

NIÑOS ESPECTRALES

Tiempo y herencia en *Los herederos*

Deborah Martin

University College London

El documental *Los herederos* de Eugenio Polgovsky fue aclamado por la crítica desde su estreno en la Bienal de Venecia, en 2008; ganó además los premios Ariel al mejor documental y la mejor edición.¹ La película forma parte de un interés cinematográfico en la infancia y la juventud, temas que han resurgido recientemente como parte de una reflexión más amplia acerca de la identidad y la herencia en tiempos de transición en México —ahora que las viejas certezas de la nación parecen disolverse—. El gran número de películas mexicanas donde aparecen niños y jóvenes sugiere una intensificación de la reflexión acerca de estas transformaciones y del futuro.² Como quizás era de esperarse, ya que *Los herederos* enfoca la atención en la infancia como un *locus* de contradicciones entre la retórica oficial y la realidad nacional, la película fue rechazada para realizarse con fondos gubernamentales y recibió, en cambio, ayuda financiera de Hubert Bals y Vision Sud-Est.³

¹ Para ver la lista completa de premios que fueron otorgados a *Los herederos*, véase María Guadalupe Ochoa Ávila (ed.), *La construcción de la memoria: Historias del documental mexicano*, Ciudad de México, Conaculta, 2013, p. 397.

² Véase Nuala Finnegan, “Framing Childhood, Mediating Identity: Re-imagining the Family in Gustavo Loza’s *Al otro lado* (2004)”, *Transnational Cinemas*, vol. 4, núm. 2, 2013, pp. 231-252, e Ignacio Sánchez Prado, “Innocence Interrupted: Neoliberalism and the End of Childhood in Recent Mexican Cinema”, en Carolina Rocha y Georgia Seminet (eds.), *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 117-134.

³ Si bien Cinemex distribuyó la película en México, lo hizo sólo en horario matutino y fue prontamente retirada, no obstante haber generado ganancias. Véase Paul Julian Smith, “Festival Special: Morelia, Mexico”, *Film Quarterly*, vol. 63, núm. 3, 2010, p. 19.

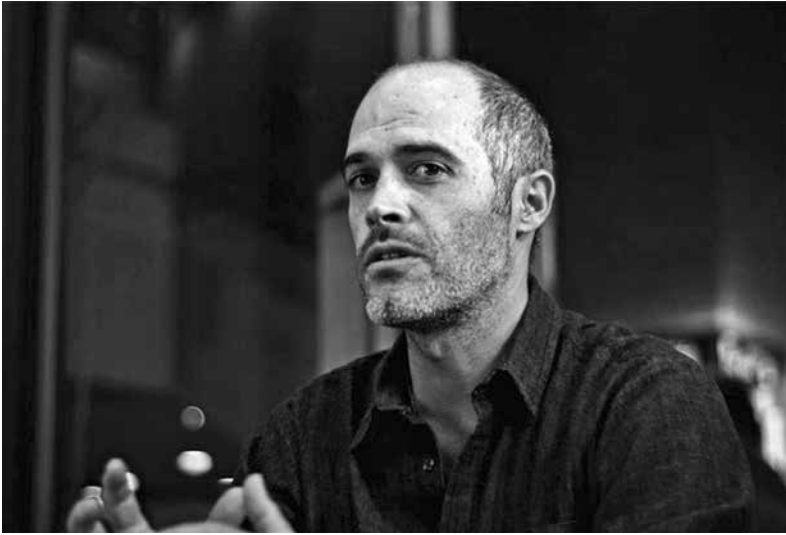
Al combinar lo contemplativo y lo etnográfico con una mirada activista y poética, *Los herederos* presenta las realidades del trabajo infantil a lo largo de seis estados mexicanos: Guerrero, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Sinaloa y Veracruz, en donde niños, a veces de apenas cuatro o cinco años, cosechan frutas y verduras, esculpen alebrijes (animales híbridos y místicos) de madera, tejen textiles, recolectan agua y madera, hacen ladrillos o realizan tareas domésticas.⁴ A pesar de que el trabajo infantil es ilegal de acuerdo con la Constitución mexicana, la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo de 2013 reportó que más de 1.7 millones de niños en “zonas de menor urbanización” trabajan fuera de casa en los sectores agrícola, manufacturero y de la construcción, de los cuales 110 000 tienen entre 5 y 9 años de edad.⁵

En la era posterior al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) ha habido también un aumento en la migración entre áreas rurales, ya que la pobreza obliga a la gente a viajar de los lugares menos desarrollados del país hacia sitios en donde se producen cultivos de exportación, tales como los estados de Sinaloa y Nayarit, ambos documentados en la película. Estos migrantes internos trabajan en grupos familiares con sus hijos y generalmente se encuentran hasta abajo de la pirámide en términos de pagos y condiciones laborales. Trabajan entre 14 y 15 horas al día para grandes empresas agricultoras, y se les paga “a destajo”, más que por su tiempo. Me referiré a estos trabajadores como “jornaleros”, aunque, como ya he mencionado, su actividad no es la única que está documentada.⁶ A lo largo de un periodo de tres años, Polgovsky viajó varias veces a las regiones

⁴ Otros dos importantes documentales latinoamericanos se enfocan en la fabricación de ladrillos: *El mégano* (de Tomás Gutiérrez Alea y Julio García Espinosa, 1955) y *Chircales* (de Martha Rodríguez y Jorge Silva, 1965-1972), este último también retrata el trabajo infantil.

⁵ Véase INEGI, “Resultados del Módulo de Trabajo Infantil 2013”, 28, en: http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/estudios/sociodemografico/infantil/2013/702825063672.pdf [fecha de consulta: 9 de febrero 2018].

⁶ Para más información acerca de los efectos negativos del TLCAN en los productores rurales mexicanos, véase Antonieta Barrón, “¿Dónde están y cómo están los jornaleros agrícolas?” *La Jornada del Campo*, núm. 54, 17 de marzo de 2012, en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/17/cam-agricolas.html> [fecha de consulta: 9 de febrero de 2018].



Fuente: Ana Alba 7, *Eugenio Polgovsky-Ficunam* 2012, 3 de mayo de 2013, en Wikimedia Commons, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eugenio_Polgovsky-Ficunam_2012.jpg

ya mencionadas, acampó en las montañas, o vivió con las familias y corrió altos riesgos al filmar en las granjas industriales privadas.

Como lo discute David MacDougall en su libro *The Corporeal Image*, el cine etnográfico ha estado “dominado por la visión y por formas discursivas que reducen el conocimiento a ‘información’”.⁷ Por otro lado, Jane M. Gaines resalta la supresión de lo sensorial y lo corporal en las discusiones del documental político, pero sugiere que, de hecho, “a menudo [estas películas] hacen su llamado desde los sentidos y hacia los sentidos”.⁸ *Los herederos* se vale de la edición visual, pero también sonora y táctil para crear ecos, paralelos y semejanzas entre los distintos grupos de niños que son retratados. La película recurre a la estructura de una jornada laboral a fin de dar coherencia a las distintas vidas y lugares que retrata: empieza con el alba, un gallo canta y la gente se despierta para ir a trabajar en los campos, termina con

⁷ David MacDougall, *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, Princeton, Princeton University Press, 2006, p. 60.

⁸ Jane M. Gaines, “Political Mimesis”, en Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, p. 92.

escenas del final del día laboral y la caída de la noche. Prácticamente no hay diálogos: no hay un contexto, una historia de fondo o un análisis político. No hay nombres, estadísticas o entrevistas. De vez en cuando, los niños protagonistas se hablan entre sí o a sus animales. Nunca hablan a la cámara, aunque de pronto la miran. Simplemente vemos a los niños en su trabajo diario, a veces en compañía de adultos, casi siempre solos. Los conocemos mediante su labor, su rutina y la repetición de esta.

El rechazo de la película a reclamar la voz de la autoridad, hablar desde el lugar del conocimiento, es una característica del cine documental político contemporáneo que, como sugiere Chanan, ha “abandonado de forma considerable su tono de voz sabelotodo [...] y modernizado su lenguaje para empatar con la pérdida de las viejas certezas políticas”.⁹ En vez de adoptar este lenguaje, la película se concentra en crear efectos retóricos por medio del montaje y el sonido, así como también en los aspectos sensoriales de las actividades que los niños llevan a cabo, para que de esta forma el espectador aprehenda el trabajo infantil desde el cuerpo. No hay una condena explícita o unívoca de esta actividad ni se intenta retratar a los niños como víctimas o como objetos que deban ser vistos con lástima por parte de los espectadores. Las labores se muestran con toda su dureza, carácter repetitivo y a veces aburrido o claramente dañino, pero también en ocasiones divertido o indistinto del juego. La película no esgrime diferencias entre los distintos tipos de ocupaciones que retrata, por ejemplo, entre las tareas domésticas y el trabajo en las granjas industriales. En una entrevista, Polgovsky dice que “algunas ONG no soportan que la película no se coloque de forma maniquea en una posición” y sugiere que antes que hablar desde una postura de conocimiento, él intenta situar al espectador como un igual.¹⁰

Los herederos sigue una tradición del cine latinoamericano que recurre a los niños para articular una crítica de la retórica oficial. Al casi no incluir a los padres, quedan los niños simbólicamente huérfanos; incluso cuando hay adultos en cuadro se evitan los acercamientos o individualizarlos. El título de la película hace alusión a la parábola de la orfandad mexicana por excelencia: *Los olvidados* (1950) de Buñuel, otra cinta que se enfoca en los ciclos

⁹ Michael Chanan, *The Politics of Documentary*, Londres, BFI, 2008, p. v.

¹⁰ Deborah Martin y Eugenio Polgovsky, “Una suerte de reverencia”, en Mara Polgovsky (ed.), *Eugenio Polgovsky: La poética de lo real*, Ciudad de México, Ambulante Ediciones, 2020.



de la pobreza y la explotación, y es emblemática de la realidad nacional en cuanto al abandono, la desigualdad y la injusticia. Como dijo el mismo Polgovsky:

Al buscar retratar las infancias rurales en *Los berederos* busqué paralelamente explorar metafóricamente el germen que nos hace ser quienes somos como país. Creo que en estos niños están muchas respuestas a nuestra realidad cotidiana. [...] Es en este terreno de la narración por la “ausencia”, a través de las metáforas y la abstracción, que creo que la película permite una lectura simbólica, más allá de lo inmediato [...] el retrato de una condena.¹¹

A pesar del uso relativamente común de los niños como símbolos, el acercamiento íntimo, oblicuo y sensorial de Polgovsky va en dirección contraria a la tradición visual que coloca al niño del tercer mundo como un ser “pobre” y “miserable”, como puede verse en algunos clásicos del nuevo cine latinoamericano y en la retórica visual de las organizaciones de ayuda humanitaria —una visualidad que John Hutnyk llama “pobreza fotogénica” y ve como un apuntalamiento al “voyerismo [...] paternalista del impulso de caridad”—.¹² En representaciones fílmicas con este carácter, como escribe MacDougall:

Los niños [son] típicamente vistos como víctimas y buscados por su estatus de víctimas. Los deseos que esto satisface son complejos, combinan sentimientos de indignación, devoción paternal, identificación física, fantasías de rescate, curiosidad mórbida y sentimentalismo.¹³

Si el niño protagonista de *Los olvidados* de Buñuel, Pedro, lanza un huevo a la cámara y crea con ello un momento viscoso y táctil como modo de repelear esa mirada y afirmar su derecho a no ser su objeto,¹⁴ el uso de un lenguaje

¹¹ Christian del Moral, “Entrevista: Eugenio Polgovsky, *Los berederos*”, en: <http://cinelatinony.blogspot.co.uk/2011/09/entrevista-eugenio-polgovsky-los.html> [fecha de consulta: 9 de febrero de 2018].

¹² John Hutnyk, “Photogenic Poverty: Souvenirs and Infantilism”, *Journal of Visual Culture*, vol. 3, núm. 1, 2004, p. 81.

¹³ MacDougall, *The Corporeal Image*, p. 74.

¹⁴ Julián Gutiérrez Albilla, “Fictions of Reality/Documents of the Real Encounter: *Mise-en-abîme* and the Irruption of the Real in Luis Buñuel’s *Los olvidados*”, *Hispanic Research Journal*, vol. 8, núm. 4, 2013, p. 354.

sensorial e íntimo en la obra de Polgovsky genera una respuesta corporal por parte del espectador, que responde a la cualidad táctil de las imágenes del trabajo infantil. Así Polgovsky se aleja del paradigma visual que convierte a los niños en objetos de chantaje emocional.

Más aún, si la película contrarresta modos hegemónicos de ver a los niños (pobres), también se sitúa a un lado de la mayoría de las visiones tanto sociales como políticas de la infancia en el cine latinoamericano, ya que no adopta un punto de vista urbano. Las películas de “niños de la calle” constituyen un bien conocido género urbano de crítica social y política en América Latina, convención que termina, por lo general, con la muerte del niño. Como lo nota Emily Hind, en *Los olvidados* y muchas otras cintas recientes, la Ciudad de México se muestra en particular como un lugar de muerte para la infancia y para la juventud.¹⁵ Ideológicamente, la ciudad y la modernidad son sinónimos de la amenaza a la inocencia y a la pureza, ambas asociadas en el imaginario cultural con la infancia y a menudo con lo rural. *Los herederos* disipa esta idea romántica de la infancia y el campo, o la costa, que encontramos, por ejemplo, en películas mexicanas como *En el país de los pies ligeros* (1983), de Marcela Fernández Violante; el final de *Lola* (1989), de María Novaro y *Alamar* (2009), de Pedro González Rubio; y también en otras películas latinoamericanas importantes como *Central do Brasil* (1998), de Walter Salles. En contraste, *Los herederos* provee una reflexión sobre la vida en el campo sin idealizarla y así indaga en las causas de la migración rural y urbana entre los niños, la violencia y exclusión que de ahí surgen y que cada vez son más frecuentes tanto en la mirada cinematográfica como en el discurso.

Los herederos es una representación de vidas que yacen casi por completo fuera de los regímenes de visibilidad. Como lo nota Polgovsky, ninguna de las labores mostradas en la película fue contratada formalmente, ningún documento fue intercambiado y, en consecuencia, no hay registros. Los migrantes negocian su trabajo verbalmente, por lo regular mediante el padre de familia o el representante de varias familias. Transitán de empleador en empleador, dependiendo de las cosechas y de la disponibilidad de trabajo. Sus vidas y su labor tienen cierta cualidad espectral: son una pre-

¹⁵ Emily Hind, “‘Provincia’ in Recent Mexican Cinema, 1989-2004”, *Discourse*, vol. 26, núm. 1-2, 2004, p. 27.

DEBORAH MARTIN



sencia que también es una ausencia. Si la fetichización de la mercancía vuelve invisible el trabajo al ocultar el esfuerzo invertido en su producción, *Los herederos* nos involucra con las vidas y los esfuerzos humanos escondidos de los centros de consumo urbanos y extranjeros. Polgovsky comenta que

Los herederos busca atrapar esta invisibilidad, frenar este proceso de tanto sudor y trabajo para poderlo vislumbrar, porque estos espacios se borran y cambian continuamente gracias a los cultivos y la maquinaria industrial, que sencillamente desaparecen el paisaje y no queda algo que diga que ellos pasaron por allí, que los jornaleros dejaron su vida allí, que los niños de cuatro años cuidaron a los bebés bajo la sombra de los camiones Torton mientras sus hermanos de siete y más años trabajaban al lado de sus papás todo el día bajo el sol.¹⁶

En la medida en que *Los herederos* se compromete a mostrar lo visible de lo invisible, recurre a un lenguaje cinematográfico que busca hacer tangible el trabajo detrás de la mercancía. Lo logra con imágenes táctiles que se repiten, incluso donde pareciera que no hay “evento” alguno, lo que resulta en que, por momentos, la película sea difícil de mirar. Así, la cinta encuentra la manera de rematerializar el trabajo en el cuerpo del espectador, oponiéndose a los discursos etnográficos y políticos que, como mencioné anteriormente, dependen tradicionalmente de epistemologías basadas en la información o la distancia de la mirada (en contraste con la proximidad y textura). Por momentos funciona como una especie de poema audiovisual o sinfonía, que explora las resonancias entre las experiencias sensoriales de los distintos tipos de trabajo que se llevan a cabo en el campo mexicano.

En una secuencia memorable que empieza alrededor de los treinta minutos, ecos y paralelos táctiles, sonoros y visuales se van dibujando entre la molienda del maíz y la mezcla del cemento. Por la manera en que Polgovsky articula los cortes de las secuencias de ambas actividades, las máquinas parecen realizar operaciones semejantes y la producción adquiere idénticas texturas. El tratamiento del trabajo y los materiales es respetuoso, casi amoroso, lo que nos recuerda a clásicos de la poesía marxista, como las *Odas elementales* de Pablo Neruda, que eliminan las jerarquías entre lo animado y lo inanimado y elevan lo prosaico al nivel de lo poético. El énfasis en las

¹⁶ Del Moral, “Entrevista: Eugenio Polgovsky, *Los herederos*”, cit.

texturas también nos recuerda el trabajo de teóricos de lo táctil en la cultura visual, como Laura U. Marks, quien sugiere que este tipo de imágenes puede apelar a la memoria táctil del espectador y permite la emergencia de una suerte de ética encarnada que trastoca las diferencias entre lo que se ve en la pantalla y afuera de ella, entre una subjetividad visual racional e incorpórea y el objeto mirado.¹⁷

Así como hace del trabajo algo tan visible como tangible, *Los herederos* se enfoca en procesos de desaparición y borramiento, con el fin de “atrapar esa invisibilidad” y utilizar imágenes fantasmales para representar presencias ausentes y la labor muchas veces espectral de los protagonistas. En su influyente libro, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Avery Gordon postula que lo fantasmal puede ser entendido como algo de naturaleza fundamentalmente social. Para Gordon, lo fantasmal representa el impacto de las “formas modernas de desposeimiento, explotación y represión”;¹⁸ es un “estado animado en donde la violencia social no resuelta, o reprimida, sale a la luz, [...] es un momento [...] donde [...] se exponen las grietas y el aparejo, donde la gente que es invisible se muestra renuente a partir”.¹⁹ Lo fantasmal es intrínseco a *Los herederos*. Polgovsky se sintió convocado a hacer una película al enterarse de la muerte del bebé David Salgado, quien fue atropellado por un tractor después de haber sido colocado a la orilla de la plantación donde trabajaba su familia.²⁰ Como se aclara en la película, no es raro que los jornaleros dejen allí a sus bebés, ya que no hay condiciones de cuidado especiales para los niños que aún son muy pequeños para trabajar. El fantasma de David está en toda la película; el acontecimiento traumático amenaza con repetirse, los tractores pasan a un lado de los bebés, mientras sus padres trabajan cosechando verduras y los niños pequeños se refugian del sol bajo los camiones.

En otros momentos, la película muestra las inherentes cualidades espectrales de la imagen en movimiento —el “significante imaginario” en la

¹⁷ Véase Laura U. Marks, *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2002.

¹⁸ Avery Gordon, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, p. xv.

¹⁹ *Ibid.*, p. xvi.

²⁰ Deborah Martin y Eugenio Polgovsky, “Una suerte de reverencia”, en Mara Polgovsky (ed.), *Eugenio Polgovsky: La poética de lo real*, Ciudad de México, Ambulante Ediciones, 2020.



famosa frase de Metz²¹—, con el propósito de crear un juego con los efectos fantasmales e inquietantes de las vidas de estos niños. La película (o video en HD, en este caso) borra las diferencias entre la imaginación y la realidad, la vida y la muerte, la ausencia y la presencia, con lo que lleva al espectador hacia el terreno de lo misterioso o inexplicable. Como si fuese un fantasma, el medio cinematográfico en sí mismo fractura la temporalidad y difumina las diferencias entre el pasado y el presente, colocándonos en la presencia de lo que ya pasó. Dentro de su énfasis en lo cotidiano, el realismo y la rutina, *Los herederos* construye momentos asombrosos donde se hacen visibles estos aspectos del cine, al tiempo que los cuerpos de los niños se vuelven etéreos por medio del uso de disolvencias. Así, se fusionan con los de sus abuelos y viceversa. Es en esos instantes cuando la película reflexiona con más claridad sobre el tiempo, la herencia y lo fantasmal.

Una secuencia particularmente importante desde este punto de vista sucede aproximadamente en el minuto 42. Una niña pequeña trabaja en un torno de hilar, al darle vuelta parece provocar la disolvencia de la imagen hacia imágenes de ancianas, cuyas manos están torcidas por la edad y el trabajo. Polgovsky vincula metafóricamente el torno con el tiempo cuando a la imagen de este dando la vuelta hacia atrás sigue la de un reloj con las manecillas en reversa. Como lo propone Gordon, lo fantasmal altera la experiencia del tiempo, la separación del pasado, el presente y el futuro. Los espectros perturban cualquier sensación de una historia lineal. Es esas secuencias, la cinta muestra un juego temporal que desmiente las nociones del progreso y las versiones teleológicas u oficiales de la historia. Estas imágenes sugieren un doble movimiento en el tiempo: ¿presenciamos el futuro de la pequeña o el pasado de la anciana? La rotación a la que la primera da vida puede ser leída como el giro de las manecillas de una máquina del tiempo que conjura ambos, futuro y pasado. De nuevo, la cámara captura los efectos *corpóreos* del tiempo, el tejido y el trabajo. Las manos de la niña recibirán de su abuela la herencia de la desfiguración. El experimento de plegar el tiempo, con su expansión, contracción o inversión de sentido, también puede ser visto como una estrategia cinematográfica por medio de

²¹ Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trad. de Celia Britton et al., Londres, Macmillan, 1982 [1977].

la cual la película (que a menudo resalta la necesidad de trabajar aceleradamente) interviene y resiste al reloj que regula la vida de sus protagonistas.

Al hablar de los niños en su película, Polgovsky comentó que “sus rostros asoman desde las profundidades del olvido, ese inframundo inconsciente que viene desde el México antiguo y se pronuncia, ingenua y portentosamente, en lo cotidiano”.²² Como el espectro derrideano, los espectros de la cinta de Polgovsky son los rastros de aquellos que no pudieron dejar huella, de historias reprimidas y vidas invisibles que irrumpen en el presente.²³ La desaparición y el desvanecimiento de los cuerpos que vemos representan vidas e historias marcadas por la ausencia, en donde el presente no se puede diferenciar del pasado, o el pasado parece introducirse en el presente. Si los niños en *Los herederos* son el símbolo de una condición nacional, su irrupción fantasmagórica funciona como el retrato de la desaparición, ausencia y eliminación de un pasado, de una memoria y de ciertos grupos sociales y étnicos en México. La forma fantasmagórica que adquieren estos niños señala el regreso de la historia reprimida bajo la forma de rostros y cuerpos que nos miran y quizá también nos tocan, desde lo profundo. En este sentido, los niños en *Los herederos* señalan no tanto una preocupación por la transformación, sino por las borraduras heredadas y su siniestra repetición. ❧

REFERENCIAS

- Barrón, Antonieta, “¿Dónde están y cómo están los jornaleros agrícolas?”, *La Jornada del Campo*, 17 de marzo de 2012, en: <http://www.jornada.unam.mx/2012/03/17/cam-agricolas.html>.
- Chanan, Michael, *The Politics of Documentary*, Londres, BFI, 2008.
- Del Moral, Christian, “Entrevista: Eugenio Polgovsky, *Los herederos*”, *Cine Latino en Nueva York* (blog), 9 de noviembre de 2011, en: <http://cinelatinony.blogspot.com/2011/09/entrevista-eugenio-polgovsky-los.html>.
- Derrida, Jacques, *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Nueva York, Routledge, 1994.

²² Deborah Martin y Eugenio Polgovsky, “Una suerte de reverencia”, en Mara Polgovsky (ed.), *Eugenio Polgovsky: La poética de lo real*, Ciudad de México, Ambulante Ediciones, 2020.

²³ Jacques Derrida, *Spectres of Marx: The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, Nueva York, Routledge, 1994.

- Finnegan, Nuala, "Framing Childhood, Mediating Identity: Re-Imagining the Family in Gustavo Loza's *Al Otro Lado* (2004)", *Transnational Cinemas*, vol. 4, núm. 2, 2013, pp. 231-252.
- Gaines, Jane M., "Political Mimesis", en Jane M. Gaines y Michael Renov (eds.), *Collecting Visible Evidence*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1999, pp. 84-102.
- Gordon, Avery, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2008.
- Gutiérrez Albilla, Julián, "Fictions of Reality/Documents of the Real Encounter: *Mise-En-Abîme* and the Irruption of the Real in Luis Buñuel's *Los Olvidados*", *Hispanic Research Journal*, vol. 8, núm. 4, 2013, pp. 347-357.
- Hind, Emily, "'Provincia' in Recent Mexican Cinema, 1989-2004", *Discourse*, vol. 26, núms. 1-2, 2004, pp. 26-45.
- Hutnyk, John, "Photogenic Poverty: Souvenirs and Infantilism", *Journal of Visual Culture*, vol. 3, núm. 1, 2004, pp. 77-94.
- INEGI (Instituto Nacional de Estadística y Geografía), *Resultados del Módulo de Trabajo Infantil 2013*, Aguascalientes, INEGI, 2013, en: http://internet.contenidos.inegi.org.mx/contenidos/Productos/prod_serv/contenidos/espanol/bvinegi/productos/estudios/sociodemografico/infantil/2013/702825063672.pdf.
- MacDougall, David, *The Corporeal Image: Film, Ethnography and the Senses*, Princeton, Princeton University Press, 2006.
- Marks, Laura U. *Touch: Sensuous Theory and Multisensory Media*, Mineápolis, University of Minnesota Press, 2002.
- Metz, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, trad. Celia Britton *et al.*, Londres, Macmillan, 1982.
- Ochoa Ávila, María Guadalupe (ed.), *La construcción de la memoria: Historias del documental mexicano*, Ciudad de México, Conaculta, 2013.
- Sánchez Prado, Ignacio, "Innocence Interrupted: Neoliberalism and the End of Childhood in Recent Mexican Cinema", en Carolina Rocha y Georgia Seminet (eds.), *Representing History, Class and Gender in Spain and Latin America: Children and Adolescents in Film*, Nueva York, Palgrave Macmillan, 2012, pp. 117-134.
- Smith, Paul Julian, "Festival Special: Morelia, Mexico", *Film Quarterly*, vol. 63, núm. 3, 2010, pp. 18-22.