

Musicales documentales y documentales musicales: la música en el cine documental

*Documentary Musicals
and Musical Documentaries:
Music in Documentary Cinema*

SERGIO J. AGUILAR ALCALÁ

sergio.aguilaralcala@gmail.com

<http://orcid.org/0000-0002-1712-753X>

FECHA DE RECEPCIÓN
agosto 11, 2023

FECHA DE APROBACIÓN
febrero 20, 2024

FECHA DE PUBLICACIÓN
junio, 2024

[https://doi.org/10.32870/
eloquepiensa.v0i29.429](https://doi.org/10.32870/eloquepiensa.v0i29.429)

RESUMEN / Este texto propone las categorías de *musical documental* y *documental musical* para estudiar las funciones narrativas que la música tiene en películas documentales. Se ofrecen breves análisis de secuencias de **Woodstock** (Michael Wadleigh, 1970) y **Koyaanisqatsi** (Godfrey Reggio, 1983), y una reflexión sobre la función ideológica que la música tiene en la construcción de la discursividad documental en un mundo hiperconectado con la experiencia musical.

PALABRAS CLAVE / Música, cine documental, cine musical, verdad documental.

ABSTRACT / This article offers the categories *documentary musical* and *musical documentary* to study the narrative functions that music has in documentaries. Brief analyses of *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970) and *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983) are presented, as well as a reflection upon the ideological function that music has in the construction of documentary discursivity in a world hyperconnected with the musical experience.

KEYWORDS / Music, Documentary, Musical, Documentary Truth.

FIGURA 1. *Koyaanisqatsi*
(Godfrey Reggio, 1983).



INTRODUCCIÓN: LA CREENCIA EN EL DOCUMENTAL

El cine documental, usualmente visto como un género más de la lista de géneros cinematográficos, guarda diferencias de profundas implicaciones que no se encuentran como diferencias entre otros géneros de la ficción. Es decir, notemos que las diferencias que hay entre géneros clásicos como el cine de terror y el cine musical son diferencias temáticas (tipo de personajes, acciones o lugares), o que las diferencias que hay entre el cine experimental y el cine de narrativa tradicional son estructurales (el rol que tienen las acciones y los personajes, la presentación cronológica de los hechos, la precisión indexical de los elementos de la narración, entre otros). Mientras que las diferencias entre el documental y los géneros de la ficción son de carácter espectacular: el documental se distingue, antes que cualquier otra cosa, *por los efectos que pretende causar en su propio estatuto de verdad para el espectador*. El documental tiene un objetivo que no comparte con ningún tipo de formato, género o estructura audiovisual: que el espectador *se comporte* ante él bajo la presunción de que la película le está diciendo algo que *es verdadero* y que pretende que sea entendido como tal. En otras palabras,

un documental no es tal solo porque sea verdad lo que dice, o que el espectador lo crea o esté de acuerdo con él, sino por algo más fundamental: que el espectador crea que la película pretende que sea tomada por verdadera por parte del espectador¹.

Esto resulta muy evidente en los documentales que tienen una función expositiva y didáctica —tal como los ha caracterizado Nichols (2013, pp. 192-197)—. Pero incluso en esos documentales, existe un elemento del lenguaje audiovisual cuya significación ambivalente, o flotante, parecería ir directamente en contra de la función expositiva del documental. Se trata de la música.

Una pregunta que este texto propone es: ¿cuál es la función de la música en el documental? El problema de esta pregunta es lo rápido que decanta en una caracterización universal de los documentales: tipologías y taxonomías de documentales sobre los tipos de música, sus funciones, mezclas, historicidad, etc. Por el momento prefiero para este artículo en particular proponer solamente dos categorías de documentales en los que vemos un uso de la música especialmente intenso e importante: *musicales documentales* y *documentales musicales*. Caracterizaré a cada uno y veremos una breve discusión del modo en que la música está puesta al servicio del documental, que como se explicará, no está simplemente al servicio de ofrecer ‘una historia’, sino de colocar la posición espectral en el lado de la creencia en la verdad expuesta por el documental.

LA MÚSICA EN EL DOCUMENTAL

Debido a esta diferencia de posicionamiento espectral, nos percatamos que los elementos que son propios del lenguaje audiovisual (imagen, sonido, puesta en escena y edición) tienen una función muy particular en el documental: están ahí para que el espectador se comporte ante la película

como si fuera verdad lo que la película dice. Es decir, los elementos del lenguaje audiovisual en el cine documental tienen una tarea adicional que no se presenta en otros géneros audiovisuales: no solo deberán presentar una historia, sino que, además, como ha sentenciado con claridad Eitzen (1995, p. 81) deberán *dar pruebas* de que no están falsificando esa historia.

El estatuto de la música, como una manifestación de la dimensión sonora del lenguaje audiovisual, acarrea otro tipo de complicaciones en los documentales. ¿Qué podría hacer la música para dar pruebas de que lo que se está diciendo es verdadero? Además, categorías que resultan tan básicas como “música intradiegética” o “música extradiegética” no son sencillas en el documental pues el funcionamiento de la diégesis en los documentales resulta bastante más complejo que en las ficciones².

Regresando entonces a la propuesta de la posición espectral, nos percatamos pronto de que el documental no es tal en tanto que *dice algo cierto*, pues en todo caso, como señala Plantinga (2010, p. 38) se trata más bien de un doblez: *dice que lo que dice es cierto*. Esta diferencia parecería sutil, pero tiene la gran implicación de que el documental debe *persuadir a creer en él*. El documental, a través de su exposición de hechos y aseveraciones sobre el mundo, carga con una función retórica que otorga un sentido a esos hechos que no atraviesa solo el *saber* de los hechos sino una dimensión del *deseo* —Juhazs (2006, p. 7) le ha llamado a esa dimensión *sentimientos de documental*; y Aguilar Alcalá (2022, p. 320) ha ubicado ahí la distinción entre *enunciado* y *enunciación documental*—.

En cuanto a la función de la música en esta tarea del documental, Rogers (2015) comenta:

Unlike fiction film, documentary rarely tries to conceal itself as a constructed product. The role of music, as it is understood by many mainstream fiction film directors and composers, is therefore obsolete and can ‘diminish’ the ‘realism’ being pre-

¹Para conocer a profundidad estas implicaciones, refiero a los primeros dos capítulos de Aguilar Alcalá (2022).

²Para una introducción a la discusión sobre los problemas de la diégesis en el documental, ver Aguilar Alcalá (2018).

sented; an audience does not need to buy into the fiction of the images. However, although pertaining to an ‘impression of authenticity’, documentary film is, for many, about persuasion. And the emotion, historical referents and rhythmic persuasion of music make the use of creative sound an extraordinarily compelling device for many nonfiction filmmakers (p. 3)³.

Podríamos todavía llevar las cosas a un sentido más radical que Rogers (2015) al señalar que la ‘impresión de autenticidad’ de la que habla en los documentales no solo no está en contradicción con el poder de persuasión de los mismos, sino que son una pareja inherente. En los documentales, la persuasión para que el espectador acepte la verdad del documental se hace precisamente con el objetivo de obtener esa impresión de autenticidad, misma que se consigue con la persuasión: son dos lados de una misma moneda, son causa y efecto de sí mismas. En un documental es tan importante persuadir como ofrecer hechos, pues estos hechos tienen el peso que tienen y modifican la posición espectral del modo en que lo hacen precisamente gracias a su poder de persuasión. Esto nos permite adelantar una posible función de la música en el documental: la función retórica de persuasión.

Como una primera entrada al problema, siguiendo los propósitos de este texto, permanezcamos con una equívocidad de combinación de los términos: ¿cuál sería la diferencia entre musical *documental* y *documental* musical?

MUSICAL DOCUMENTAL

Entendamos por *musical documental* aquellas películas documentales que tienen a la música como principal eje *temático*. Aquí es donde podemos colocar documentales sobre bandas

³Traducción propia: A diferencia del cine de ficción, el documental rara vez trata de ocultarse a sí mismo como un producto construido. El rol de la música, tal como se entiende por muchos directores y compositores de la ficción popular, es obsoleto y ‘disminuye’ el ‘realismo’ presentado; la audiencia no necesita comprarse la ficción de las imágenes. Sin embargo, pese a pertenecer a una ‘impresión de autenticidad’, el documental es, para muchos, sobre persuadir. Y las emociones, referentes históricos y persuasión rítmica de la música ofrecen un uso creativo del sonido como un vehículo extraordinariamente poderoso para muchos realizadores de no ficción.

musicales, tal como *Shine a Light* (Martin Scorsese, 2008), que sigue a los Rolling Stones; o *Buena Vista Social Club* (Wim Wenders, 1999), que sigue la historia del club cubano de música del mismo nombre. También documentales sobre historias de géneros musicales, tal como *The Rise of the Synths* (Iván Castell, 2019), que presenta el peculiar género de música *synthwave*; o la serie *Seven Ages of Rock* (2007), producida por BBC Worldwide, que presenta a lo largo de sus episodios la historia del rock. Y documentales sobre la vida de músicos, tal como *Kurt Cobain: Montage of Heck* (Brett Morgen, 2015), que incluye piezas musicales inéditas compuestas por el exvocalista de Nirvana; o *Searching for Sugar Man* (Malik Bendjelloul, 2012), que narra la importancia social de Sixto Rodríguez en la liberación del *apartheid* en Sudáfrica, importancia desconocida para el cantautor.

El epítome de este tipo de documentales quizá sea *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970), filmado durante el mítico festival de música que tuvo lugar durante agosto de 1969 en una granja cerca de Woodstock, Nueva York. La película está compuesta en su mayor parte de lo que hoy entenderíamos por un video del concierto, pero también incluye mucho material sobre la vida alrededor del escenario, tanto de los organizadores como, sobre todo, de los asistentes que vivían la cumbre del movimiento hippie en EE.UU. En una filmación a varias cámaras podemos ver las kilométricas filas de autos intentando llegar al evento, las sesiones de meditación, los baños de lodo y los problemas técnicos tras el escenario.

La cantidad de material era tal que los editores del filme (liderados por el propio Martin Scorsese) optaron por dividir la pantalla, y así mostrar dos o hasta tres pletajes a la vez, con la música de fondo. Esta cualidad permite llamar a *Woodstock* un *musical documental* pues las escenas, acciones y estructura narrativa de la película están diseñadas por los números musicales que aparecen, desde Joe Cocker hasta Janis Joplin, así como la mítica actuación de Jimi Hendrix. Esto se evidencia en que, cuando las bandas están tocando,

casi todo el metraje está dedicado a mostrarles desde varios ángulos, y cuando las bandas no están tocando es cuando se muestra todo el ambiente que estaba teniendo lugar. Todo el documental se divide a partir de estos números musicales.

En los musicales documentales, la música es un elemento que está en el mundo diegético como cuando en las ficciones nos percatamos de que los personajes están escuchando música (al contrario de cuando nos percatamos, en las ficciones, de que esa música la escuchamos nosotros solamente, y no los personajes). Al tener esa cualidad intradiegética, los acontecimientos mismos terminan estando alrededor de la música, y ésta se convierte en una especie de personaje propio.

Mientras que en *Woodstock* tenemos una película con una estructura claramente dividida por la música, en películas

como *Searching for Sugar Man* la música parece tener una función de referente metafórico de los acontecimientos ligados a ella: las letras de las canciones de Rodríguez parecen estar contando la lucha contra el *apartheid* sudafricano. Sin embargo, aún en esta última cinta, la música sigue siendo la temática principal de la historia presentada: justamente, *Searching for Sugar Man* no es un documental sobre la lucha contra el *apartheid*, sino uno sobre ese músico, sus canciones y la función que estas últimas tuvieron en esa lucha.

Woodstock nos permite también apreciar la complejidad y riqueza de la producción documental. Cuando la cinta se estrenó en 1970, su duración era apenas mayor a las 3 horas. En 1994 se estrenó la versión que ahora se conoce como “corte del director”, que tiene casi 4 horas de duración.



FIGURA 2. *Woodstock* (Michael Wadleigh, 1970).

En 2009 se estrenó para formato de BluRay un disco con más material adicional, que al sumarse a la versión de 1994 termina dando una película de más de 6 horas de duración. Finalmente, en 2014 volvió a salir otra versión con material adicional, que al sumarse a lo ya existente llega a las 7 horas y media de duración.

Un asunto importante a destacar es que un documental como **Woodstock** solo era posible a partir de esas fechas, pues la tecnología permitía ya tener cámaras semiportátiles que permitieran filmar en 16 mm y salir a exteriores, seguir a personajes o atravesar espacios más complicados para las aparatosas cámaras con las que, por ejemplo, Robert Flaherty se vio obligado a construir un iglú falso en **Nanuk, el esquimal** (1922). Esto permite señalar cuán esencial resulta tener en cuenta los modos en que las tecnologías permiten imaginar y hacer cierto tipo de películas y no otras⁴.

DOCUMENTAL MUSICAL

Por otro lado, entendamos por *documental musical* aquellas películas documentales que tienen a la música como eje *narrativo*. En estos documentales, la música no es tanto el tema como el pegamento que articula la estructura de sus imágenes y edición. Si bien mucho menos tradicionales y comunes, estos documentales tienen un nacimiento bastante cercano a los primeros años del cine: se trata de las famosas “sinfonías de ciudades”, películas en las que una partitura musical la hacía de una especie de director de orquesta de las imágenes en movimiento. La más famosa fue la que le dio

⁴Y justo esto es lo que no permite irnos por la salida fácil de que Flaherty ‘engaña’ con la construcción de un iglú falso en su película (y claro, diferentes causas y consecuencias tiene esa decisión frente a la de cambiarle el nombre a su protagonista o pedirle que use una lanza antigua para cazar). En una ocasión pude escuchar a un documentalista decir que al filmar en la cocina de un sujeto tuvo que retirar de la vista de la cámara muchos objetos que presentaban marcas de refrescos por miedo a tener problemas con la presencia de marcas: ¿por qué esta manipulación del escenario la consideramos ‘normal’ o ‘comprensible’, al responder a intereses comerciales y de uso de marca, y no la calificamos con la misma dureza con la que descalificamos a Flaherty y su iglú falso? Discusión que merece un espacio aparte.

el nombre a este tipo de cintas: **Berlín, sinfonía de una ciudad** (Walter Ruttmann, 1927), a la que le siguió pronto el clásico **El hombre de la cámara** (Dziga Vertov, 1929) e incluso hay cineastas especializados en producir este tipo de cine, como Ron Fricke y Godfrey Reggio, quienes ya no se restringen solo a una ciudad, sino que hacen producciones transnacionales con una temática abstracta, como el tiempo, la tecnología o la guerra.

Habrá quien considere que la música y las imágenes ‘dialogan’ en este tipo de películas, pero esta aproximación me parece un poco corta de alcances, porque la dimensión aural convive en un registro muy distinto de la materialidad de la imagen. Más bien, la música y la imagen están en *una relación de paralaje* —del modo en que para la filosofía la entiende Slavoj Žižek (2006)—, y así se expresa de modo más radical lo poderoso que puede ser la música en el documental: en una relación de paralaje, la relación entre dos términos no es recíproca, complementaria ni excluyente, sino que los términos en los que esta relación se entiende siempre están desde un lado de la relación, es decir, la relación entre la música y las imágenes no es la misma vista *desde* la música o vista *desde* las imágenes. O poniéndolo en otras palabras: no es simplemente decir si en estas películas ‘domina’ la imagen o la música, pero sí resulta evidente que podemos darle lecturas distintas cuando nos decantamos por una u otra opción.

Quizá la más famosa sinfonía de este tipo es **Koyaanisqatsi** (Godfrey Reggio, 1983). Esta película carece de diálogos, e incluso de personajes o estructura —aparentemente—. La música, compuesta por Philip Glass, transita de cánticos sombríos a tonos cuasifestivos. Las imágenes inician mostrando paisajes montañosos y boscosos, después introducen máquinas humanas que van transformando los entornos naturales (hasta aquí lo que sería la primera parte de la película), para luego entrar a la ciudad (la segunda parte) y consecutivamente ir saliendo de ella con voces sombrías (la tercera parte). Las secuencias en la ciudad, quizá las más famosas de

la película, se componen de *time-lapses*⁵ de personas subiendo y bajando por escaleras eléctricas, autos circulando, fábricas de jeans, filas de gente comiendo y jugando videojuegos; todo esto mientras unos acordes de sintetizador parecen estar mostrándonos estas imágenes como con cierta celebración de la moderna vida en las ciudades.

Sin embargo, de pronto nos topamos con una toma de salchichas siendo envasadas a través de contenedores paralelos, seguidas de escaleras eléctricas paralelas por donde desfilan personas, mientras la música continúa en sus repeticiones y ritmos inalterados.

Pasamos de unas salchichas a unas personas, pero el hecho de que la música, entre estas escenas, continúe con el mismo ritmo, no cambie ni se altere en este cambio de la imagen produce una especie de continuidad entre una y otra toma, continuidad que se refuerza con la relación gráfica que establece entre ellas al estar consecutivas. Se nos ofrece así una nueva lectura a la secuencia, y con ello, a la relación establecida entre las imágenes y la música del documental.

Lejos entonces de plantearse como una celebración de la vida en la ciudad, es evidente que lo que se denuncia es el título mismo de la película: *koyaanisqatsi*, que significa “vida fuera de balance” en hopi. Precisamente eso es lo que vemos en la secuencia de la ciudad: la hiperproducción sólo se sostiene en una hiperexplotación. El modo en que está construida la modernidad es posible solo a condición de ocultar la destrucción. Si sacamos a esta secuencia del contexto de la película total, nos perdemos de su interés: en la primera parte del filme, la vida que conocemos es una máquina que nace de la destrucción; en la segunda parte, esta máquina de la que nos alimentamos (salchichas) nos utiliza para alimentarse

⁵Un *time-lapse* es cuando vemos una toma acelerada que duró mucho más tiempo en filmación que lo que dura en pantalla. Por ejemplo, podemos ver cómo se oculta y sale el sol, algo que dura varias horas en el mundo afilmico, en una toma que, al acelerarse, dura unos dos minutos en la narrativa audiovisual. Esto crea un movimiento rítmico muy particular en los objetos y personas que se mueven, casi cómico o misterioso, dependiendo del contexto del filme.

a sí misma (los trabajadores en las escaleras); y en la tercera parte, el resultado es solo más destrucción.

La música de *Koyaanisqatsi* exhibe una cualidad tan peculiar de la naturaleza de la música: es ominosa, porque puede ser tanto de una euforia celebratoria o de un rito funerario. Entonces, no sería tan fácil decir que en los documentales musicales las imágenes “se subordinan” a la música, sino que, de modo más radical, tal parece que las imágenes tratan de controlar y domesticar los caminos salvajes y ambivalentes por los que la música se puede ir.

CONCLUSIONES: ESCUCHAR LA VERDAD

En los documentales más tradicionales y expositivos se presentan objetos en una relación indexical, es decir, que vemos la calle *específica* en la ciudad *específica*, o vemos a la persona *específica* que vive en el lugar *específico*. Mientras tanto, en los documentales musicales⁶, vemos *una* calle de *una* ciudad, y vemos *una* persona que vive en *un* lugar, es decir, tienen una naturaleza abstracta que permite establecer identificaciones poéticas que no pasan por lo indexical sino por lo simbólico. Esto nos permite reconocer un carácter lúdico con la música y con las imágenes que *no muestran lo real*, sino que *dicen algo sobre lo real* —parafraseando a la famosa formulación de Carl Plantinga (2010, p. 38)— y que nos permiten, en términos de este texto, *escuchar algo sobre lo real*.

Estos sonidos sobre lo real nos permiten usar de manera retórica la música para persuadir y dar esa impresión de autenticidad —como señalaba Rogers (2015) al principio de este texto—. No obstante, esta retórica no está despegada de una capacidad lúdica: tengo la sospecha de que, entre los musicales documentales y los documentales musicales, los segundos resultan más interesantes para ver lo poderoso de la música en el documental debido a que conectan muy

⁶Que, de acuerdo con el mencionado libro de Nichols (2013), quizá podrían ser documentales “performativos” o “poéticos”.



FIGURAS 3 y 4. *Koyaanisqatsi* (Godfrey Reggio, 1983).

bien con la experiencia de fantaseo y ensoñaciones diurnas que hemos experimentado desde nuestra infancia, cuando vamos por la calle, en el transporte o somos testigos de un evento impactante o extraordinario, y parece que estamos en medio de un video musical o con música de acompañamiento. Las plataformas de música por internet conocen bien esta lógica: ideas como “el soundtrack de tu vida”, “música para barrer y trapear”, “canciones cuando estás triste”, entre otras, son evidencia de cómo nuestra realidad más inmediata y la capacidad de fantaseo que la música introduce no van despegadas. La proliferación de dispositivos para escuchar música tan diversa en todo momento hace que tengamos una relación con la música que era impensable en los 60 o en los 80, aunque esta relación no es, necesariamente, una que posee mayor comprensión de sus efectos.

¿Cómo caracterizar la función de la música en el cine documental? Circunscribiéndonos a las propuestas aquí tratadas, los documentales musicales y los musicales documentales, podríamos responder indicando que la música es una herramienta para jugar con la realidad, una realidad que no está dada de antemano sino que, al ir construyéndose, *sostiene una posición ante la verdad*. Por ello es que el documental no es un género más del lado de los otros géneros de ficción, sino que es un género que empuja la espectacularidad hacia una actitud que no comparte con ningún otro: la de sostener una posición de creencia en la verdad. Es a través del fantaseo posibilitado por la música que el documental intenta sostener la posición de la verdad. 🧠

Bibliografía

- AGUILAR, S. (2018). Niveles narrativos cinematográficos. *Revista Iberoamericana de Comunicación*, (37), 29-54.
- AGUILAR Alcalá, S. J. (2022). *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- EITZEN, D. (1995). When Is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception. *Cinema Journal*, 35(1), 81-102.
- JUHASZ, A. (2006). Introduction. Phony Definitions. En A. Juhasz y J. Lerner (eds.), *F is for phony: Fake Documentary and Truth's Undoing* (pp. 1-18). Minnesota: University of Minnesota Press.
- NICHOLS, B. (2013). *Introducción al documental*. (2ª ed.). México: UNAM.
- PLANTINGA, C. R. (2010). *Rhetoric and representation in nonfiction film*. Grand Rapids: Chapbook Press.
- ROGERS, H. (2015). Introduction: Music, Sound and the Nonfiction Aesthetic. En H. Rogers (ed.), *Music and Sound in Documentary Film* (pp. 1-19). Nueva York: Routledge.
- ŽIŽEK, S. (2006). *Parallax View*. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology.

Filmografía

- BENDJELLOUL, M. (Director). (2012). *Searching for Sugar Man*. Suecia, Reino Unido, Finlandia: Red Box Films, Passion Pictures, Canfield Pictures, The Documentary Company, Hysteria Film, Saperi Film, Sveriges Television, YLE Co-Productions.
- CASTELL, I. (Director). (2019). *The Rise of the Synths*. España, EE.UU.: Castell & Moreno Films, 9am Media Lab.
- FLAHERTY, R. J. (Director). (1922). *Nanuk, el esquimal* [*Nanook of the North*]. Francia, EE.UU.: Les Frères Revillon.
- MORGEN, B. (Director). (2015). *Kurt Cobain: Montage of Heck*. EE.UU.: HBO Documentary Films, Polder Animation, Primary Wave Entertainment, Public Road Productions.
- NAYLOR, W. (Productor). (2007). *Seven Ages of Rock* [Serie de televisión]. Reino Unido: BBC Worldwide.
- REGGIO, G. (Director). (1983). *Koyaanisqatsi*. EE.UU.: American Zoetrope, IRE Productions, Santa Fe Institute for Regional Education.
- SCORSESE, M. (Director). (2008). *Shine a Light*. EE.UU.: Paramount Classics, Concert Productions International, Shangri-La Entertainment.
- VERTOV, D. (Director). (1929). *El hombre de la cámara* [*Chelovek's kino-apparatom*]. Unión Soviética: VUFKU.

- WADLEIGH, M. (Director). (1970). **Woodstock**. EE.UU.: Wadleigh-Maurice.
- WALTER, R. (Director). (1927). **Berlín, sinfonía de una ciudad** [*Berlin - Die Sinfonie des Großstadt*]. Alemania: Les Productions Fox Europa, Deutsche Vereins-Film.
- WENDERS, W. (Director). (1999). **Buena Vista Social Club**. Alemania, EE.UU., Reino Unido, Francia, Cuba: Road Movies Filmproduktion, Kintop Pictures, ICAIC, ARTE.

SERGIO J. AGUILAR ALCALÁ es doctorante en Comunicación (UNAM). Se dedica al psicoanálisis y a la investigación, en las áreas de estudios de cine, teoría de la comunicación y sus cruces con el psicoanálisis. Cuenta con más de 30 publicaciones académicas y ejerce la docencia universitaria desde 2014. En 2022 se publicó su primer libro: *Decir la verdad mintiendo: del documental al falso documental*, por parte de la Universidad Iberoamericana. Su obra puede consultarse en <https://independent.academia.edu/SergioAguilarAlcalá> y en <https://www.researchgate.net/profile/Sergio-Aguilar-Alcala-2>