documentales y docudramas, como *JFK* de Oliver Stone, cuyo objetivo principal parece ser epistémico más que imaginativo: “El propósito de Stone en *JFK* era persuadir a la audiencia de la verdad de la teoría de la conspiración” (2021, 157).

La solución de Friend (2021, 157-158) a estos problemas consiste en reorientar la aproximación filosófica contemporánea y abandonar el Proyecto de una “Teoría que proporcione una Definición” -que aspira a capturar los rasgos esenciales e inmutables del documental como si fuera una entidad matemática-, y proponer una “Teoría del Género” -que aspira meramente a identificar un conjunto de “rasgos estándar” que efectivamente caracterizan nuestras prácticas de clasificación y apreciación, pero que permiten excepciones y que pueden ser corregidas en el futuro. Lo que Friend propone no es tanto otro intento de captura la esencia del documental como una forma de reconsiderar los anteriores intentos desde una perspectiva diferente. Desde esta perspectiva, la “aproximación fenomenológica” de Plantinga, la noción de “creencia pictórica” de Terrone, la idea de Vaage sobre el “contenido particular” y las “normas de la aseveración” a las que apela García-Carpintero pueden ser reconsideradas como “rasgos estándar” del documental que a su vez pueden capturar tendencias

significativas de nuestras prácticas de clasificación y apreciación, pero que no son inmunes a posibles contraejemplos. Concretamente, pueden verse contrariadas por documentales “contra-estándar” como *Waltz with Bashir*, que solemos clasificar como documental a pesar de que carece de algunos de los rasgos estándar relevantes, o por docudramas “contra-estándar” como *JFK*, que solemos excluir del género documental a pesar de que posee algunos de sus rasgos estándar relevantes.

Incluso si consideramos las concepciones filosóficas del documental examinadas bajo la perspectiva de la Teoría del Género, que neutraliza su aspiración a proporcionar una esencia del documental, estas preservan en última instancia un cierto poder explicativo y pueden dar buena cuenta de las especificidades artísticas de los casos paradigmáticos de documental. Por ejemplo, tanto el documental de Werner Herzog *Grizzly Man* como el docudrama de Sean Penn *Into the Wild* son películas excepcionales sobre el intento desesperado del hombre de superar la cultura para regresar a la naturaleza. Con todo *Grizzly Man*, en tanto que documental, lo hace realizando aseveraciones explícitas a través de la narración del realizador y mostrando las grabaciones que el propio protagonista Timothy Treadwell hizo con el fin de dejar testimonio de su intento de vivir con los osos de Alaska como si fuera uno de ellos. Así, la elección moral de Herzog de no reproducir la última grabación de Treadwell que se realizó mientras él y su pareja fueron agredidos por un oso (una grabación meramente sonora ya que Treadwell no pudo retirar la cubierta de la lente), es crucial para el logro artístico de *Grizzly Man*. En un documental como *Grizzly Man*, la elección de no reproducir una grabación constituye una elección significativa que subraya la relación entre ética y estética en el documental y que no podría realizarse, al menos no de una manera tan directa, en un docudrama en el que la acción de reproducir una grabación está simplemente fuera de juego.

De la misma manera, tanto el documental de Errol Morris *The Thin Blue Line* como el docudrama de Atom Egoyan *Devil's Knot* son excelentes películas sobre

los efectos de sostener convicciones perniciosas. En el caso de *The Thin Blue Line* puede parecerse a un docudrama por sus matices de cine negro, su banda sonora envolvente, y especialmente su uso sistemático de las recreaciones. Aun así, es crucial para el logro artístico de *The Thin Blue Line* que las recreaciones se empleen exclusivamente para ilustrar las falsas declaraciones ofrecidas por un oficial de la policía de Dallas acerca de los disparos y que contribuyeron a incriminar al inocente Randall Adams, mientras que la versión verdadera es contada, justo al final del fin, reproduciendo la cinta en la que el culpable David Harris grabó su confesión. El contraste artístico entre grabación y recreación, característica de la estética del documental de Morris, se emplea aquí de manera efectiva para expresar el contraste epistémico entre los hechos y la falibilidad de las interpretaciones.

Enrico Terrone  
Università di Genova

## Referencias

- Atencia Linares, P. (2012) "Fiction, Nonfiction, and Deceptive Photographic Representation", *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 70(1): 19-30.
- Carroll, N. (1983) "From Real to Reel: Entangled in Nonfiction Film." *Philosophic Exchange* 14(1): 5-45.
- - (1997) "Fiction, Non-Fiction, and the Film of Presumptive Assertion: A Conceptual Analysis." en *Film Theory and Philosophy*, R. Allen y M. Smith (eds.), 173-202. Oxford: Clarendon Press.
- Choi, J. (2001) "A Reply to Gregory Currie on Documentaries." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 59: 317-319.
- Currie, G. (1999) "Visible Traces: Documentary and the Contents of

- Photographs." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 57: 285-297.
- Feagin, S. (2022) "Nonfiction Theater", *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 80: 4-15.
  - Friend, S. (2021) "Falsehoods in Film: Documentary vs Fiction." *Studies in Documentary Film*, 15(2): 151-162.
  - García-Carpintero, M. (2021) "Documentaries and the Fiction/Nonfiction Divide." *Studies in Documentary Film*, 15(2): 163-174.
  - Grice, H.P. (1957) "Meaning", *Philosophical Review*, 66(3): 377-388.
  - Haugeland, J. (1998). *Having Thought: Essays in the Metaphysics of Mind*, Cambridge (MA): Harvard University Press.
  - Honess Roe, A. (2013) *Animated Documentary*, Berlin: Springer.
  - Honess Roe, A. (2021) "Evocative Animated Documentaries, Imagination and Knowledge", *Studies in Documentary Film*, 15(2): 127-139.
  - Koch, J. (2023) "The Truth of Reenactments: Reliving, Reconstructing, and Contesting History in Documentaries on Genocide", *Studies in Documentary Film*, 17 (3): 320-337.
  - Kulvicki, J. (2016) "Recording and Representing, Analog and Digital", en *Giving a Damn: Essays in Conversation with John Haugeland*, Z. Adams and J. Browning (eds.), Cambridge (MA): MIT Press, 269-289.
  - Lopes, D. (1996) *Understanding Pictures*, Oxford: Clarendon.
  - Nichols, B. (2001) *Introduction to Documentary*. Bloomington: Indiana University Press.
  - Plantinga, C. (2005) "What a Documentary Is, After All." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 63: 105-117.
  - Ponech, T. (1997) "What is Non-Fiction Cinema?" en *Film Theory and Philosophy*, R. Allen and M. Smith (eds.), 203-220. Oxford: Clarendon Press.
  - Rubio Marco, S. (2006) "La imagen verídica: algunas reflexiones sobre el nuevo documental desde la estética analítica" *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 39: 169-179.
  - Terrone, E. (2020) "Documentaries, Docudramas, and Perceptual Beliefs."

*The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 78: 43-56.

- Vaage, M. B. (2017) "From *The Corner* to *The Wire*: On Nonfiction, Fiction, and Truth", *Journal of Literary Theory*, 11(2): 255-271.
- Walton, K. L. (1984) "Transparent Pictures: On the Nature of Photographic Realism", *Critical Inquiry*, 11(2): 246-277.

## Lecturas recomendadas en castellano

- Rubio, S. (2010) *Como si lo estuviera viendo. El recuerdo en imágenes*, Madrid: Antonio Machado Libros.

## Entradas relacionadas

[Ficción \(Teorías de\)](#)

[Fotografía \(Filosofía de la\)](#)

## Cómo citar esta entrada

Terrone, Enrico (2024): "Documental", Enciclopedia de la Sociedad Española de Filosofía Analítica (URL: <http://www.sefaweb.es/documental/>)