

# La cuestión de lo popular en el cine

## ► Escribe Marcos Tabarozzi

Profesor en Comunicación Audiovisual y Licenciado en Investigación y Planificación Audiovisual, Facultad de Bellas Artes (FBA), Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Maestrando en Estética y Teoría de las Artes, FBA, UNLP. Profesor Adjunto de Realización de Cine, Video y TV III, y Jefe de Trabajos Prácticos de Teoría de la Práctica Artística, FBA, UNLP.

## Lo popular. Restricciones de un concepto<sup>1</sup>

El término "popular" es el centro cambiante de una dimensión de estudios sumamente compleja que, en diferentes modelos locales –que continúan una tradición interpretativa de larga data en América Latina–, se articula en torno a las premisas gramscianas que postulan una tensión entre hegemonía y subalternidad. En esta escena, lo popular se resuelve en una exclusión fundamental, una cesura ejercida desde el poder dominante sobre *un otro* negado. La cuestión se resignifica en cada contexto histórico y cultural, sobre todo por las alteraciones sintomáticas que produce la variable principal en la determinación de lo hegemónico, la economía cultural. Pero la subalternidad convoca, para su lectura, no sólo las categorías fundamentales de desigualdad y clase sino, también, aspectos transversales, como género, raza y trabajo. Y compromete de modo oblicuo –y esto será de interés para nuestra interpretación– las asociaciones entre los intelectuales y los artistas con la hegemonía.<sup>2</sup>

La dicotomía hegemonía/ subalternidad supone una proyección doble en la que *lo otro* funciona como sombra. Es decir, por un lado, la hegemonía delimita el espacio social principal y ubica sectores humanos *fuera de campo*; por otro, los sectores subalternos le asignan a este poder ciego el valor de una totalidad que debe ser resistida y combatida. La paradoja reside en que la inversión de la lucha ubicaría a lo subalterno

<sup>1</sup> El presente trabajo forma parte de los avances parciales del proyecto de investigación "La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano", dirigido por la Lic. Silvia García. Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Período: 2010-2013.

<sup>2</sup> John Beverley, "Lo subalterno como interrupción", 2006.

en una posición dominante. Esta dificultad filosófica aparecía en las obras de Antonio Gramsci.<sup>3</sup> Sin embargo, la relación entre las prácticas populares y la hegemonía es difícilmente asimilable a una oposición estática, inmodificable; más bien presenta tensiones cruzadas, prestamos mutuos y, fundamentalmente en la contemporaneidad, confusiones ligadas a la acción de las industrias culturales (una de cuyas funciones es normativizar lo popular y asimilarlo a lo masivo). Lo *popular* es conflicto, como afirma Pablo Alabarces, pero en tanto enfrentamiento que se desplaza por la fuerza de actantes enmascarados.<sup>4</sup>

La determinación sobre qué sistemas de dominación conforman lo hegemónico en cada ámbito –el capital financiero, el Estado nación, la industria cultural, la estructura militar, las diversas combinaciones entre estos factores– es una precondition que define lo subalterno y le asigna un cuerpo fugaz para lo que, por efecto de la dominación, se da siempre como adjetivo. La identidad de lo popular con lo subalterno niega la existencia de propiedades sustantivas o características esenciales, y por ello su lectura es ardua: implica demarcar un *más allá* de la cultura (hegemónica), describir una supresión violenta del espacio de lo dicho-visible y modelar un objeto forzado a desaparecer.

## Una objeción desde los modelos de lectura

Apartándonos de la clausura de lo popular que realizan Theodor Adorno y Max Horkheimer –quienes fallan a favor del arte autónomo y ubican al tópico en la brecha entre arte serio y arte ligero–,<sup>5</sup> y de la identificación lineal entre lo masivo y lo popular –que desa-

rollan sobre el cine, por ejemplo, Alain Badiou, Serge Daney o Silvia Schwarzböck–, la siguiente formulación de Ticio Escobar, que congrega productivamente diferentes líneas de aproximación conceptual al problema, nos permite enmarcar la situación teórica de lo audiovisual frente a lo subalterno. Para Escobar, el arte popular supone:

Las manifestaciones particulares de los diferentes sectores subalternos en las que lo estético-formal no conforma un terreno autónomo, sino que depende de la compleja trama de necesidades, deseos e intereses colectivos [...] representa una identidad específica y una elaboración de las condiciones sociales de las que parte, y supone pautas colectivas de producción –y tradicionalmente– circuitos de circulación y consumo comunitarios.<sup>6</sup>

Esta concepción de un *arte popular* alejada de las categorías de la estética tradicional –en tanto no promueve una división entre arte y demanda colectiva, es ejercida productivamente por *no artistas* y suele transitar circuitos no institucionales–, supone una primera objeción al puente entre las artes audiovisuales y el campo de lo popular. En efecto, si se dejara de lado el período preinstitucional de la práctica cinematográfica, que David Bordwell y Noel Burch ubican entre 1895 y 1917, considerado teóricamente como la etapa en la que la relación propuesta encontró algunos puntos claros –como el paradigma Chaplin–, podría decirse que el devenir de la constelación audiovisual recae inevitablemente en una doble vertiente: en el campo de la producción masiva o en el terreno legi-

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Pablo Alabarces, "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa", 2004, p. 35.

<sup>5</sup> La condena aparece expresada en la siguiente cita: "La pureza del arte burgués, que se ha hipostatizado como reino de la libertad en oposición a la praxis material, ha sido pagada desde el principio con la exclusión de la clase inferior, a cuya causa –la verdadera universalidad– el arte sigue siendo fiel justamente gracias a la libertad respecto a los fines de la falsa libertad". Cabe aclarar que en los textos de Adorno y Horkheimer no aparece de manera explícita una diferenciación jerárquica entre el arte serio y el arte ligero: la clave reside en la dialéctica y la brecha entre ambas expresiones, que forman parte del arte autónomo. Theodor Adorno y Max Horkheimer, (1944) *Dialéctica del iluminismo*, 1987, p. 183.

<sup>6</sup> Ticio Escobar, "El mito del arte y el mito del pueblo", 2004, pp. 152-153.

timado del cine arte. La debilidad ideológica de esta última zona, consolidada a mediados de los años 50, residía en que si se proponía la representación de lo subalterno no se podía ignorar su nueva condición institucional que lo anudaba al poder simbólico *oficial*.<sup>7</sup> De modo que, tanto por su origen y continuidad en el seno de las industrias culturales, como por su posterior legitimación como fenómeno artístico –con la consiguiente y creciente relación desde entonces con lo aurático–,<sup>8</sup> la pertenencia del audiovisual a la esfera de la cultura dominante parece incuestionable.

A finales de los años 60 aparece, sin embargo, una opción histórica a estos dos modelos que intenta corroer la sujeción cultural: el cine político, un potencial refugio de lo subalterno que pretende separarse tanto de los propósitos meramente espectaculares como de la institución artística. Pero los logros de la vanguardia política del cine, la gesta más compleja de la constelación fílmica moderna en su búsqueda por quebrantar un *status quo* social, no significaron la superación definitiva de la inscripción que se cuestionaba en el cine de autor. Pese a la profunda renovación metodológica planteada por el cine etnográfico, o la revisión del dispositivo y la enunciación fílmicas en grupos –como Dziga Vertov, Cine Liberación, Cine de la Base o Ukamau, entre otros–, la alianza productiva de sectores y clases desiguales –que surge como consecuencia de los acuerdos políticos extrafílmicos– producía nuevas y más sutiles mediaciones intelectuales de la imagen/voz subordinada, en clave de interpretación realista crítica.<sup>9</sup>

Aunque la existencia de nexos entre la traducción culta y la imagen/voz oprimida ha constituido hitos

fundantes en tradiciones culturales, como en la Argentina,<sup>10</sup> también ha puesto en evidencia el delicado equilibrio entre las premisas de la acción de vanguardia iluminada y la emergencia de la subalternidad.<sup>11</sup> Aunque lo popular requiera, fatalmente, de una mediación porque es ingresado a la cultura visible por instituciones legitimadas, como la academia o el arte, supone manifestaciones diversas a la acción de las vanguardias políticas, en cuyo contraste puede verse deslegitimado o tratado desde lo que llamamos “paternalismo intelectual”.

Por otro lado, un aporte sutil desarrollado por teóricos como Jacques Rancière o Alain Badiou, respecto de la *impureza del cine* –o más bien su particular mezcla entre lo puro y lo impuro artístico–, conlleva, en tanto matriz de un vínculo con lo popular, el mismo problema.<sup>12</sup> Que la constelación audiovisual contenga refracciones de lo subalterno por sus operaciones con la impureza no es más que una condición de posibilidad del dispositivo técnico que había quebrado el campo del arte en el siglo XX. Pero en términos de gestión, esa depuración fue y sigue siendo patrimonio de sectores no populares, en el mejor de los casos, concientizados.

Deberíamos concluir entonces que, dadas las limitaciones del marco teórico y epistemológico descripto, toda promoción del arte audiovisual como medio de lo popular es equívoca. Bajo el concepto sólo entrarían las producciones en las que los medios y la organización se encuentran en manos de los cuerpos subalternos, en función de propósitos sociales específicos y con formas reactivas al ámbito artístico oficial. Este campo, resignificado durante la última década

<sup>7</sup> Sobre la crítica a esta lectura deconstructiva de los autores modernos, ver: Fredric Jameson, (1992) “La existencia de Italia”, 2003, pp. 87-112.

<sup>8</sup> Jacques Rancière, “Las poéticas contradictorias del cine”, 2005, p. 11.

<sup>9</sup> Sobre las complejas discusiones teóricas e ideológicas que se desarrollaron al respecto entre 1968 y mediados de los 70, ver: Ismael Xavier, *El discurso cinematográfico*, 2008.

<sup>10</sup> Alabarces establece una línea histórica en este “hablar lo popular”, que va desde Hernández hasta Walsh, pasando por Borges y el tango. Y asume, con Ricardo Piglia, que de esta relación con lo subalterno surge la ficción en nuestro país. Pablo Alabarces, *op. cit.*, 2004, p. 30. Asimismo, Josefina Ludmer estableció en un estudio sobre el género gauchesco la idea de una alianza entre la letra culta y la voz oprimida en la poesía gauchesco. Josefina Ludmer, *El género gauchesco*, 2000, p. 43.

<sup>11</sup> Ticio Escobar, *op. cit.*, 2004, pp. 144-146.

<sup>12</sup> Alain Badiou, (1998) *Imágenes y palabras*, 2005. Jacques Rancière, *op. cit.*, 2005.

con las nuevas posibilidades de acceso tecnológico y circulación social –y cuyo estudio merecería un extenso análisis–, constituirá la práctica más cercana al campo de lo popular. Desde el lugar de lo subalterno, las obras del arte audiovisual serían una cara más del enemigo.

## Una recuperación desde el cine moderno

*Es el cine moderno el que se sincroniza con la vida cotidiana, pero lo hace desde una dimensión crítica: lo que se ha fugado de la sociedad no tiene por qué restituirlo el cine. La compensación siempre es ideología.*  
Silvia Schwarzböck<sup>13</sup>

Pareciera que el estado teórico postulado hasta aquí no sólo impide concebir un vínculo entre las artes audiovisuales y lo popular, sino que atenúa el valor político de las obras y los programas filmicos que abordan el problema. Sin embargo, uno de los gestos fundantes del cuestionado cine moderno remite, parcialmente, a una decisión ética que lo reconcilia críticamente con esa dimensión popular que no podrá alcanzar nunca. La negación a compensar ideológicamente al público por lo fugado de la vida social, como hacía el cine clásico,<sup>14</sup> compromete una política formal que al clausurar lo masivo conquista un espacio autónomo para ficcionalizar lo popular. Esta impugnación de los procedimientos del cine clásico, al que se acusaba de estetizar lo real y ser cómplice del fascismo,<sup>15</sup> es un acercamiento de las poéticas modernas a las consignas de la negatividad adorniana, pero significó una renuncia dolorosa: oscurecer el lazo del film con las masas. A partir de ese sacrificio de la inocencia espectral surge su conversión en

arte y también su compleja capacidad como conciencia intelectual.

Al pensar en la particularidad de este quiebre histórico quizás sea posible recuperar en forma de taxonomía genérica al menos tres aspectos del cine moderno –y sus perseverancias contemporáneas–, que bordean la frontera entre la cultura hegemónica y las culturas subalternas, y construyen imágenes referidas a esa imposibilidad de traspasar los pliegues de la esfera de la dominación. Un desvío cuestionador dentro de la rigidez normativa de la hegemonía.

Enunciaremos, entonces, una excepción y dos giros posibles. La primera se genera en el campo social en forma trágica: sucede cuando el programa filmico cae en las grietas de lo dominado y puede ejecutar por ello, provisoriamente, obras subalternas. Las otras dos estrategias representan disímiles modos artísticos que asumen la inscripción del film en el terreno cercado por la cultura hegemónica e intentan recrear ese encierro, exorcizando la opacidad que hace inútil el esfuerzo intelectual. Es decir, por un lado, alegorías sobre la utopía de representar lo subalterno y, por otro, formas que ponen en crisis las imágenes de nación y pueblo. Intentaremos comentar brevemente estos tres desvíos con una ilustración acotada de obras del cine argentino moderno.<sup>16</sup>

### El cine argentino y lo subalterno: el Proceso

Si el intelectual-artista no puede realizar lo popular desde el campo que le asigna la cultura hegemónica deberíamos preguntarnos qué sucede cuando el poder dominante somete al campo intelectual y lo subalterniza. La situación límite de un proceso dictatorial, que expulsa del marco social a un programa autoral, conforma una excepción violenta en la dinámica política: filmes específicos logran refractar la posición circunstancial del intelectual y de

<sup>13</sup> Silvia Schwarzböck, *Adorno y la política*, 2008, p. 236.

<sup>14</sup> Silvia Schwarzböck, "Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo", 2003.

<sup>15</sup> Serge Daney, (1983) *Cine, arte del presente*, 2004.

<sup>16</sup> Marcos Tabarozzi, "Apuntes sobre las imágenes cinematográficas de la comunidad en los estilos Torre Nilsson, Favio y Agresti", 2007.

sectores afines que rara vez han sido apartados de la praxis pública, pero que padecen trágicamente la subordinación.

La historia de las irrupciones modernas en el audiovisual argentino presenta casos previos de identificación con la cultura negada, en los que las clases medias se autoproyectaban como subalternidad. Podemos enumerar encuentros significativos: las obras de Torre Nilsson que expresaban la opresión padecida por el imaginario liberal ante el peronismo, los filmes de la Generación del 60 en sus confluencias con la crisis moral del pos peronismo y el cine de Alejandro Agresti como desencanto de las clases medias ante el retorno de la democracia.<sup>17</sup> Pero es bajo los pliegues de la dictadura militar iniciada en 1976 que una serie de filmes muy diversos se hacen marcos de identificación ante un proceso de eliminación explícito de la norma hegemónica.

Se trata de un conjunto heterogéneo de obras que se hacen "populares" a fuerza de ser representaciones identitarias para quienes han quedado afuera de la norma social. Pero no presentan similitudes entre sí, más allá de esta comunión trágica que logran con un público por medio de eso indecible. Por caso, las diferencias que separan *Las 3 A son las tres armas* (1977), del grupo Cine de la Base, de la paradigmática *Tiempo de revancha* (1981), de Adolfo Aristarain, son notorias. Pertenecen a modelos estéticos opuestos: una opta por el testimonio y la otra por la alegoría, una elige abiertamente el ideograma no artístico y la otra el cine de género comercial.

### La generación del 90: nación y pueblo

En las transitadas lecturas de Gilles Deleuze sobre el cine político moderno aparece explicitada la capacidad de ciertos programas autorales para desestabilizar formalmente el significado absoluto e inmanente de la categoría *pueblo*. La puesta en crisis de la imagen del pueblo desde la ficción filmica moderna funciona como respuesta a las certidumbres de un modelo tradicional (el cine clásico y sus derivaciones paródicas) en el que el pueblo existe sin más, como un sujeto inalienable. Autores como Alain Resnais y Glauber Rocha, según Deleuze, evidencian la inexistencia de ese pueblo. El propósito político es que esta ausencia estructural sea una interpelación para que la recreación del pueblo se transforme en tarea del público.<sup>18</sup>

Otro relato crucial, el de nación, también es revisado por las poéticas del cine moderno. En rigor, los programas autorales buscan que la ficción filmica obligue a la nación moderna a revelar su condición igualmente ficcional, en un mundo donde lo nacional se expresa como esperanza de realización y peligro de traición del destino popular.<sup>19</sup> La acción de los programas modernos consiste en la objetivación y la deformación de las imágenes estancas de esa omnipotencia. En su versión radicalizada este planteo de los filmes modernos como críticas del Estado nación se configura en lo que Serge Daney denomina "Autores-Estado", programas que salen del campo artístico para confrontar abiertamente a un poder comunitario en una batalla en la que las formas del cine se oponen a las puestas escénicas de la política estetizada.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> Respecto de la distinción entre cine moderno y cine contemporáneo en nuestro país adherimos a las tesis de Fernando Peña, Emilio Bernini y Domín Choi, quienes han señalado los conflictivos puntos de relación y continuidad entre obras modernas de diferentes etapas y sus vínculos con la generación del 90. Dice Domín Choi: "El cine argentino de la última década parece asentar su actualidad en una persistencia de la idea moderna del cine y en la relación de éste con la historia [...] se sitúa en una impensada línea de continuidad respecto de aquellos programas interrumpidos por motivos políticos que la generación del sesenta, el Grupo de los Cinco y aun las vanguardias estética y política habían iniciado hacia mediados del siglo veinte. La modernidad, que llegó al cine argentino de la mano de la nueva ola francesa, del cine de Antonioni, del de Bergman, y del neorealismo italiano, obtiene con el cine contemporáneo una conclusión tardía, aunque ahora con otros referentes cinematográficos". Emilio Bernini, "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", 2003, p. 87.

<sup>18</sup> Gilles Deleuze, (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, 2007, p. 287.

<sup>19</sup> Eduardo Grüber, "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación", 2004, p. 60.

<sup>20</sup> Serge Daney, *op. cit.*, 2004.

Sobre la imposibilidad actual de los Autores-Estado –la crisis del relato revolucionario de los años 70, la integración de sus acciones al cine de la democracia– se sitúa y posiciona reactivamente el cine argentino contemporáneo para configurar una mutación sustancial de las relaciones ortodoxas entre arte filmico y política. Las reverberaciones simbólicas del sistema estilístico (sobre todo en la construcción de lo temporal) en filmes como los ejecutados durante la última década por Lucrecia Martel, Lisando Alonso y Albertina Carri proponen una nueva *estética de la mirada política*.<sup>21</sup>

Si profundizáramos la ambivalencia del proyecto moderno podríamos decir que estos autores contemporáneos funcionan como programas estéticos de desnaturalización: su objeto son los esquemas de una representación comunitaria-nacional. La oposición a la moralidad del cine diseñado por las lógicas hegemónicas ejecuta un guiño cómplice con las expresiones de lo subalterno, que sufre condenas morales pragmáticas.

### El conflicto de la mediación artística en la forma fílmica

Otra operación de resistencia crítica aparece también en la modernidad y se evidencia con la inclusión de motivos formales que señalan la distancia insalvable entre los sectores populares y los realizadores/ espectadores institucionalizados del film –digamos, más adecuadamente, la burguesía clásica, las clases medias y los *managers* posmodernos. Como afirma Deleuze, del mismo modo que cierto cine moderno, como el de Jean-Luc Godard o Wim Wenders, incorporaba a la ficción el conflicto constitutivo del *cine arte* (la relación de los cineastas-artistas con el dinero y la *industria cultural*)<sup>22</sup> otras expresiones se han dedicado a ubicar el problema de *los otros*

subalternos en puestas formales que hacen de lo popular una lejanía.

El caso de *Caché* (2005), de Michael Haneke, analizado por John Beverley, en el que el video amenazante que recibe la pareja de la clase media intelectual funciona como una metáfora cruel de la estética subalterna, es uno de los casos más significativos. En el correlato local esta incisiva reflexión de Haneke encuentra equivalencias sugerentes en ciertos motivos y técnicas del cine de Martel. La emisión televisiva que comenta una supuesta aparición de la Virgen en *La ciénaga* (2001) o el estilo indirecto libre para mostrar a los niños del proletariado salteño a través de los vidrios de un auto en *La mujer sin cabeza* (2008), son sólo dos de las múltiples situaciones del conflicto con lo popular que atraviesan el *estilo Martel*. Las huellas modernas de esta síntesis rigurosa del problema que logra la realizadora pueden encontrarse, sobre todo, en el clímax de *El dependiente* (1969), de Leonardo Favio.

### Lo popular: interrogaciones pendientes

Resta preguntarse por los cambios en la producción de conocimiento sobre lo popular en el seno de los nuevos paradigmas políticos en Argentina y Latinoamérica con toda su heterogeneidad y sus conflictos. ¿Cuáles serán las claves futuras que relacionen las poéticas fílmicas con este modelo actual de Nación que augura el cumplimiento del compromiso histórico con los sectores populares y versiona el arribo definitivo a una postergada modernidad? El concepto "populista", en el sentido afirmativo que lo toma Ernesto Laclau, ¿habilitará un campo de estudios estéticos más fecundo y productivo?

Momentáneamente, la trama teórica desplegada sobre el concepto de lo popular supone conflictos claros para una articulación de lo subalterno con las

<sup>21</sup> Gonzalo Aguilar destacó los aportes de esta y otras obras de la generación del 90 que, omitiendo el tono prescriptivo, ejercen la indeterminación, registran funcionamientos sociales y asumen la opacidad como límite en la representación de la otredad. Gonzalo Aguilar, *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, 2006, p. 141.

<sup>22</sup> Gilles Deleuze, *op. cit.*, 2007, pp. 108-109.

artes audiovisuales. Hasta que lo popular no pueda, por sí mismo, construir (o apropiarse) de los medios expresivos que den cuenta de una imagen audiovisual irreductible a la cultura hegemónica, no habrá audiovisual popular, tan sólo un proyecto afectivo o una cumbre estética dentro de la mecánica de la dominación. El cine y las artes audiovisuales serán, apenas y nada menos, el esfuerzo crítico, la promesa necesaria e incumplida de una ficción de los otros. ✦

## Bibliografía

ADORNO, Theodor y HORKHEIMER, Max: (1944) *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana, 1987.

AGUILAR, Gonzalo: *Otros mundos. Un ensayo sobre el nuevo cine argentino*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2006.

ALABARCES, Pablo: "Cultura(s) [de las clases] popular(es), una vez más: La leyenda continúa. Nueve proposiciones en torno a lo popular", en *Tram(p)as de la comunicación y la cultura*, Año III, N° 23, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, marzo 2004.

BADIOU, Alain: (1998) *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*, Buenos Aires, Manantial, 2005.

BERNINI, Emilio: "Un proyecto inconcluso. Aspectos del cine contemporáneo argentino", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 4, Buenos Aires, 2003.

BEVERLEY, John: "Lo subalterno como interrupción", conferencia brindada en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona, marzo 2006.

DANEY, Serge: (1983) *Cine, arte del presente*, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2004.

DELEUZE, Gilles: (1985) *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona, Paidós, 2007.

ESCOBAR, Ticio: "El mito del arte y el mito del pueblo", en AA.VV., *Hacia una antropología americana del arte*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 2004.

GRÜNER, Eduardo: "El conflicto de la(s) identidad(es) y el debate de la representación. La relación entre la historia del arte y la crisis de lo político en una teoría crítica de la cultura", en *La Puerta. Revista de Arte y Diseño*, Año 1, N° 1, La Plata, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, 2004.

JAMESON, Frederic: (1992) "La existencia de Italia", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 5, Buenos Aires, 2003.

LUDMER, Josefina: *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires, Perfil libros, 2000.

RANCIÈRE, Jacques: (2005) "Las poéticas contradictorias del cine", en *Pensamiento de los confines*, N° 17, Buenos Aires, Fondo de cultura económica, diciembre 2005.

SCHWARZBÖCK, Silvia, *Adorno y la política*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

\_\_\_\_\_. "Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo", en *Kilómetro 111. Ensayos sobre cine*, N° 4, Buenos Aires, Santiago Arcos, 2003.

TABARROZZI, Marcos: "Apuntes sobre las imágenes cinematográficas de la comunidad en los estilos Torre Nilsson, Favio y Agresti", en *Question*, Vol. 1, N° 16, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, 2007.

XAVIER, Ismael: *El discurso cinematográfico. La opacidad y la transparencia*, Buenos Aires, Manantial, 2008.