

María Elena Lucero  
(coordinadora)

# POLÍTICAS DE LAS IMÁGENES EN LA CULTURA VISUAL LATINOAMERICANA

---

## MEDIACIONES, DINÁMICAS E IMPACTOS ESTÉTICOS



---

---

Políticas de las imágenes  
en la cultura visual latinoamericana.  
Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos

---

---

Lucero, María Elena

Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana  
: mediaciones, dinámicas e impactos estéticos : Centro de  
Estudios Visuales Latinoamericanos y Universidad Nacional  
de Rosario, 2017 / María Elena Lucero ; coordinación general  
de María Elena Lucero. - 1a ed. - Rosario : UNR Editora.  
Editorial de la Universidad Nacional de Rosario, 2017.  
320 p. ; 24 x 17 cm.

ISBN 978-987-702-221-6

1. Artes Visuales. I. Lucero, María Elena, coord. II. Título. CDD 730

Diseño editorial y portada: María Cecilia Olivari.

Correcciones: Camila Eujanián.

Imagen de tapa: *The Gift* (2016) de Alfredo Jaar. Cortesía del artista.  
© Alfredo Jaar, New York.

Comité académico de evaluación y revisión: Dra. Ornella Barisone / Dra. María  
Elena Lucero / Dra. Alejandra Panozzo / Dra. Gabriela Piñero / Dra. Carolina Rolle

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios Críticos  
en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes / Universidad Nacional de  
Rosario-CONICET / Argentina / cevilat@gmail.com

Red de Estudios Visuales Latinoamericanos / Organización internacional sin fines  
de lucro / redevlat@gmail.com

MARÍA ELENA LUCERO  
(coordinadora)

---

---

# Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana. Mediaciones, dinámicas e impactos estéticos

---

---

Centro de Estudios Visuales Latinoamericanos / Instituto de Estudios  
Críticos en Humanidades / Facultad de Humanidades y Artes / Universidad  
Nacional de Rosario-CONICET / Argentina



UNR



# ÍNDICE

- 11      **Introducción. *Deambulando por la cultura visual. Tránsitos, giros y pliegues de la imagen***, por María Elena Lucero
- 19      **Conferencia inaugural. *Una aproximación a las genealogías del Arte Contemporáneo desde los Estados Unidos***, por Antonio E. de Pedro
- I/ Educación, subjetivación y agencia de las imágenes**
- 29      ***Producciones imaginales de lo social: estéticas de subjetivación en la cultura visual global***, por Esteban Di Paola
- 38      ***Memorias y olvidos: sobre las periodizaciones utilizadas en el estudio de los libros de texto y una propuesta de (re) consideración de las imágenes***, por Gabriela Cruder
- 46      ***Imagen e infancia: una configuración visual de la niñez***, por Greta Winckler
- 55      ***Políticas de las imágenes en las series federales: una búsqueda cartográfica de mecanismos sociales de la diferencia***, por Noelia García
- II/ Fotografías: entre el canon, la identidad y las tipologías**
- 65      ***Imágenes fotográficas y literarias del siglo XIX en México***, por Silvana Berenice Valencia Pulido
- 73      ***Imágenes fotográficas en la prensa y prácticas socioespaciales***, por Gisela Kaczan
- 82      ***Prácticas de ocio y relaciones sociales en la prensa gráfica. Mar del Plata, 1940-1950***, por Marianela L. Rueda
- 90      ***La fotografía como construcción identitaria: operaciones y desplazamientos en la serie 'Bajo el sol negro' de Milagros de la Torre***, por María Cecilia Olivari
- III/ Experiencias poéticas en el cruce de imágenes y textos**
- 101      ***Ficciones universales: Xul Solar y Jorge Luis Borges***, por Adriana Laurenzi y Nadia Mariana Consiglieri
- 110      ***Libro profano y participación en algunos experimentos poéticos de Lygia Pape***, por Ornela Barisone
- 120      ***Le viste la cara a Dios en imágenes: el pasaje de novela a cómic***

en *Beya* de Gabriela Cabezón Cámara, por Marina Cecilia Rios

#### **IV/ Del espacio curatorial institucional a la cultura visual colectiva**

- 131 *Posible construcción de una mirada desde el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario*, por Clarisa Appendino
- 139 *Imágenes del folclore entrecruzadas por la cultura visual*, por Leda María de Barros Guimarães
- 150 *Feria de Mataderos: de espacio tradicional a escenario multicultural*, por Irma Sousa

#### **V/ Imágenes de la resistencia. Perspectivas sobre la memoria visual y la historia política**

- 161 *Murales comunitarios y colectivos en Ayotzinapa: memorias en rebeldía*, por Ana Torres
- 169 *El esqueleto de la mirada: intercambios textuales para un ejercicio de gestión de la memoria en la obra Buena memoria de Marcelo Brodsky*, por César Adrián Reyes Hernández
- 178 *Resistir en la incomodidad: arte político en Tucumán después del 2001*, por Romina Rosciano Fantino

#### **VI/ Visualidades contemporáneas y horizontes críticos**

- 189 *Las artes de la memoria y la interfaz*, por José Geraldo de Oliveira
- 197 *Materialidades Críticas y Visualidades Disidentes. Los Estudios Visuales y la Crítica Latinoamericana de los años 80 y 90*, por Gabriela A. Piñero
- 207 *La puesta en escena del arte latinoamericano en tres exposiciones recientes. Práctica curatorial, instituciones e historia del arte*, por Lucía Gentile, Marina Panfili y Lucía Savloff

#### **VII/ Ficciones estéticas, cuerpos y materialidades**

- 219 *Retratos de la desaparición en la creación artística contemporánea*, por Julia Amarger
- 228 *Historias mínimas en foco. Fotografía, archivo y memoria en la cultura latinoamericana contemporánea*, por Paula Bertúa
- 236 *111 de Nuno Ramos: la imagen ausente, una supervivencia*, por Victoria Cóccharo
- 242 *Cultura visual, cultura popular, cultura em*

questão. *Interacciones y textualidad en la esfera urbana*, por María Elena Lucero

**VIII/ Márgenes, bordes: la crítica social en textos y documentales**

- 253 *“Manos vacías”*: cruces entre lo visual y lo textual en la Argentina Neoliberal de los años noventa, por Valeria Lucia Saponara Spinetta
- 262 *Montevideo, ¿Qué es eso en los muros? Propostas metodológicas para una pesquisa em Cultura Visual*, por Maurício Fernando Schneider Kist
- 272 *Del documental al star system villero: la representación de la villa en el cine argentino contemporáneo*, por Regina Cellino

**IX/ Cine, videografía y dispositivos audiovisuales**

- 281 *Punto de vista y punto de escucha. Transgresiones de una relación*, por Fabián Esteban Luna
- 290 *Re-presentar a los cuerpos y observar la colonialidad: imágenes de un tiempo indigente y el desplazamiento fronterizo de los Otros en Glauber Rocha*, por Carlos Aguirre Aguirre
- 298 *La imagen como ejercicio epistemológico descolonizador. Una aproximación a Lettre d'un cinéaste ou le retour d'un amateur de bibliothèques de Raúl Ruiz*, por María Rita Moreno
- 306 *Higienización exterminadora*, por Ricardo Loebell

## Del documental al *star system* villero: la representación de la villa en el cine argentino contemporáneo

Regina Cellino  
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades  
Universidad Nacional de Rosario  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas  
(Argentina)  
cellino@iech-conicet.gob.ar

### EL DESEO DE ESTRELLATO

En el 2007 se estrenó en el Bafici *Estrellas*, de Federico León y Marcos Martínez, un film que según los propios directores debutantes pertenece a la forma documental. Según Bernini (2008), esta forma cinematográfica constituye una modalidad discursiva histórica, es decir, “se trata menos de un género, cuyas invariantes se reproducirían en cada nuevo film que llamamos ‘documental’, que de un tipo de discurso que presenta cambios a lo largo de su historia” (2011: 89). El documental en Argentina adquiere mayor visibilidad desde fines de los años 90, de la mano de cineastas como Andrés Di Tella, Pablo Reyero, Cristian Pauls y Federico Urioste. Los temas abordados, preferentemente de carácter social o político, harán especial hincapié en historias relativas a nuestra historia reciente, como la crisis social.

En relación con los usos que las textualidades cinematográficas hacen de la temática villera, Gonzalo Aguilar (2013) observa que, en los últimos años, el cine global de la miseria, como *Elefante Blanco*, de Pablo Trapero,

consideran al sujeto villero bajo el signo de la política. Frente a la criminalización a la que lo condenan los medios, las películas responden con la tradición del cine de denuncia y militante. Los tipos del puntero, el cura villero y el piquetero se desplazan del tipo al estereotipo porque, sin advertirlo, sólo pueden expresarse en el antagonismo (Aguilar, 2013:1).

En contraste a este tipo de largometraje, en *Estrellas* la villa y sus pobladores adquieren otro tipo de visibilidad ligada a la sociedad del espectáculo, ya que el documental “configura una excepción al considerar a los habitantes de la villa antes como sujetos culturales que como sujetos políticos” (Aguilar, 2013:3).



El documental de Federico León y Marcos Martínez pone en escena un conjunto de interrogantes relacionados con los espacios de representación de los márgenes y de los otros, los villeros, los lumpenes, los desclasados; que hicieron tanto programas televisivos como relatos cinematográficos post-crisis (desde el 2002 en adelante). *Estrellas* es narrado desde la voz de Julio Arrieta, activista y director de una productora de filmación de la Villa 21 en la que participan un grupo de actores villeros y no actores, quienes han trabajado tanto en películas (como *El cielito* o *El polaquito*) como en ficciones televisivas (*Tumberos* o *Disputas*) y también en *reality show*. Según el propio Arrieta, sus actores están preparados para hacer papeles según lo que él considera “la portación de cara”: pobres, extras, ladrones; pero también hay otros que fueron formados para tener papeles que salen del contexto de la pobreza en relación con el estereotipo del villero, es decir, pueden hablar y enfrentar una cámara. De este modo, el documental exhibe a través del relato del protagonista “cómo un mismo rostro es contratado tanto para producciones que buscan una imagen más ligada al progresismo [...] como para los de la derecha [...] El mismo rostro es usado indistintamente para intentar quebrar o reforzar los mismos prejuicios” (Bordigoni y Guzmán, 2011: 601).

Asimismo, *Estrella* es el documental que registra, como en una puesta en abismo, el quehacer cinematográfico o *making off* de *El nexa*, un film de ciencia ficción dirigida por Sebastián Antico e inspirada en un relato de Julio Arrieta. En otras palabras, es una reflexión sobre el cine desde el cine en relación con la representación de la villa y la pobreza. El argumento de la película es la llegada e invasión de extraterrestres a la villa 21 al barrio de Barracas, Buenos Aires; los cuales son rechazados por los pobladores, que los vencen arrojándoles el agua podrida del lugar. La película *El Nexa* surge como un espacio para dar respuesta a una serie de preguntas e inquietudes que Arrieta sostiene: quiénes representan la villa en el cine contemporáneo, quiénes tienen los recursos para hacerlo, quiénes actúan y cómo es usada la villa en esas textualidades fílmicas. Pero el interés del productor y activista es poner en escena ese territorio desde la ficción y no desde el testimonio sobre un aspecto social de la realidad, porque tal como se pregunta el propio Arrieta, “¿acaso los villeros no tenemos derecho a tener marcianos?”

En este sentido, Ana Amado, en “Arte participativo. El trabajo como (auto) representación” (2010), considera que *Estrellas* consiste en un documental que da voz a los habitantes de la Villa 21 para hablar de la pobreza como actuación y representación. Este film «permite a sus protagonistas testimoniar sobre su condición e identidad, aunque a través de ese mismo discurso subraya la falta de límites entre lo real y lo ficcional de esa condición y de esa identidad cuando se elige representarlas» (94) y también

abre una serie de cuestiones encajadas referidas al vínculo entre trabajo y

sociedad, entre exclusión e integración, entre representación y realidad [...] a la distancia entre la experiencia de la vida (ellos son pobres) y la representación estética (¿deben hacer de pobres?) (2010: 99).

La puesta en escena de *Estrellas* apela a las imágenes limpias que, por momentos, se acerca a la composición pictórica. Los encuadres son equilibrados y prolijos, y la iluminación utilizada es cuidadosamente cinematográfica. El montaje se nutre además de recursos intertextuales (como programas televisivos, presentación de la página Web de la productora de Arrieta, el travelling del film *El nexo*, y otros) que buscan romper el verosímil de la marginalidad, es decir, buscan escapar de los clichés de la representación hegemónica de la villa: encuadres sucios y el recurso de la cámara en mano. De esta manera, los directores apuestan a una propuesta estética alejada del miserabilismo folletinesco al que los medios suelen recurrir para contar la pobreza. Pero, al mismo tiempo, aparecen imágenes extraídas directamente desde la televisión, cuya calidad de resolución es mala, que evidencian el anhelo de distanciarse del ideal embellecedor de la pobreza.

En una escena del documental se muestra a Arrieta recibiendo el premio *Martín Fierro* correspondiente a Adrián Caetano por la serie "Tumberos" y el posterior discurso en el que manifiesta lo siguiente: "Pienso si nosotros los villeros hemos crecido en el plano de la cultura o la cultura cayó tan bajo que llegó a la villa". Mientras proclama estas palabras, la cámara toma la imagen de Susana Giménez, emblema del espectáculo televisivo. De modo que podemos sospechar que *Estrellas* exhibe la "alianza" absolutamente coyuntural entre "el arte" y la exploración de los márgenes; una alianza que se cruza con una forma de intervenir en el mercado y en el mundo del espectáculo. En otras palabras, lo precario como posibilidad de intervenir en el mercado económico y cultural. Asimismo, esta alianza no sólo es una herramienta de la que disponen los actores de la productora de Arrieta, sino que les sirve a los directores del documental para crearse un nombre de autor en el ámbito del cine nacional. En este sentido, si bien el film plantea una problematización en relación con el modo de espectacularización de la villa en la voz de los mismos personajes "villeros", porque son los mismos sujetos representados los que discuten acerca de su incorporación al mundo del espectáculo con un film de ciencia ficción cuyas imágenes se añaden en el documental y no con un relato testimonial, los directores no pertenecen a ese territorio representado. En este aspecto, como sostiene Bill Nichols,

los directores [...] no crean un mundo como el que ellos mismos ocupan. Su presencia o ausencia en el encuadre sirve como índice de su propia relación (su respeto o desprecio, su humanidad o arrogancia, su desinterés o su tendenciosidad, su orgullo o sus prejuicios) con la gente y los problemas, las situaciones y los eventos que filma (Nichols, 1991:118).

Entonces, en función de esta última consideración, aparece un interrogante (en el que aún sigo pensando y reflexionando) con respecto a si hay o no una implicancia ética en la representación de la villa (tema que atañe a un fenómeno social, político y económico coyuntural) que diferenciaría, por un lado, a los directores que no forman parte de ese mundo representado y, del otro, a uno como César González, quien pertenece a la comunidad que filma. O si, en realidad, la cuestión debería pasar por analizar los modos de narrar la villa que los diversos directores inventan y cómo, según la modalidad elegida, refuerzan o socavan los estereotipos sobre la villa y sus pobladores en función de la pregunta siempre presente: ¿cómo representar la relación con el otro?

### EL STAR SYSTEM VILLERO

En el 2013 y en el 2014, ocho años después de la presentación de *Estrellas*, César González, también conocido como el poeta Camilo Blajaquis, nacido y criado en la Villa Carlos Gardel (El Palomar, Buenos Aires, Argentina)<sup>1</sup>, dirige y produce dos films de ficción, *Diagnóstico Esperanza* y *¿Qué puede un cuerpo?*, a partir de los cuales asistimos a la construcción de una estética enteramente villera, ya que desde la producción, actores y escenografía forman parte de la villa. Como el mismo director enuncia con respecto a su ópera prima, “es una película villera, sobre villeros” (López Zubiría, 2013). Además, afirma que:

Las artes audiovisuales representan al villero de una manera burda y exagerada, una visión que viene desde afuera con total impunidad. Los actores son de otra extracción social, o tal vez pobres que responden a las órdenes de un director que no lo es. Entonces se exageran gestos o vocabularios, anulando la potencia que, por naturaleza y dolor, llevan todos los villeros en su cuerpo (2013).

En *Diagnóstico Esperanza* se narran seis historias diferentes, cada una con un personaje que las nuclea, conectadas y unidas por un hecho delictivo. En este sentido, es una película coral: aparecen fragmentos de vida que se relacionan en una trama social, política y económica que los contienen. El film<sup>2</sup> comienza con un gran plano general en blanco y negro de un escenario compuesto por un basural y un conjunto de chatarras (en primer plano), un descampado con un potrero y atrás los monoblocks. Luego observamos una

---

1 Editó dos libros, dirige la revista *Todo piola* y estudia Letras en la UBA, además de los films que dirigió y en los cuales actuó, condujo un par de temporadas en Canal Encuentro el programa *Corte rancho*.

2 Fue filmada en el barrio Ejército de Los Andes de Ciudadela (conocido como Fuerte Apache) y la Villa Carlos Gardel de Morón, Buenos Aires, Argentina.

secuencia de planos de fotografías de diferentes espacios del lugar: autos quemados, basura, niños jugando al fútbol. La basura se acumula en todos lados, heladeras oxidadas, charcos y mucho barro después de la lluvia, autos quemados se convierten en el patio de juegos. No hay en ningún momento atisbo de estetización de la pobreza.

A continuación, una cámara en mano, o también denominada cámara-villa (Franc, 2013), sigue a Alán —un niño que desea ser cantante de rap— por los pasillos de la villa. Él será el que nos conduzca al interior de un territorio que no es para nada marginal con respecto al denominado centro de la ciudad, sino todo lo contrario: ambos espacios y lógicas se entrecruzan, se tocan, conviven en el encuentro y desencuentro de los personajes —que pertenecen a clases sociales diferentes— y de todo tipo de apropiaciones. Además, César González pone en escena los diferentes circuitos del dinero y el consumo tanto legal como ilegal de objetos (ropa, zapatillas y drogas) como posibles formas de inclusión en las clases sociales relatadas. En un diálogo entre dos “pibes chorros” uno le dice a otro: “vamos a *bacanear*, a ir a bailar y a comer afuera, ¿por qué los chetos son los únicos que pueden *bacanear*?”. Asimismo, aparecen diversos tipos de hechos delictivos, no sólo los que realizan los adolescentes de la villa, considerados en algunos casos como trabajos, sino el que lleva a cabo el personaje del «Pelado», quien «entrega» a su cuñado a un policía corrupto para que le robe la plata que disponía para la compra de una vivienda.

*Diagnóstico esperanza* constituye, ante todo, una película política porque visibiliza desde adentro del espacio de la villa, desde los cuerpos, los rostros y las miradas de los personajes que pueblan ese espacio, espacio que al mismo tiempo es puesto en escena, espectacularizado, desde los programas televisivos, tanto de ficción como los denominados de información. Si bien los dos largometrajes de César González son actuados por los propios “villeros”, amigos, familia e incluso el mismo director, algunos personajes aparecen representados según los estereotipos propuestos desde los relatos televisivos, especialmente los de los adultos (por ejemplo, el policía corrupto y su crisis de abandono; el comerciante clase media que no soporta el progreso de su cuñado y por eso transa con la policía para que le roben; o la madre transa y su brutal discurso). De la misma forma, todas estas historias mínimas y cotidianas tejen la trama que pone en evidencia cómo los niños y adolescentes, los llamados “pibes chorros”, no tiene otra oportunidad más que la de delinquir. Sólo hay una esperanza: el arte. Ya sea desde la propia experiencia del director como desde el personaje del niño que desea triunfar con el rap, esta película, como sostiene su autor, es quizás la forma de mostrar que el arte —y de ahí la esperanza— puede ser una de las posibles soluciones a los problemas de la miseria y de la inseguridad que son parte de una estructura social compleja relacionada con la invisibilidad de un gran sector de la población, la falta de oportunidades, la desigualdad y el trabajo.

¿*Qué puede un cuerpo?*, la segunda película de González exhibe las posibilidades de trabajos precarios a los que acceden (o pueden acceder) los adolescentes de la villa: cartonear, salir a robar, reposidores de supermercados, limpieza. Comienza con la historia de un adolescente cartonero y los primeros minutos de la película están dedicados a narrar un día de *cirujeo*. Este personaje desea dejar de ser cartonero y obtener un trabajo en blanco (legal), pero cuando lo consigue, como personal de limpieza en una oficina, lo echan tras la primera jornada por el prejuicio de una compañera.

Aparece también en este film la continuación de la vida de Alán, el niño que quería ser rapero en la película anterior de González. A diferencia de la primera, en donde se vislumbraba tal vez un atisbo de esperanza para cumplir su sueño, en ésta se exhibe la más cruel desilusión y pérdida de fantasía: a falta de recursos, a Alán sólo le queda salir a robar. Y esto es puesto en palabras por el propio personaje: “Nosotros somos villeros, vos te pensás que alguien va a querer confiar en nosotros”.

En ambos films, González registra rostros, miradas, cuerpos, voces singulares que forman parte de una determinada comunidad<sup>3</sup> política, social y espacial que se reparte en esas singularidades. Hay una voluntad del director de filmar esos rostros y, en este sentido, como sostiene Didi Huberman “no hay encuadres estéticos sin cuadros políticos” (2014: 69). Los cuerpos y miradas singulares registrados conforman un lugar político en tanto demarca también un espacio, la villa, que no es para nada un escenario fijo, sino que conforma un campo de conflictos signado por la coyuntura social, política, cultural y económica del país.

La apuesta estética del cineasta es *devolverle la palabra* (Didi Huberman, 2014: 110) a sus semejantes en su propio lenguaje. La búsqueda de una lengua cinematográfica que se adecue a una representación acorde a los pibes de la villa –con una cultura cinéfila formada en las condiciones del desposeído, fuera de las instituciones y fuera del mercado–, hace inasimilable incorporar el cine de César González a cualquier progresismo. Con él asistimos a un nuevo modo de hacer y producir cine: la cámara ahora está también en manos de aquellos cuyo estatus social los hacía objeto únicamente de las miradas ya idealizantes, ya estigmatizadoras, ya espectacularizada por los otros.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo. “La representación de la villa en el cine» y «Algunas películas recientes sobre las villas miserias”. *Informe Escaleno*.

---

3 Escribe Jean-Luc Nancy: “la comunidad es el régimen ontológico singular en el cual el otro y el mismo son el semejante: vale decir, el reparto de la identidad” (2000: 44).

- Dossier Villa, Sociedad y Cultura.** Enero 2013. En: <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=52> (Consultado el 10/10/2016).
- Amado, Ana. **La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007).** Buenos Aires: Colihue, 2009.
- . "Arte participativo. El trabajo como (auto) representación". **Significação.** N° 37 (2010): 87-101.
- Beceyro, Ruben, et al. "Cine documental: la objetividad en cuestión". **Revista Punto de Vista.** Buenos Aires. N° 81 (2005): 14-23.
- Bernini, Ernesto. "Tres ideas de lo documental. La mirada sobre el otro". **Kilómetro 111.** Buenos Aires: Santiago Arcos Editor. N° 7 (2008): 89-107.
- Bordigoni, Lorena; Victoria Guzmán. "Márgenes y periferia en la representación de lo social en el Nuevo Cine Argentino". **Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros (1969-2009).** Lusnich, Ana Laura; Pablo Piedras (Eds.). Buenos Aires: Nueva Librería, 2011. 575-607.
- Didi- Huberman, Georges. **Pueblos expuestos, pueblos figurantes.** Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial, 2014.
- Franc, Luis. "A propósito de **Diagnóstico Esperanza: una máquina de guerra**". 2013. En <http://www.hacerselacritica.com/a-proposito-de-diagnostico-esperanza-una-maquina-de-guerra> (Consultado el 15/07/2016).
- López Zubiría, Gabriela. "**Diagnóstico Esperanza**, de César González". 2013. En: <http://www.hacerselacritica.com/diagnostico-esperanza-de-cesar-gonzalez/> (Consultado el 10/06/2016).
- Nancy, Jean-Luc. **La comunidad Inoperante.** Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2000.
- Nichols, Bill. **La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental.** Madrid: Paidós Comunicación Cine, 1991.

## FILMOGRAFÍA

- León, Federico y Martínez, Marcos (Dir.) **Estrellas**, 2007.
- González, César (Dir.) **Diagnóstico Esperanza**, 2013.
- . **¿Qué puede un cuerpo?**, 2014.