



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

Después de la salida de las y los trabajadores de sus fábricas.
Perspectivas, trayectorias y convergencias de la realización documental
Matías Martín Scheinig
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 2, N.º 1, diciembre 2016
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

Después de la salida de las y los trabajadores de sus fábricas. Perspectivas, trayectorias y convergencias de la realización documental

Matías Martín Scheinig

matias.scheinig@gmail.com

Ciencias de la Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

1. Perspectivas

Volvemos a julio de 1895, al artefacto Lumiere y a los actos generados a partir de este invento. Aquel año se inscribió como el inicio del cine. El acto inaugural: *La salida de la fábrica*. En relación a su idioma original -*La Sortie de l'usine*- el título destaca el escenario, aquel espacio donde ocurría la acción. La gran novedad del cinematógrafo Lumiere, a diferencia de la pintura y la fotografía, era la posibilidad tecnológica de captar el movimiento y reproducirlo. Esta invención ha sido un gran aporte a la técnica de la mirada de la cultura burguesa de fines de siglo xix. Con este artefacto se ha modificado definitivamente la percepción humana, pasando de la linealidad imperante hasta 1905 hacia la multiperspectividad actual (Lowe; 1986). La dinámica de la acción registrada por el invento, quedó expresada como acción sustantivada en el título de la primera película de la historia del cine. Pero aquel título presentó la escenografía sin sujeto. Se invisibilizaba así a los protagonistas de este corto documental, a las y los trabajadores que son los que actuaban y daban sentido al experimento de los Lumiere, hijos del dueño de aquella fábrica.

El portón de la fábrica se abría como un telón y decenas de trabajadores aparecían en el encuadre en formación aparentemente coreografiada. La multitud de trabajadoras y trabajadores daba cuenta del primer gesto propio de un espíritu de

época: dónde se estaba poniendo el foco, qué se recortaba como hecho social para observar, y sin embargo ese mismo gesto de señalamiento era un gesto de supresión.

Con el tiempo, y coloquialmente se fue re-nombrando a este cortometraje con el nombre de *La salida de los trabajadores de la fábrica*. Esta transformación particularmente se dio en el corto documental de Harun Faroki que 100 años después de la génesis lo presentó con su título ya proletarizado. El crítico y realizador nos señalaba que: “*En 1895 la cámara de Lumière enfoca al portón de la fábrica, convirtiéndose en un precursor de muchas cámaras de vigilancia que hoy producen a ciegas y automáticamente una cantidad infinita de imágenes para asegurar la propiedad privada*” (Faroki; 2014).

Aclaro que ésta no es la idea central en el texto que acompañó el video realizado por Faroki en 1995, pero la destaco aquí ya que nos propone una de las líneas en perspectiva que más adelante retomaré. Faroki centró el video –realizado a 100 años de la presentación del cinematógrafo-, y su reflexión en el lugar que ocuparon el trabajo y el ocio a lo largo de la historia del cine. Reflexionó hacia dónde se dirigían las y los trabajadores luego de salir de la fábrica. Luego de una gran investigación, Faroki concluye que en la historia del cine ningún trabajador mira hacia atrás, todos salen y se dirigen hacia su vida familiar o individual. El cine evitó enfocar hacia el interior de la fábrica. En particular las películas de ficción abordan la vida íntima de las personas, y ya no su carácter de masa, multitud (o clase) trabajadora, como la vimos en aquel primer film. El cine representaría las formas individuales (no organizadas y teledirigidas) de superar el tedio y la reproducción de la explotación por fuera del encierro fabril. Y el cine en tanto *amusment* -espectáculo- sería una de esas tácticas evasivas. La cámara Lumiere registró la salida. No registró ni el ingreso ni la actividad en la fábrica. Mucho menos los gestos cómplices y solidarios dentro del trabajo. Faroki establecía una conexión subyacente y lineal entre la primera película del cine y los usos sociales y políticos de este aparato 100 años después. Hoy en día, las cámaras de vigilancia que Faroki encuentra como continuidad inobjetable se multiplican cerca de los portones industriales para alertar por ingresos indeseados; pero hoy también se emplazan en las esquinas, en las plazas, en las puertas de los comercios, los bancos, en los ingresos a las viviendas, como así también en los interiores de cualquier ámbito laboral. Extrañamente obviado por Faroki, Charles Chaplin en la película *Tiempos Modernos*, también adelantó este uso. En una secuencia emblemática advirtió la potencia del artefacto para usos de vigilancia que cometía el patrón, a través de una *cámara-pantalla*, sobre el operario cuando éste se encontraba fumando en la supuesta intimidad del baño y demoraba más allá del tiempo de productividad.

Podríamos tal vez problematizar la relación entre la vigilancia de la que hace referencia Faroki y el ánimo burgués propio de fines de siglo XIX de vigilar y controlar socialmente a las multitudes ya aglomeradas y superpuestas en las grandes ciudades.

En aquel gesto inaugural, los Lumiere estaban enfocando a la clase trabajadora. Entonces, en ese mismo acto se los problematizaba sin enunciarlos. Esta tensión es la que continúa cada vez que un/a documentalista deciden iniciar un proyecto. Qué mirar, qué enfocar, qué decir sobre lo enfocado, qué callar, y a quiénes mostrar u ocultar. Si bien Faroki señalaba ese aspecto de control y vigilancia de esta tecnología, es también necesario destacar este otro uso y la herencia que impactó, fundamentalmente en la tradición de la realización documental argentina y latinoamericana, y es la de visibilizar el conflicto social para dar identidad a los sectores desposeídos. Es por esto que se dice con frecuencia que el cine y video documental (social y político) dan voz (por otros medios) a los que no la tienen.

2. Trayectorias

Recuperar trayectorias es hacer uso de una selección dentro de la extensa historia del cine, de su teoría y de la crítica. En este caso utilizaré la propuesta de Valeria Valenzuela que desarrolla en su artículo *El giro subjetivo en el documental latinoamericano, de la cámara-puño al sujeto-cámara*. Estas categorías se van redefiniendo de acuerdo al contexto histórico: el 1er momento lo define como *cámara-puño* (emergencia del cine documental a partir de la década del '60); un segundo momento como *cámara-espejo* (a partir de las consecuencias de las dictaduras militares y la emergencia de la cultura posmoderna). Dando continuidad a la historización que realiza la autora podemos marcar los momentos más recientes que implican regulaciones y políticas públicas de ampliación de derechos a partir de la acción del Estado, y a la que jugando con las conceptualizaciones de Valenzuela podríamos definir *cámara-trípode*, -siendo el elemento fundamental para generar apoyo y estabilizar la disciplina-. Y por último, el momento actual, ligado a las propias tensiones y conflictos que se comienzan a vislumbrar en algunos países de Latinoamérica, que nos exige reflexionar sobre el tipo de realización audiovisual, y tratar de entender qué tipo de *cámara* tenemos a disposición.

El primer momento original del cine y video documental social y político –el Nuevo Cine Latinoamericano (NCL)- tuvo sus inicios en la década del '60. Pero es habitual definir como punto de partida al film *Tiré Dié* (1959/1960) de Fernando Birri, y de

su grupo de estudiantes en la Escuela de Santa Fe. Esta realización documental implicó la representación de los actores sociales postergados por el gobierno desarrollista de aquel momento; denunciando los problemas que afectaban a estas poblaciones. En este film ya no había fábrica ni trabajadores formales, pero sí llegadas y salidas, movimientos, y niñas y niños de una villa miseria en las afueras de Santa Fe que corrían todos los días al tren que pasaba cerca de sus viviendas precarias. Fernando Birri manifestaba: "*Lo que me interesa es que el cine sirva para algo y que ese algo sea ayudar a construir nuestra realidad*" (Valenzuela; 2011). Los films y videos fácticos eran así utilizados como herramientas, tenían una función. La *cámara-puño* era la herramienta del realizador documental para intervenir en la realidad e intentar transformarla. Los documentales tenían finalidad política e interpelaban a los espectadores desde ese lugar. En muchos casos, durante o luego de las proyecciones en circuitos informales o clandestinos se organizaban debates sobre la coyuntura social. El caso paradigmático es *La hora de los hornos* de Solanas-Getino, que con placa en la pantalla al finalizar cada capítulo proponía un intervalo para que el espectador-militante se pusiera a discutir. Se pretendía desde el cine contribuir a la formación de un espectador crítico y activo, comprometido social y políticamente. Pero el Nuevo Cine Latinoamericano, como toda expresión popular, se vio interrumpido en su prolífico desarrollo y sus objetivos quedaron inconclusos. La última dictadura cívico militar impuso censura, silencio, clandestinidad, intervenciones, exilios y los secuestros y desapariciones forzadas de personas; entre ellos de los cineastas Raymundo Gleyzer, Enrique José "Quique" Juárez, Mario Juan Muntaner y Tomás Sinovcic, quienes continúan desaparecidos. En este período, el bien común se diluyó y se impuso la fragmentación social y el individualismo, a través del terrorismo de Estado.

Durante los 80s, con la apertura democrática y el restablecimiento del Estado de derecho, muchos cineastas regresaron de sus exilios externos e internos, y sin censura comenzaron nuevamente a registrar. La transición estaba en marcha y los relatos comprometidos con lo social ya no estaban atravesados por la ideología de las transformaciones sociales. Este pasaje terminará definiendo la dominante subjetivista caracterizada como *cámara-espejo* (Valenzuela; 2011). Coinciden las realizaciones con el espíritu de época: el fin de los grandes relatos ideológicos y el giro subjetivo (Sel; 2007). En esta línea, el documentalista brasileiro Eduardo Coutinho dejó una frase contundente en su página web: "*El documental no puede cambiar el mundo, a lo sumo puede cambiarse a sí mismo. Puede cambiar una mirada o la forma de ver un fragmento de mundo*". La creciente presencia de narrativas en primera persona dentro de las prácticas documentales es un hecho observable en un sector del documental latinoamericano. En este contexto surgió el

Nuevo Cine Argentino, que se diferenci6 del Nuevo Cine Latinoamericano de la d6cada del 60, ya que el discurso pol6tico expl6cito de los realizadores de aquella lejana d6cada no tuvo l6neas de continuidad ni homenajes durante la d6cada del 90. Las historias m6nimas del NCA exponen un realismo de personajes no ideologizados. El registro sobre el mundo industrial, las f6bricas, sus trabajadores saliendo de ella y mucho menos dentro de ellas, no fue lo particular de esta corriente.

Pero la crisis social y econ6mica de la d6cada neoliberal de los '90s tambi6n fue representada por el video documental, garantizando visibilidad a los movimientos sociales, que con los piquetes de caras tapadas se mostraban para dar a conocer la conflictividad cada vez m6s dif6cil de ocultar. Diversos grupos de videastas registraban directamente aquella realidad y produc6an obras de denuncia, urgentes, como formas de expresi6n que por medios de comunicaci6n masiva no se difund6an. El documentalismo comenz6 a desarrollarse en esta coyuntura cr6tica y con tecnolog6a de cada vez m6s f6cil acceso. Lo digital comenzaba a generar condiciones de posibilidades expresivas. *"La misma naturaleza de la nueva tecnolog6a electr6nica plantea nuevas formas en el trabajo audiovisual, tales como la velocidad, la versatilidad, la post-producci6n, los efectos, y la manipulaci6n de archivo. En este sentido la gran mayor6a de los grupos y j6venes realizadores independientes acceden 6nicamente a las tecnolog6as b6sicas, incluso apropi6ndose de las tecnolog6as hogare6as y resignificando su uso social"* (Bustos; 2007). Estos colectivos registraban y mostraban la crisis econ6mica y social, la desocupaci6n, y la organizaci6n de los trabajadores desocupados. Y junto con los movimientos sociales y los organismos de derechos humanos resistieron enfrentando al neoliberalismo. La emergencia de diferentes tipos de medios de comunicaci6n populares y comunitarios y el surgimiento de colectivos de realizadores documentalistas fue un motivo del creciente inter6s y esfuerzo por reconstruir la identidad latinoamericana. Una serie de videoactivistas, entre ellos Argentina Arde, Grupo Alav6o, Cine Insurgente, Ojo Obrero, Movimiento de Documentalistas, Grupo Chaya, Colectivo MN, Indymedia Argentina, La Conjura TV, Boedo Films, registraron la realidad de los procesos de lucha y auto-organizaci6n dentro de las f6bricas que se dieron en los a6os m6s profundos de la crisis (1999 al 2002). Pero este impulso continu6. Recupero, entre otras realizaciones, al corto de presentaci6n del Festival 11º del BAFICI, realizado por Carmen Guarini –de Cine Ojo- con el t6tulo "Obreros", y que a modo de revisi6n sobre el film de los Lumiere, se transforma en una actual vista a un port6n fabril abierto y un acampe a unos metros de esa salida. Luego de unos segundos, mediante placa de t6tulo se anuncia: "Salida de los obreros de la f6brica" y luego en la toma siguiente los obreros atravesando el port6n con

pancartas y un cartel desplegado donde se lee "Indugraf en lucha. Contra el cierre". Esta versión recupera aquel acto inaugural pero redefine una toma de posición frente a los sujetos registrados, dejando la neutralidad técnica y experimental para la prehistoria del cine. Y ahora sí, haciendo honor y justicia con aquellos que ponen sus cuerpos en movimiento y acción.

Este fenómeno permite observar la formación de movimientos videoactivistas y realizadores documentales que trabajaban de manera autogestionada y procuraban mostrar sus realizaciones "*... ya sea como denuncia o alternativa, nuevos grupos de realizadores formados en escuelas y Universidades Públicas se han involucrado activamente en el proceso de circulación y exhibición de sus materiales y, de la mano de diversos movimientos, organizaciones e instituciones participan en la construcción de un circuito alternativo de exhibición por fuera de los canales tradicionales*". (Terbeck; 2007). Esta etapa de formación que ya hemos situado hacia fines de la década del 90 en plena crisis social, económica y política y de anomia Estatal, se fue redefiniendo en un nuevo momento a partir del nuevo rol del Estado, que con tensiones logró comenzar a institucionalizar aquello emergente durante la crisis del 2001 y 2002. A esta tercera etapa, que denomino aquí *cámara-trípode* –la cámara con sostén necesario para lograr cierta estabilidad y desde allí realizar el trabajo- se define a partir de la articulación de las y los realizadores y el Estado. Los Estados latinoamericanos recuperaron la iniciativa, redefinieron su rol y plantearon políticas públicas desde los poderes ejecutivos y medidas legislativas relativas a una nueva regulación de los medios masivos, las telecomunicaciones y el fomento de la realización audiovisual tanto de las ficciones como de los documentales. En estos últimos años de activa intervención estatal a favor de la democratización de relatos podemos observar cómo se fue incorporando al circuito oficial y público a la gran cantidad de realizaciones que venían impulsándose años previos de manera autogestionada. La nueva Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en la Argentina se transformó en un ejemplo de voluntad de equilibrio en un sector altamente concentrado y mercantilizado. El espíritu de los debates de la ley, destacando a la comunicación como un derecho humano, es un marco normativo que cristaliza este devenir cultural más amplio que relatábamos acerca del pasaje de un proceso de formación durante la crisis neoliberal y la posterior institucionalización democratizante. Además de esta ley, otros han sido las acciones en este sentido, propiciando la realización documental y su difusión: los canales de TV Encuentro; Incaa TV; TecTv. Otro ejemplo es "la vía digital o quinta vía documental" para la realización. La posibilidad de llegada federal a los cines, a través de los Espacios INCAA; o las proyecciones públicas desde los Cine Móviles.

La realización de Festivales oficiales, como también Festivales independiente pero con el apoyo del Estado.

Sin embargo, estamos comenzando a transitar una nueva etapa, y tal vez debamos redefinir el concepto de *cámara-trípode*. Para ello tenemos que repensar qué cámara tenemos a disposición y hacia dónde transitamos. Es inevitable postular horizontes difusos. Y surge la pregunta que acompañará este camino: ¿hacia un nuevo momento en la realización audiovisual en América Latina?

3. Convergencias

Estas trayectorias nos traen al presente. Al iniciar este documento señalamos dos corrientes puestas en tensión: el control de lo social a partir de las tecnologías de la información y comunicación; y el uso comprometido con la realidad y con ánimo de transformarla en bienestar colectivo. En esta tercera parte del trabajo delinearé algunos trazos de interés a seguir profundizando.

Una pregunta que quedó pendiente de trabajar apuntaba a tratar de entender qué tipo de cámara tenemos a disposición. La confluencia entre las industrias culturales y las redes digitales generó la multiplicación de la producción, distribución y formas de consumo de los productos culturales. Asimismo, las industrias culturales tradicionales que sostienen sistemas analógicos se ven amenazadas y puestas en crisis por el imperio de lo digital. Pero esta es una crisis profunda puesto que implica una transformación total en el sistema productivo: lo digital está modificando la forma de producir, editar, almacenar, distribuir, usar y consumir. El análisis de las transformaciones de las tecnologías de la información y comunicación nos permiten analizar las complejidades de las nuevas economías, culturas y sociedades. Esta transformación es global, pero en Argentina y América Latina la conocemos muy bien: desregulación de mercados; flexibilización laboral; beneficios al capital transnacional; desmantelamiento del Estado de bienestar y sus políticas públicas de garantía de derechos. En definitiva, esta conversión del Estado ha sido contemporánea a la etapa de conformación y expansión de la sociedad red y de las tecnologías de la información y comunicación (Castells; 1997). Y vuelve a ser actual, con el auge de las corporaciones digitales en la vida cotidiana. Ahora las palabras claves son: equipo, estructuras horizontales, interacción, plataformas de colaboración, solucionismo, modernización, insertarse en el mundo.

Pero también hay miradas acerca de los efectos en los individuos que tampoco son celebratorios del avance digital, pues no solo propician el desarrollo de un modelo productivo de acumulación flexible, que implica dispersión territorial,

descentralización productiva, tercerización, predominio del trabajo llamado inmaterial, todas formas que facilitan las políticas neoliberales que desmantelan el Estado de bienestar; sino que también lo digital atraviesa el ocio y las relaciones interpersonales. El fácil acceso a los grandes flujos de información generan en el individuo una incapacidad para asimilar los acontecimientos a la propia experiencia, una gran atrofia y una desmemoria sobre lo evidente (Fernández Miranda; 2016). Mucho más generando en los individuos una idea de participación y acceso que encubre el envío de datos personales a las grandes corporaciones que hay detrás de las plataformas digitales interactivas, las que terminan aprovechando esos datos para expandir su poder en la economía, la sociedad y la política (Morozov; 2016). Como vemos, este desarrollo tecnológico puede implicar el aumento de infraestructuras de comunicación lo que conllevaría mayor acceso y emancipación de los ciudadanos pero también podría implicar mayor lucro para el sector empresarial. El desarrollo de estas tecnologías ha permitido una gran acumulación de conocimiento y de información que vuelve muy poderoso a los actores que se benefician de esa acumulación. Por lo tanto exige nuevos e inmediatos desafíos para su aplicación y uso; pero por sobre todo el desafío que proponen estas nuevas tecnologías es poder aprovecharlas para mejorar los niveles necesarios de la vida en sociedad.

Las nuevas tecnologías permiten una mayor precisión para segmentar público y usuarios. La retroalimentación del usuario opinando y clickeando sus intereses y gustos es información que se carga en la compañía web y esa información permite segmentar consumos y dirigir estratégicamente mensajes. Asimismo el usuario de internet puede constituirse también en productor de información y de relato. A este nuevo rol se lo denomina: prosumer (productor + consumidor). Esta libertad de expresión garantizada por la posibilidad de acceso genera una idea de horizontalidad que puede ocultar o dificultar la comprensión del propio rol del usuario/audiencia en tanto productor/proveedor inconciente de datos personales, que van directo a las grandes compañías para su análisis. Deberíamos tal vez comenzar a investigar qué sucede con la circulación y retroalimentación de los docuwebs y los formatos transmedia que intentan involucrar y hacer participar al usuario desde su pantalla, o simplemente de los documentales que se suben a una plataforma online. Estos documentales generan un efecto, invisible, involuntario, de producir datos que tarde o cada vez más temprano llegan a grandes bases de datos a disposición de los data-mining. Algunos análisis celebran esta transformación ya que permite un cambio sustancial en la asimetría histórica del emisor y el receptor. Pero esta reconfiguración de roles dentro de las prácticas de la comunicación

sostiene un nivel clausurado que debemos comenzar al menos a problematizar cuando nos proponemos difundir un video documental en las redes sociales.

4. Conclusiones sobre los horizontes difusos. ¿hacia un nuevo momento en la realización audiovisual en América Latina?

Nos encontramos inmersos en una nueva etapa caracterizada por la convergencia que posibilita las tecnologías digitales, las redes sociales omnipresentes en nuestras vidas y la emergencia de nuevos modelos narrativos. Al interior de éstos, los contenidos comienzan a expandirse, se retroalimentan y circulan en múltiples plataformas. Si el cinematógrafo triunfó como herramienta técnica por su peso (5 kilos) y transportabilidad (en una valija), hoy los celulares se están transformando en la herramienta que puede modificar definitivamente las pautas de realización y consumo.

La realización fácil de circulación inmediata contribuye al universo de realizaciones que a cada segundo emergen y al mismo tiempo se pierden. Esta saturación puede anular el efecto de la significación social y en todo caso termina siendo amortiguada por la velocidad de novedades en la inmensidad. En ese contexto, los relatos se sumergen en una red de multitudes participativas, dispuestas a interactuar y formar parte de la trama. La narrativa adquiere un carácter transmediático que considera distintas plataformas de lenguaje. Múltiples lenguajes, soportes, dispositivos y géneros se ponen al servicio de un entramado de relatos convergentes. La *cámara-pantalla* filma y nos auto-filma, registra el afuera y registra nuestra posición en ese entorno, que ya es retorno, de datos, de información de geolocalización. Es oportuno proponer a la *cámara-pantalla* como la caracterización de la cámara que tenemos a disposición en la actualidad.

Registramos y exhibimos. En las diferentes etapas recientes los realizadores documentales fueron encontrando estrategias para mostrar sus trabajos y de esta manera tener algún tipo de impacto y función social. En plena crisis, la formación de una nueva cultura y práctica de la realización documental fue generando circuitos marginales y alternativos. En los años de intervención Estatal, a partir del 2003, esa exhibición se institucionalizó y se desplazó de los márgenes hacia el centro, entendiendo el centro al espacio de promoción y difusión público-oficial. Es posible que esta nueva etapa de la realización documental abra a las redes sociales. *Exhibimos y registramos.* Aquella cámara apostada frente a la fábrica ya no sería del todo necesaria, ya que cada *prosumer* lleva una cámara de vigilancia en su propio bolsillo. En todo caso, la utopía negativa de Chaplin con el patrón

controlando el tiempo de su operario en el baño, a través de la *cámara-pantalla*, es cada vez más actual. Y el riesgo de los países latinoamericanos en el horizonte es que un nuevo avance de corporaciones (digitales) con la colaboración de los gobiernos, confluyan en el cierre de persianas y portones de las fábricas. En este contexto que recién está naciendo volvemos sobre la tensión inicial: control social o visibilización de injusticias. Tal vez este dilema no se resuelva, y sea la característica intrínseca que toda cámara nos propone.

Bibliografía

Barnouw, Erik. El documental profeta en El documental. Historias y estilos. Ed. Gedisa. Barcelona, 1996.

Bustos, Gabriela. *¿Qué ves cuando me ves? Videoinformes: nuevos lenguajes del audiovisual de intervención política*. En Sel, Susana (comp.) Cine y fotografía como intervención política. Prometeo. Bs. As. 2007

Farocki, Harun. Trabajadores saliendo de la fábrica, en Desconfiar de las imágenes. Caja Negra. Bs. As. 2014

Lowe, Donald Ming. De la linealidad a la multiperspectividad. En Historia de la percepción burguesa. Material de Cátedra, 1986. En www.catedras.fsoc.uba.ar/decarli/Apuntes/DML-hpVI.rtf

Miranda, Jaime Fernández. La inconsistencia de la memoria y la subjetividad política contemporánea. Página 12.

Mozorov, Evgeny. La uberización del mundo. Le Monde Diplomatique Buenos Aires. Febero/Marzo 2016.

Sel, Susana. *La dimensión política en los estudios sobre cine*. En Sel, Susana (comp.) Cine y fotografía como intervención política. Prometeo. Bs. As. 2007

Terbeck, Erika. *Notas sobre la circulación documental militante en la Ciudad de Buenos Aires desde la década del 90*. En Sel, Susana (comp.) Cine y fotografía como intervención política. Prometeo. Bs. As. 2007

Valenzuela, Valeria. Giro subjetivo en el documental latinoamericano. De la cámara-puño al sujeto-cámara, 2011. En www.lafuga.cl/giro-subjetivo-en-el-documental-latinoamericano/439