

**PERSONAJES EXTRAORDINARIOS, ARQUETIPOS Y ESTRUCTURAS
NARRATIVAS CLÁSICAS: SOBRE LA REPRESENTACIÓN DE LA POBREZA
EN DOS DOCUMENTALES ARGENTINOS**

*Extraordinary characters, archetypes and classical narrative structures: on the
representation of poverty in two Argentinian documentaries*

LANZA, Pablo ¹

Resumen

La crisis política, social y económica argentina del año 2001, producto de las políticas neoliberales de la década previa, obligó a un sector de la población a generar nuevas formas de organización laboral para poder subsistir en un país regido por la lógica del desempleo. Trabajadores de fábricas recuperadas y cartoneros fueron representados de forma insistente e instantánea en el cine documental en films como *El tren blanco* (N. García, S. Pérez Giménez y R. García, 2003), *Caballos en la ciudad* (A. Gershenson, 2004) y *Grissinopoli, el país de los grissines* (D. Doria, 2004), entre otros. La mayor parte de estos textos representan a sus sujetos de forma similar, privilegiando una actitud pasiva por parte de los realizadores y registrando el accionar cotidiano de un conjunto de sujetos, quienes expresan sus ideas y sentimientos a través de entrevistas. En este artículo analizaremos dos documentales que trabajan esta temática mediante una aproximación distinta: *Bonanza (en vías de extinción)* (Ulises Rosell, 2000) y *Vida en Falcon* (Jorge Gaggero, 2004). Estos dos films presentan la historia de personajes de clases marginadas que encuentran medios de supervivencia peculiares (uno haciendo de su auto Ford Falcon una vivienda y el segundo conviviendo con su familia entre chatarras), adoptando estructuras narrativas clásicas de ficción y personajes a los que se les otorgan valores arquetípicos. El objetivo de dicha operación es intentar reducir la distancia con el espectador apelando a personajes y estructuras reconocibles por sobre la denuncia explícita, favoreciendo el “tratamiento creativo de la realidad” que supone el discurso documental.

¹ PABLO LANZA - Doctor en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires). Es integrante del *Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine* (CIYNE) y del *Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano* (GETEA). Es docente de la materia Historia del Cine Universal (UBA) y miembro del comité editorial de la revista digital *Cine Documental*. Ha publicado artículos en revistas nacionales e internacionales sobre historia del cine. Correo electrónico: pablohernanlanza@hotmail.com

Abstract

The Argentinian political, social and economic crisis of 2001, which was the product of neoliberal policies of the previous decade, forced a section of the population to generate new forms of work organization to survive in a country ruled by the logic of unemployment. The occupied factories workers and *cartoneros* were represented insistently and instantaneously in documentary films such as *El tren blanco* (N. García, S. Pérez Giménez y R. García, 2003), *Caballos en la ciudad* (A. Gershenson, 2004) and *Grissinopoli, el país de los grissines* (D. Doria, 2004), among others. Most of these texts represent their subjects similarly, favoring a passive attitude on the part of the filmmakers and recording the daily actions of a group of individuals, who in some scenes express their ideas and feelings through interviews. However, in this paper we propose to analyse two documentaries that work this issue through a different approach: *Bonanza (en vías de extinción)* (U. Rosell, 2000) y *Vida en Falcon* (J. Gaggero, 2004). These two films present the story of underclass characters who adopt peculiar means of survival (one making his Ford Falcon housing and the second living with his family among scrap and junkyard), adopting classical narrative structures fictional and archetypes of characters. The aim of these films is try to reduce the distance with the audiences by appealing to recognizable characters and structures instead of favouring the explicit denunciation favouring the "creative treatment of reality" posed by the documentary discourse.

Palabras clave: cine documental; representación; estructuras narrativas.

Key-Words: documentary film; representation; narrative structure.

Data de submissão: Março de 2016 | **Data de publicação:** Junho de 2016.

INTRODUCCIÓN

Uno de los momentos de mayor producción del cine documental en Argentina coincidió y fue producto del estallido social y político que culminó con los “cacerolazos” de diciembre del 2001. Los relatos que buscaron dejar imágenes del derrumbe de la sociedad se multiplicaron en títulos como *El tren blanco* (Nahuel García, Sheila Pérez Giménez y Ramiro García, 2003), *Cartoneros de Villa Itatí* (Eduardo Mignogna, Ingrid Jaschek, Ana Cacopardo, Pablo Spinelli y Andrés Irigoyen, 2003), *Caballos en la ciudad* (Ana Gershenson, 2004), *Habitación disponible* (Marcelo Burd, Diego Gachassin y Eva Poncet, 2004), *Grissinopoli* (Darío Doria, 2004), *Memoria del saqueo, Días de cartón* (Verónica Souto, 2005) y *Colegiales, asamblea popular* (Gustavo Laskier, 2006), entre muchos otros. Los márgenes de la población fueron retratados de forma insistente, las imágenes de las protestas del 20 de diciembre de 2001 y las causas que las generaron comenzaron a convertirse en moneda corriente en las pantallas y su impacto, por esta misma razón, comenzó a disminuir. La lucha de los trabajadores de fábricas recuperadas, piqueteros, las vidas cotidianas de inmigrantes y, especialmente, de cartoneros fueron las narrativas privilegiadas durante unos años. Cumpliendo con una de las cuatro tendencias fundamentales del documental propuestas por el teórico Michael Renov, estos films buscaban “registrar, mostrar o preservar” (RENOV, 2010) un momento importante de la historia argentina y otorgarle visibilidad a la lucha de distintos actores sociales.² En términos generales estos documentales adoptan una retórica asociativa (PLANTIGA, 1997, p. 120), en la que se agrupan a diversos personajes remarcando semejanzas, un tipo de organización que no requiere estructuras férreas, sino que se asocia a narraciones más flexibles. Si bien cada historia tiene sus rasgos peculiares, podemos reconocer un patrón en casi todos estos documentales que se organiza de la siguiente forma: una breve escena introductoria que combina la presentación de datos estadísticos –mediante similares placas negras con tipografía blancas– con imágenes del estallido de los últimos días del año 2001, a la que sigue el registro de las actividades diarias de los actores escogidos, entramadas con breves entrevistas en las que reflexionan sobre su situación actual, su sueños y esperanzas

² Las otras tres funciones del documental consisten en persuadir o promover, analizar o interrogar, y expresar (RENOV, 2010).

para el futuro. Favoreciendo una actitud observacional, se efectúa el borrado de las huellas del equipo de filmación del campo visual, a la vez que descartan la utilización de relatos mediante la voz *over* confiando en que las imágenes hablen por sí solas, un rechazo habitual de la mayor parte de la producción documental argentina del período.

Sin embargo, aquí nos interesa trabajar de forma conjunta dos documentales que, si bien se inscriben dentro de esta temática, ensayan nuevos acercamientos al articular sus relatos alrededor de personajes sumamente excéntricos apelando a estructuras narrativas clásicas que les otorgan a sus protagonistas rasgos arquetípicos. Los documentales *Bonanza (en vías de extinción)* (2001) y *Vida en Falcon* (2004) fueron señalados en su estreno por la crítica local como sendos ejemplos de que las supuestamente otrora marcadas fronteras entre el documental y el cine de ficción comenzaban a borrarse. Para ello apelaban principalmente a la excepcionalidad de los sujetos representados y el hecho que los realizadores de los films, Ulises Rosell y Jorge Gaggero respectivamente, habían participado en la mítica primera entrega del film colectivo *Historias Breves* (1995), puntapié inicial del Nuevo Cine Argentino.³ A pesar de que podemos poner en tela de juicio la noción de que la mixtura con la ficción es un atributo exclusivo del documental de estos años, sí podemos afirmar que la representación que estos films ofrecen de la pobreza y la villa no cuenta con antecedentes directos en la cinematografía argentina, probablemente debido a que su objetivo no es pronunciar una denuncia sino articular relatos en torno a vidas curiosas. El propósito de este artículo es entonces analizar estos dos films centrándonos en las estructuras narrativas propuestas, la construcción de los personajes y las formas en las que el contexto social se intercala dentro de las representaciones.

³ El Nuevo Cine Argentino (NCA) de los años noventa supuso un “nuevo régimen creativo” (AGUILAR, 2006, p. 14), que marcó un quiebre en la historia de la cinematografía nacional en términos tanto de producción como estéticos. El film conjunto *Historias breves* suele considerarse como uno de los antecedentes debido a la participación de futuros realizadores de gran renombre del NCA, entre ellos Lucrecia Martel, Adrián Caetano y Daniel Burman. En el caso del documental de Rosell, se establecen lazos explícitos con su corto “Donde y como Oliveira perdió a Achala” que integró *Historias Breves*, debido a que comparte a los mismos protagonistas.

UNA FAMILIA (NO TAN TÍPICA) ARGENTINA

El primero de los documentales que nos ocupa, *Bonanza (en vías de extinción)*, retrata el día a día de las vidas de la familia del personaje del título, Norberto “Bonanza” Muchinski y sus dos hijos. Ubicados en la periferia de la ciudad de Buenos Aires, la familia vive de oficios varios que incluyen, pero no se limitan exclusivamente, a la caza y venta de animales, venta de chatarra y ciertos favores políticos.

La película abre con el protagonista, ubicado en una autopista, narrando hacia la cámara la anécdota de un robo en el que participó en su juventud. A esta breve escena siguen otras dos que presentan a sus hijos: Norberto y “La Vero”, sus nombres insertos en la imagen a través de *graphs*, el primero desguazando un coche y vendiendo las partes, y la segunda jugando con unas amigas en una camioneta abandonada. Estas introducciones marcan el tono de la película y las historias que se contarán, presentando a personajes joviales, que juegan y trabajan entre escombros, a la vez que se establece una relación de complicidad con la cámara, con el jefe de familia relatando la historia directamente a la misma y el hijo guiñando el ojo después efectuar su venta. La presencia de estos momentos indica que la actuación de los sujetos oscila entre una actitud *representacional* y otra *presentacional* (WAUGH, 2011), es decir entre el supuesto desconocimiento de la situación de filmación y la conciencia explícita de la misma; consideramos que este aspecto es de suma importancia ya que constituyó otro de los puntos que la crítica local señaló para argumentar sobre la supuesta mezcla entre ficción y documental que el film ofrecía, una observación errónea dado que ignora tanto estos múltiples momentos de conciencia de los personajes, a la vez que supone que la observación pura es uno de los fundamentos del documental y no una de sus modalidades.

Si, en términos generales, el personaje en el documental se define gracias a sus objetos y los espacios que transitan, este film es ejemplar en este sentido, por lo que nos detendremos sobre este punto. El espacio representado, la villa, resulta casi irreconocible para el espectador, pues no cuenta con carteles que informen su ubicación ni es posible reconstruir la misma a través de los diálogos que mantienen los personajes. En las entrevistas al realizador Rosell con motivo del estreno, aclaró que los lugares pertenecían a la ciudad de La Plata, pero que fue una decisión consciente presentarlo como un “territorio

imaginario” (NORIEGA, 2000, p. 45) para poder diferenciarlo de las imágenes más habituales de la villa propuestas por el cine argentino. Este es uno de los motivos que distingue al film de los documentales de la época, ya que no otorga un contexto social, no los piensa dentro de una estadística o intenta explicar las razones por la que se encuentran en tal situación.

Las aventuras registradas consisten en su mayoría de escenas en la que los personajes entablan juegos entre lagunas de lodo o en fogatas nocturnas, decisión que produce una complicada naturalización de la situación de pobreza en la que viven: rodeado de chatarras de coches Bonanza alardea ante la cámara que muchos de los repuestos que yacen ahí poseen un valor incalculable. David Oubiña resume el riesgo de esta posición:

[el director] olvida las precarias condiciones de subsistencia, la perversa red de estancamiento social y los crueles sistemas de exclusión; solo ve allí héroes románticos o personajes ejemplares, confundiendo sus tácticas de supervivencia con elecciones de vida. Los protagonistas, entonces, pierden su condición de víctimas (OUBIÑA, 2013, p. 45).

Como describe acertadamente Clara Kriger, “el film no vehiculiza ninguna intención de alegato o denuncia acerca de la pobreza, sino que muestra a sus personajes imprimiéndoles algún toque de picardía” (KRIGER, 2003, pp. 437-438).

Esta decisión generó discusiones sobre la ética de la representación de estos ámbitos precarios, tal como señala el ya mencionado Oubiña al comparar al cineasta con un “turista de visita en un país lejano”, cuya mirada “nunca supera el exotismo” (OUBIÑA, 2013, p. 45).⁴ Sin embargo, un elemento de la puesta en escena explicita esta posición de lejanía del equipo de filmación, nos referimos a la música extradiegética perteneciente a Manu Chao o Kevin Johansen, según la versión a la que se acceda,⁵ ambos representantes de la llamada *world music*. Si bien este elemento no soluciona los problemas indicados, sí explicita una consciencia del mismo ya que, en palabras de Gonzalo Aguilar, “muestra cómo la valorización de esa vida se hace desde una mirada globalizada que descubre los beneficios

⁴ Jens Andermann plantea una posición opuesta argumentando que aquí se discute la tradición del documental comprometido políticamente, y cuál es la “realidad de la miseria”. Según su visión, los personajes, completamente conscientes de la cámara, ofrecen una interpretación que a la vez satisface y subvierte las expectativas del espectador (ANDERMANN, 2012, p. 102).

⁵ La musicalización de Manu Chao fue utilizada sólo en las primeras proyecciones, debido a que luego Rosell no pudo conseguir los derechos, razón por la que la reemplazó con música de Johansen.

de la localidad y de la vida un poco ‘salvaje’ de aquellos que quedaron afuera” (AGUILAR, 2006, p. 149).

No obstante estas observaciones, podemos apreciar que el contexto político asoma en una llamativa breve escena al comienzo del film, en la que mediante la voz en *off*, Bonanza otorga un parlamento, asumiéndose como referente de la villa, de los beneficios que obtiene de ciertos políticos a través de ciertos favores:

Nosotros caminamos con la gente que en realidad nos necesita. Entonces cuando nos necesita, bueno mirá... bueno, *vamos*. Mirá, hay que ir a tocar los bombos allá, llevame diez, doce bombos, *vamos*... Mirá, tal patota está hinchando las bolas. Está bien, esperá que te mando la gente. Agarro, busco cuatro, cinco de acá. Bueno, *vamos*. *La gente vamos siempre*. Mas o menos cuidamos a esa gente que es la que nos cuida a nosotros.

Mientras el protagonista desarrolla este monólogo, las imágenes muestran a unos jóvenes que pegan carteles de candidatos políticos que resultan irreconocibles para el espectador. Aquí se produce una tensión entre la celebración que el film genera de los personajes y cierta moral que elabora el protagonista que no es desarrollada.

Por último, resulta sorprendente que una de las cuestiones señaladas por la crítica es que el film no parece contar con una estructura dramática, a pesar de que se la calificó como una original síntesis entre documental y ficción, sino que se trata del hilado de una mera sucesión de hechos. Sobre este punto podemos reconocer dos aspectos claves: el primero tiene que ver con la anécdota ya mencionada del robo que abre el film, la cual queda trunca hasta el final del film, en el que se retoma la escena inicial construyendo una intriga que es resuelta mucho más tarde. El segundo aspecto, más importante, tiene que ver con la presentación de un núcleo dramático que consiste en el deseo que Bonanza posee hace años de emprender un viaje hacia el norte del país, pero sin saber si su hijo lo acompañará. La importancia de esta intriga es capital, ya que su resolución articula la escena final de la película; de hecho, los momentos que introducen y clausuran este conflicto son resaltados en la película mediante la utilización de un elemento específico: el fundido a negro, al cual se recurre en tan solo dos ocasiones, primero para introducir el conflicto y luego para presentar su resolución.

El conflicto central del film maneja entonces un tono íntimo, ofreciendo un conflicto familiar, que si bien individualiza a los personajes, los enmarca dentro de funciones narrativas que buscan la identificación con el espectador a través de un problema común como lo es el crecimiento de los hijos. *Bonanza (en vías de extinción)* no se propone como un documental sobre la villa sino sobre la vida y la capacidad narrativa de uno de sus habitantes.

APRENDIENDO DEL MEJOR

El otro film que nos ocupa es *Vida en Falcon*, documental que presenta una estructura narrativa clásica mucho más marcada y que retrata las peculiares vidas de Orlando y Luis, quienes ante la crisis económica y la falta de hogar deciden hacer de sendos Ford Falcon sus viviendas. Los actores asumen dentro de la narración propuesta roles arquetípicos –personajes tipo que simbolizan conductas recurrentes del comportamiento humano–, en este caso entablando una relación de Maestro y Aprendiz, en la que Orlando le enseñará a Luis cómo sobrevivir aprovechando el espacioso interior de su nueva “vivienda”. A lo largo de la película Orlando impartirá sus enseñanzas a Luis –las cuales no incumben únicamente al coche sino consejos de cocina y de compras- e incluso, cuando no se encuentra éste, a la cámara. En un momento expone al equipo de filmación: “éste (por Luis) pagaba de hotel 20 mangos por día. Escuchame, por esa guita comprate un auto, hacete una casa y dormí ahí.”. Esta función dramática permite contrapesar la excepcionalidad de las elecciones de los personajes otorgándoles rasgos reconocibles para el espectador.

El relato comienza justamente cuando Luis adquiere su coche y revela que no sabe manejar, motivo que les causa cierta gracia a los participantes, sino que su único objeto es habitarlo. De forma similar a *Bonanza (en vías de extinción)*, los personajes afrontan la crisis en la que se encuentran inmersos de forma con un ánimo jubiloso, restándole dramatismo a los hechos narrados. La postura de los personajes es en todo momento alegre, incluso cuando a Luis se le introduce un *okupa* en su Falcon. En otra escena, mientras preparan una comida en la calle entablan un diálogo que resume el punto de vista de los personajes:

- *Orlando*: Escuchame, hay una pregunta clave ahora que están ellos [refiriéndose al equipo de filmación]. ¿Cómo consideras que estamos nosotros acá? Pongo los dos, que es masomenos medio parecido el caso. ¿Acá estamos bien o que esto es una situación... una mala jugada del destino, una desgracia? Acá que desgracia... Mirá, estamos como duques. Falta un colectivo viejo, viste, que haya lugar, unos asientos.
- *Luis*: Estamos elaborando algo para beneficio propio... que viene a ser, eh... contemplar la naturaleza, dialogar, tener... libertad. Contemplar la naturaleza, plantas, pajaritos, palomas.
- *Orlando*: ¿Vos pensás que somos olvidados de la mano de Dios o no?
- *Luis*: No, son pruebas. Él espera que nosotros nos comportemos bien con su creación.

Tras estas místicas palabras, la siguiente escena lo presenta a Luis ensayando una socarrona plegaria al cielo, implorando que no llueva, objetivo que finalmente no consigue y deben afrontar una posible inundación. En esta escena se puede observar que, al igual que en *Bonanza (en vías de extinción)*, si bien no quedan rastros del equipo de filmación en el campo visual, los personajes dialogan o asumen representaciones para la cámara constantemente.

La caracterización de los personajes se produce principalmente de forma indirecta, a través de los objetos y los diálogos de las personas que los rodean en algunos momentos claves. El más revelador en este sentido es uno en que Orlando visita a unos antiguos conocidos para cenar, y éstos hacen referencias a su pasado, su difunta mujer y su antiguo trabajo. En ningún otro momento se vuelve sobre estos temas ni se refieren a las razones por las que los protagonistas se encuentran en situación de calle, pero constituye el epicentro dramático del film, ya que conduce a la siguiente escena en la que Orlando señala su antigua casa, rememora su vida y concluye con un momento de enojo con sus mascotas, la única crisis que se desarrolla frente a la cámara.

En esta misma escena también se expone la forma optimista en que los personajes generalmente afrontan la crisis, ya que mientras exponen sus quejas por la falta de trabajo y de dinero, observan en la televisión la noticia del fallecimiento de la abuela de Marcelo Tinelli, la cual los pone tristes, pero rápidamente se consuelan pensando que de todas

formas tendrá un entierro decente. Esta mezcla de tonos de la película sorprende constantemente y delinea personajes dinámicos, imposibles de predecir, generando una original conjunción con los ya mencionados arquetipos y su carácter simbólico como representativos de una clase social particular.

Como mencionamos, la estructura narrativa del film es mucho más marcada en este film –la historia comienza con la adquisición del coche y concluye tras la venta del mismo, decisión que Luis finalmente lamenta–,⁶ lo que permite resaltar los únicos dos momentos que no se ocupan de estos personajes. El film abre y cierra con las imágenes de una publicidad televisiva del Ford Falcon, objeto que califica como personaje casi tanto como Luis y Orlando y que encierra múltiples significaciones. En el comienzo, la publicidad nos muestra a una mujer asombrada y se presenta al Falcon entre una constelación de estrellas. Tras hacer gala del gran espacio y lujo del coche, aparece un policía que lo inspecciona a su vez maravillado, para finalizar con un paneo de la cámara que se funde con las imágenes de la pintura derruida del coche-cama en la actualidad.⁷ A través del fundido se puede inferir cómo uno de los símbolos de la industria nacional de los sesenta ha sido golpeado por las distintas crisis atravesadas al igual que los personajes, a la vez que se le da un marco más amplio a las causas que llevaron al país a su situación actual, ampliando el período de la década neoliberalista de los noventa. El coche es por un lado símbolo de las políticas neoliberales, pero también es uno de los emblemas más asociados a la feroz última dictadura argentina y al secuestro de personas.⁸ Esta cuestión marca un punto de divergencia importante con respecto a *Bonanza (en vías de extinción)* y la manera en que se inscribe el contexto político. A pesar de que los personajes no parezcan reparar en estas cuestiones debido a la urgencia en la que viven, tal como atestigua el hecho que Luis le haya comprado el coche a un militar sin contar los papeles y que no pueda venderlo en un comienzo debido a que, como le señala uno de sus amigos, “perteneció al comando”, Gaggero introduce estos pequeños diálogos, e incluso imágenes de cartoneros, que cargan de sentidos a la película. La urgencia en la que los personajes viven no les permite

⁶ El documental concluye con dos carteles que indican que “Orlando continúa viviendo en su Falcon sin establecerse en un lugar fijo”, mientras que “Luis duerme en la guardia del Hospital Pirovano”.

⁷ El segundo fragmento de la publicidad muestra a seis personas adentro del Falcon haciendo gala de la amplitud de los espacios mientras el coche se va.

⁸ El hecho que aparezca un policía en la publicidad original resulta ser una increíble coincidencia, pero permite establecer esta lectura.

detenerse en estas cuestiones y el realizador respeta este hecho, favoreciendo la caracterización de personajes dinámicos por sobre el discurso político.

Si bien sería erróneo pensar a estos dos documentales como una reacción a la cuantiosa producción documental mencionada al inicio –*Bonanza (en vías de extinción)* se estrenó antes que la mayoría, en los albores del estallido del 2001–, creemos que constituyen formas alternativas para representar la crisis que azotaba al país en ese momento y las alternativas que la población asumió para hacerles frente.⁹ Los personajes de *Bonanza (en vías de extinción)* y *Vida en Falcon* poseen un estatuto peculiar ya que si bien no se los presenta como una sinécdoque, una parte por el todo, sí asumen un carácter simbólico, ya sea a través de la adopción de arquetipos o ejemplificando el potencial narrativo de los sujetos.

⁹ Un tercer documental que puede incluirse dentro de esta temática es *Estrellas* (Federico León y Marcos Martínez, 2007) que, a diferencia de los dos trabajados aquí, dialoga de forma más explícita con la representación de los villeros con respecto al cine argentino de ficción. Decidimos no incluirlo en este trabajo debido a que el film de León y Martínez trabaja principalmente con elementos performativos y no una narrativa clásica.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, G. (2006). *Otros Mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.

ANDERMANN, J. (2012). *New Argentine Cinema*. New York: I.B. Tauris.

KRIGER, C. (2003). Bonanza, en vías de extinción. In: Paranaguá, P. A. (editor), *Cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.

NORIEGA, E. (2000). El rey de la chatarra. *Revista El Amante* N° 104. Buenos Aires.

OUBIÑA, D. (2013). Las huellas del pie: Riesgos y desafíos del cine argentino contemporáneo. In: Andermann, J., & Fernández, B. Á. (comps.), *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.

PLANTINGA, C. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press.

RENOV, M. (2010). Hacia una poética del documental. *Revista Cine Documental*, N° 1. Buenos Aires. Disponible en: www.revista.cinedocumental.com.ar

WAUGH, T. (2011). *"Show us life", Toward a history and aesthetics of the committed documentary*. Londres: The Scarecrow Press.