

Cine argentino e identidad

Susana Alicia Constanza Rodríguez*

Resumen

A partir de la idea de inscribir el cine argentino (de ficción y documental) posterior a los '90 en el corpus de análisis de un proyecto de investigación, abocado a la construcción de identidades en textos culturales, este trabajo se propone considerar, más allá de los temas de los filmes en cuestión, sus procedimientos, a fin de contraponerlos a la producción filmica de los '60 y los '80.

La hipótesis fuerte es que entre la variedad filmica un posible hilo conductor lo constituye una nueva forma de realismo ligado a la experiencia de lo real, porque fuera de la posible conjunción generacional de un grupo de cineastas (que no vivieron las causas aunque padecieran los efectos de las guerras sociales en Argentina) se puede rastrear una común transformación en la percepción del mundo.

Palabras clave

cine argentino – identidad – realismo – procedimientos

Argentine cinema and identity

Abstract

Starting from the idea to include the Argentine cinema (fictional and documentary) produced after the 90's in the corpus of analysis of a research project on the identity construction of cultural texts, this work sets out to consider –beyond the topics of the films at issue– their procedures in order to oppose them to the film production of the 60's and 80's.

The strong hypothesis is that –within the film variety– a possible connecting thread is constituted by a new form of realism related to the experience of reality, because –beyond the possible generational conjunction of a group of film directors (who did not live the causes of the social struggles in Argentina although they suffered their effects)- a common perception of the world can be traced.

Key-words

Argentine cinema – Identity – Realism – Procedures

*- Profesora de Teoría Literaria e Investigadora CIUNSA. Proyecto n° 1419 *Construcción de identidades en textos culturales*

La pregunta por la identidad cultural iberoamericana está formulada no tanto para ir a la busca de una esencia o un momento originario sino más bien para encauzar o justificar una actividad histórica en el interior de esa cultura.

Raúl Dorra: "La identidad iberoamericana"

1. Cuestiones preliminares

Pensar el cine argentino en las condiciones existenciales que plantea la globalización, manifiestas en la actualización y dominio de valores imperialistas, lleva en primer lugar a considerar el rol que cumple en relación con lo que podría denominarse "demandas identitarias" en un contexto de pluriculturalismo y diversidad social. Décadas atrás, el escritor santafesino Juan José Saer (1937-2005) –a propósito de la literatura– consideraba que la suya sólo podía inscribirse en una región, la rioplatense argentina, pues incluirla dentro de la literatura latinoamericana implicaba someterse a las condiciones que el imaginario europeo exigía para satisfacer un mercado que se había formado una idea de lo que era Latinoamérica y demandaba una escritura que se ajustara a la "receta" infalible del realismo mágico. En el contexto actual que intenta desactivar cualquier proyecto que reúna a los países latinoamericanos para concretar objetivos comunes, fuera del dictado de premisas económicas en torno al mercado, se impone otra vez reflexionar en torno a los efectos operados por el escamoteo de formas culturales en las que nos reconocemos. Dejo de lado la cuestión ideológica –impresa en un debate acerca de la pertinencia o impertinencia de responder a las imágenes identitarias construidas por un conglomerado de particularidades que constituyeron el llamado boom de la literatura latinoamericana– para atender a la emergencia de un fenómeno aún más ligado que la literatura a la industria cultural, el cine.

En nuestro país, en la década de los noventa se asiste, en contemporaneidad con la imposición democrática de un régimen neoliberal que pretendió poner fin a los combates sesentistas, al advenimiento de una generación de cineastas que comenzó a desplegar una actividad de carácter plural, y en abierto desafío a las reglas del género desarrolladas décadas atrás. Una de las características de estos nuevos directores, que constituye a nuestro modo de ver una clave para interpretar la dimensión del rechazo que provocaron en los viejos cineastas y en la crítica periodística especializada de este lado del mundo¹, es su pulsión por registrar lo real de un modo francamente contrapuesto al de las décadas anteriores. Los nuevos directores intervienen en todas las etapas de la producción de los filmes, incluida la del guión que, en muchas ocasiones, parece ser sólo un esbozo que se delinea en el rodaje. La carencia de un guión o la modalidad de escribir el filme por encima o en los márgenes del existente hace pensar en tanteos, búsquedas, procesos de experimentación que son emergentes de una impronta, la de encontrar una mirada propia cuya finalidad parece ser la de documentar lo existente.

Es justamente esa búsqueda la que encuentra una caja de resonancia en los festivales europeos, ya que la distribución y difusión de los filmes responde –en un mercado dominado

1- Entre los cineastas citamos a Solanas quien juzga que los jóvenes directores "no se contaminan con la realidad y con la historia". Sin embargo, asistimos a la proyección en Salta, del filme documental de Mariana Arruti, *Trelew*, que desde su mismo título se involucra con una de las escenas más fuertes de la historia de los '70. En otro orden de ideas, Gustavo Bernstein en su artículo "Nuevo cine argentino ¿Vanguardia o regresión?" (*La Gaceta literaria*, San Miguel de Tucumán, domingo 11 de junio de 2004) dice que los jóvenes cineastas no producen a partir de parámetros teóricos definidos por lo que parecen utilizar los medios cinematográficos con fines ajenos al ejercicio del arte. La contradicción entre dos extremos de la crítica a los nuevos directores es flagrante.

por el colonialismo cultural- a las condiciones de labilidad propias de un cine independiente que, además, ofrece una imagen metonímica de Argentina. Al iniciar un análisis del cine argentino en las condiciones actuales de contacto cultural globalizado no podemos ser ingenuos y suponer que los valores en juego están desasidos de una dialéctica más abarcadora de deseos / conflictos, en los que un cine de estas características se inscribe, e ignorar que el desarrollo de la industria cinematográfica como tal exige un re-acomodamiento permanente, contractual y polémico, de fuerzas tanto locales como globales.

Por tales motivos, este trabajo tiene el carácter provisorio de lo que en el ámbito audiovisual está en proceso y no sabemos dónde llegará. Una de las producciones en las que nos detuvimos en trabajos anteriores corresponde a Lucrecia Martel quien, según declaró en el homenaje que le realizamos en la Universidad Nacional de Salta, proyecta hacer filmes que sorteen la difícil transición del cine de autor al cine de género, en franca alusión a ampliar el registro de sus espectadores. Esto habla a las claras de un deseo de establecer un contrato de comunicación que, pese a la no desdeñable repercusión de filmes como *La ciénaga* o *La niña Santa*, se hace necesario expandir. ¿Cuáles son las condiciones de producción que Martel (y otros cineastas) deberá/n cumplir en el futuro para obtener la financiación de sus proyectos? ¿De qué manera se le/s exigirá la aprobación previa del guión y qué valores deberá tener para que se asegure luego la distribución de los filmes? Dichas preguntas quedan fuera de nuestra investigación, por lo menos por el momento.

Prima facie podemos distinguir los filmes de ficción realizados según ciertos estereotipos culturales que caracterizan a la clase media de la capital del país (*Nueve reinas*, *Luna de Avellaneda*, *El hijo de la novia*) de otros que apelan a una mirada de más amplio registro social e inclusive, tocan cuestiones de género que aún pueden ser incómodas en el cine “comercial” (los ya mencionados de Martel, pero también *Bolivia*, *Nadar solo*, *Tan de repente*, *La libertad* y otras que son enumeradas al final de esta comunicación). En el medio tenemos filmes que podrían ser caracterizados como híbridos en tanto responden a un género (*Un oso rojo*, *Esperando al Mesías*, *El abrazo partido*) pero no a una mirada estereotipada. A todos ellos se contraponen, por pertenecer al género documental: *Los rubios* (A. Carri), *Trelew* (M. Arruti) e *Hijos, el alma en dos* (C. Guarini) entre otros. En las líneas que siguen justificaremos la selección y el tratamiento de algunos filmes de acuerdo con la hipótesis de que en ellos se articula una mirada social en la que emerge una nueva forma de realismo que quizás pueda constituirse en el futuro en modelos de identificación, social y de género.

2. Contraposiciones

Según Edward Said experiencia, memoria y tradición formarían un trípode, elaborado socialmente, donde se asienta a su vez la construcción de las identidades culturales y, para dar cuenta de las mismas, debemos rastrear “una enorme variedad de prácticas y expresiones culturales, políticas y sociales” (2001: 39). Esta idea, propia de una mirada semiótica, se puede inferir en diversos proyectos de investigación que, a la vuelta de la llamada postmodernidad, se han delineado para atender al fenómeno de fragmentación social y el consecuente vaciamiento identitario que para algunos conlleva la globalización; tal idea permitió, a su vez, reunir en nuestro equipo un abanico de problemas que formas distintas de semiosis nos plantearon mientras elaborábamos el material de investigaciones anteriores².

2- Nos referimos al proyecto n° 765 “Lecturas canonizadoras y diferencia: reconocimientos y olvidos de las producciones literarias salteñas a nivel nacional y provincial” y al 1082 “La configuración del campo cultural salteño en cuatro décadas de discurso crítico” del Consejo de Investigación de la U.N.Sa. Al equipo de investigación lo integran Raquel Guzmán, Marta Ibáñez, Elisa Moyano y quien esto suscribe.

Como marco general del problema sugerimos que, en el sentido que imprime Dorra (2000) a su ensayo sobre la identidad iberoamericana, se debe enfocar la cuestión centrándonos en la naturaleza ideológica que incumbe a tal búsqueda y con la conciencia de que se elaboran modelos cuya imposición corre de forma paralela a los textos culturales. En el caso del cine, como lo detallamos en la remisión a Saer en la introducción de este trabajo, se hace más patente la instrumentación ideológica por tratarse de una producción industrial, así es como lo analizan Shoat y Stam (2002) a propósito del pensamiento colonialista.

El proyecto de investigación que iniciamos se apropia de un amplio contexto de referencia que abarca Argentina y Latinoamérica pero se localiza en el noroeste argentino por cuanto es en esta región en la que se circunscriben algo así como “reservorios de tradición identitaria” a los que apelan los discursos hegemónicos a la hora de mantener su *statu quo*. Las prácticas culturales, entre las que se encuentran las artísticas que consideramos: literatura, cine, folklore y rock nacional, se desarrollan en un contexto social que no es ajeno a relaciones de poder, propiedad, clase, género; y, por lo tanto, son factibles de ser cooptadas en mayor o menor medida por los regímenes discursivos dominantes. En lo que atañe al cine, que es la materialidad de sentido de la que nos ocuparemos en el interior del proyecto mayor³, se hace imposible reducir el recorte a lo que en otros trabajos fue denominado, no sin cierta reticencia, cine argentino post noventa⁴, ya que la comprensión de esa producción filmica en términos de construcciones identitarias obliga a remitir el análisis a, por lo menos, las dos décadas anteriores.

Reconocemos, haciendo una retrospectiva histórica, un cine político elaborado a partir de la figura señera de Fernando Birri (*Tire dié*) y orientado en dos direcciones básicas, la de Getino-Solanas (*La hora de los hornos*) y la de Gleizer, en lo fundamental, que marcó la izquierda intelectual de los setenta; por otro lado, a la vuelta de la democracia, en los años ochenta se destacan películas que hacen una revisión histórica a partir de las huellas dejadas por la dictadura, tales como *La historia oficial*, de Puenzo, y *Un lugar en el mundo*, de Arístarain, por poner dos ejemplos contrapuestos; para llegar a los noventa y observar que sólo en forma residual en algunos filmes pueden reconocerse los motivos “políticos”⁵ según parámetros de un compromiso activo y activista.

Advertimos que hay un hiato entre el cine de las dos décadas anteriores y éste que se está haciendo en estas dos últimas décadas (cada vez con mayor repercusión internacional); entre lo que une a los cineastas aquí considerados -más allá de las estéticas diferenciales- se puede identificar una sistemática negación a elaborar un cine programático⁶. Como excepción de lo que se ve en pantalla (documentales y filmes de ficción) en el amplio período que va de los noventa a los dos mil, podemos reconocer cierto maniqueísmo y una preceptiva definida en el cine de Solanas (*Memoria del saqueo*, 2004) y en un filme digital realizado por Julia Solomonoff (*Hermanas*, 2005) cuya virtud es la frescura con que mira un pasado trágico, pero que no deja de resultar un ejercicio sometido a una perspectiva revisionista de los hechos que dividieron la sociedad argentina cuando se impuso el terrorismo del Estado.

Ahora bien, la pregunta que se hace Elisa Moyano en relación con la literatura sobre si “el sólo ingreso de una poética diferente significó la construcción de un nuevo discurso

3- El n° 1419/05 “La construcción de identidades en textos culturales (literatura, cine, cancionero popular)” también del CIUNSA.

4- Cfr nuestro trabajo “Semiosis filmica y crítica cultural”, Op. cit.

5- Próxima a estrenar, la película de Sergio Bellotti: *La vida por Perón*, se inscribe con dificultad en el cine de revisión política por cuanto apela al humor y a la ironía, estilemas que por cierto configuran una estética diferencial.

6- Quizás esto que permanece en el nivel de lo implícito se hace patente en la ausencia de guiones “fuertes”.

identitario” (2005: 2) también es pertinente para nuestro objeto de análisis, porque puede ser fortuito que las propuestas del nuevo cine argentino conlleven discusiones acerca de la identidad. En todo caso se podría pensar en hacer explícitas algunas marcas implícitas en los textos. Lo que sí se pone en evidencia, en varios de los filmes que hemos seleccionado para hacer un paneo de la cuestión en este trabajo, es un giro de perspectiva o una desviación de la mirada de las zonas centrales (a las que se adscribió tanto el cine de los setenta como el de los ochenta) a cuestiones marginales sin por ello hacer énfasis declamatorio alguno⁷. Mientras el cine de los setenta llevó a embanderar a los cineclubistas con consignas programáticas que requerían un ejercicio militante a favor de un latinoamericanismo declamado *avant la lettre*, en los filmes de Lucrecia Martel, Lisandro Alonso y Adrián Caetano, por nombrar sólo algunos entre un grupo de talentosos directores, las costumbres, el registro lingüístico y la música se construyen mediante un proceso que, con un alto grado de verosimilitud, da cuenta de un espacio social sin énfasis ni frases hechas.

La mirada, lugar de articulación de lo textual y lo social en el cine, según intentamos explicar en un trabajo anterior, ya no se detiene en el objetivo de recuperar un modelo desplazado por el neocolonialismo, sino que asiste a la evidencia de sus efectos sociales (los restos del naufragio): familias fragmentadas (*La ciénaga*), grupos sociales marginales (*Bolivia*), jóvenes en búsqueda de un lugar en el mundo (las chicas de *Tan de repente* [Lerman], el adolescente de *Nadar solo* [Acuña]). Un caso particular es *La libertad*, de Lisandro Alonso, pero del registro circular de un día en la vida de un joven hachero sin pronunciamiento de sentencia alguna acerca de su precaria condición de vida no vamos a abundar, porque ya lo hizo con suma efectividad Gonzalo Aguilar en un trabajo que aquí citamos.

En el cine de los setenta, por ejemplo, las figuras que han obrado como referentes de una idea de nación (el gaucho Martín Fierro) son alegorías políticas de claro registro paternalista: *Los hijos de Fierro* [Perón] pueden ser o traidores o fieles al destino nacional anticolonialista. En el cine post noventa (y el antecedente más contundente lo constituye *Mala época* -una película hecha a cuatro manos, en la que la figura del político es mostrada sin pátina moralista pero también sin atenuantes-) la dimensión política está dada por las acciones de hombres y mujeres comunes; se ha corporizado lo ideológico en la representación y sólo mediante un ejercicio semiótico podemos explicitar la axiología (virtual) que sostiene los valores sociales.

El caso de *La ciénaga* es, podríamos decir, testigo de lo dicho, porque la mirada que nos devuelve el filme sobre un espacio social tan marcado por el tradicionalismo se evidencia como insoportable para la propia comunidad⁸. El paisaje donde descansar la vista y extender eufóricamente un velo tranquilizador que finalmente dé muestras de que aquí vive la historia argentina, de que no está tan lejano el pasado de la gesta independentista, etcétera, se transforma en una virtual ciénaga devoradora de vida y si existe algo que pueda ser denominado vital tornemos la mirada a otros rostros. En *La ciénaga* sólo muestran su salud (el pueblo que falta, diría Deleuze) los estigmatizados como coyas, indias y chinas carnavaleras⁹; en *Bolivia*, los inmigrantes de cara a una ciudad impiadosa.

Mientras en el cine de proyección política el proletario y los cabecitas negras representaban “esos por quienes la inteligencia lucha”, en el cine post noventa no se intenta hablar por ellos: son puestos en evidencia porque constituyen parte de la heterogeneidad social

7- Un caso ejemplar de lo que decimos lo constituye el documental *Trelew* que, además, pone en escena un hecho “marginal” en relación con la violencia desencadenada en Argentina y que puede ser leído como su aviso inaugural.

8- Es necesario referir al lector que no está familiarizado con “la salteñidad” acerca de la pervivencia del tradicionalismo en esta provincia.

9- Cfr. el trabajo sobre *La ciénaga* citado en bibliografía.

en la que estamos todos incluidos. La mirada de Talita hacia la pared (la frontera) mientras escucha la canción de Cafrune, su deseo de viajar a Bolivia a comprar “más baratos” los útiles, conforma la evidencia palpable de que se ha ampliado el registro de la realidad, se han hecho visibles quienes en Argentina fueron in-visibilityados por el discurso hegemónico homogeneizador.

Los efectos de una política de entrega son lo suficientemente claros para que ya no podamos dudar que las pérdidas (de tierras, de derechos laborales, de perspectivas de futuro) hipotecan el futuro de todos, y si antes nos podíamos esconder en el grupo de pertenencia (clase, género, étnico) ahora somos permeables a la desintegración sin escapatoria. Vemos cuán lejos estamos de la perspectiva sesentista ligada a las utopías revolucionarias y a los modos de representación de los ochenta. Asistimos al desvanecimiento de una idea de narración y a una nueva forma de realismo cuyo antecedente en Argentina es el cine de Leonardo Favio; conectado además con el cine iraní.

3. Representar es, de nuevo, observar

Este apartado lo iniciamos con una cita imprescindible al trabajo ya aludido de Aguilar, quien dice que

[...] si en estos filmes no cabe hallar una continuidad con las anteriores representaciones de lo popular es porque el vínculo piadoso que rescataba a esos personajes de la miseria está irremisiblemente quebrado. Estos personajes no piden nuestra piedad y son más bien indiferentes a ella, forman su propio mundo y no necesitan de ninguna redención (2001b:16).

Aguilar habla de *La libertad* pero también alude a *Bolivia, Mundo grúa, La ciénaga*, en tanto constituyen una contraposición a la referencia convencional que el cine argentino realizara de “los pobres” con toda la carga de redención que suponía, ya por el realismo costumbrista del cine de mediados del siglo XX o por voluntad política en el cine de los sesenta/setenta. Fuera de los temas clásicos del realismo y su representación de lo popular, son los procedimientos los que dan cuenta de un giro cuya comprensión Aguilar remite, en términos generales, a una nueva concepción de la imagen filmica no ligada a lo icónico o a lo simbólico sino a lo indicial, en términos peirceanos. Según este crítico el modo de representación realista tradujo, en léxico vanguardista, el dominio ideológico burgués; la forma de contradecirlo al tiempo de poner en evidencia sus máscaras se desplazó en el arte de mediados del siglo XX a formas experimentales antirrealistas. Se constata, por obra de los nuevos dispositivos tecnológicos al servicio de la imagen virtual, que los modos de dominación burguesa no se traducen necesariamente en una representación realista y al final del ciclo moderno de representación “retorna la pulsión del cine por lo real”. No son, entonces, las formas de representación las que están en entredicho sino la percepción misma de lo real, convertida en “pulsión por registrar” (Aguilar, 2001b:14).

Omar Calabrese (1987) distingue en la cultura tres etapas diferenciales, lo moderno caracterizado por su afán experimental, lo postmoderno que se constituye por la reelaboración de las formas modernas en distintos registros, y el giro ficcional al que aún no podemos denominar en el campo cultural pero que acusa diferencias con lo propiamente postmoderno, según nuestro juicio, y está signado por una nueva forma de experimentación que, aventuramos, ya no se liga al vanguardismo moderno sino a la experiencia de lo real.

Lo experiencial (experiencia de lo real, si se nos permite el neologismo) proviene más del registro de las vivencias cotidianas que de un ensayo sobre las formas, se trata de procedimientos que no son ajenos a la dinámica cinematográfica tales como el plano

secuencia, la narración elíptica, la puesta en escena despojada y el uso de decorados naturales que, según Aguilar, “muestran el carácter inconexo y errático del acontecimiento” (2001b:12).

En primer lugar, el vínculo que estos procedimientos tienen con la experiencia es definitorio si pensamos en la sustracción de la historia política que se realizó en Argentina durante la dictadura. ¿Cómo se arman las representaciones de un pasado que es fantasmático¹⁰?

El concepto de época, desde esta perspectiva, está disociado de una idea de continuidad causal de acontecimientos y se entiende más bien como una fractura que, en la sintagmática de los filmes se pone en evidencia con fuerza. No hay previsión de futuro, existe un hiato entre los acontecimientos, un escamoteo que remeda la experiencia real de despojo que los argentinos hemos sufrido.

En la cocina de la representación se ha filtrado la ausencia de *pathos* que caracteriza un modo de estar en el mundo de los más jóvenes. En los filmes de los que se espera una reacción frente a lo testimonial, como es el caso de *Los rubios* de Albertina Carri, se asiste a la des-dramatización de las situaciones “reales” (la búsqueda de sentido para entender la desaparición de los padres) mediante su ficcionalización en un alter-ego y en secuencias animadas con muñequitos “play-mobil”. En el caso de la actualización de los hechos históricos se recurre al humor, al correlato con una situación cotidiana, o, como en *Trelew*, desvinculándolo de una línea temporal y haciéndolo presente a través de las entrevistas con los sobrevivientes sin que en la *intentio operis* se proyecte algún tipo de didactismo.

En trabajos posteriores se analizará puntualmente algunos de los filmes citados y confiamos en que las líneas aquí proyectadas puedan servir como plataforma en la búsqueda de sentido en torno a las identidades.

Apéndice: índice de las películas más significativas

- Pizza, birra, faso* (1997) Ismael Adrián Caetano y Bruno Stagnaro
Bolivia Ismael Adrián Caetano
Un oso rojo (2002) Ismael Adrián Caetano
Modelo 73 (2001) Rodrigo Moscoso
La libertad (2001) Lisandro Alonso (en el montaje Martín Mainoli)
La ciénaga (2001) Lucrecia Martel
La niña Santa (2004) Lucrecia Martel
Nadar solo Ezequiel Acuña
El bonaerense (2002) Pablo Trapero
El juego de la silla (2002) Ana Katz
Herencia (2001) Paula Hernández
El asadito Gustavo Postiglione
Esperando al mesías Daniel Burman
El abrazo partido (2004) Daniel Burman
Los rubios (2004) Albertina Carri
Trelew (2005) Mariana Arruti
Hijos, el alma en dos (1998-2001) Carmen Guarini

10- Aquí tomamos el término prestado del trabajo de Elsa Drucaoff “Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven”. Buenos Aires: Boletín de Reseñas Bibliográficas 9/10, Instituto de Literatura Hispánica de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo** (2001) “Los precarios órdenes del azar” en *Milpalabras*. Letras y artes en revista, n° 1, pp 14 a 24.
- (2002b) “Renuncia y libertad. Sobre una película de Lisandro Alonso” en *Milpalabras. Letras y artes en revista*, n° 2, pp 12-18.
- Arancibia, Víctor** (2005) “Lugares, miradas e identidades. La construcción de representaciones en el cine de Lucrecia Martel” en Alejandra Cebrelli y Víctor Arancibia, *Representaciones sociales. Modos de mirar y de hacer*, Salta: CEPHIA-CIUNSA.
- Buenfil Burgos, Rosa Nidia** (2005) “Postmodernidad, globalización y proliferación cultural”, *Revista Topos y Tropos*, SIN 16688899 N° 4 [online] Disponible en Internet: <http://toposytropos.com.ar> Archivo capturado el 30 de mayo de 2005.
- Calabrese, Omar** (1987) “El gusto y el método” en *La era neobarroca*, Madrid: Cátedra.
- Casetti, Francesco y Di Chio, Federico** (1998) *Cómo analizar un film*, Barcelona: Paidós.
- Dorra, Raúl** (2000) “VII. Notas sobre el tema de la identidad” en *Hablar de Literatura*, México-Puebla: FCE-BUAP.
- Fontanille, Jacques** (1989) *Les espaces subjectifs. Introduction à la sémiotique de l'observateur (discourse-peinture-cinéma)*, Paris: Hachette.
- Landowski, Eric** (1993) “L'un et le múltiple: Quêtes d'identité, crises d'altérité” en *Semiótica(s). Homenaje a Greimas*, Madrid: Visor.
- Moyano, Beatriz Elisa** (2005) “Del regionalismo al indigenismo en la literatura canónica de Salta ¿Hacia un nuevo discurso identitario?” Ponencia presentada a las *Jornadas de Investigación en Ciencias Sociales*. Universidad Nacional de Jujuy.
- Oubiña, David, et al.** (2000) “Estética del cine, nuevos realismos, representación”, debate realizado en la redacción de *Punto de Vista*, Año XXIII, n° 67, pp 01/09.
- Rodríguez, Susana A. C.** (2003) “El papel de la mirada en la articulación de lo social y lo cinematográfico” en *El cine joven argentino: Políticas de lo cotidiano*, panel realizado en Casa de la Cultura de la Dirección de Arte y Cultura de la Provincia de Salta.
- (2004) “Narrativas filmica y literaria de los 90. Bases para un estudio comparativo” Ponencia presentada al Congreso internacional de Teoría literaria de la Universidad Nacional de Rosario.
- (2005a) “Imágenes de la exclusión social representada en el film *La ciénaga* de Lucrecia Martel” en *Cuadernos de Humanidades n° 14* (pp. 179-189).
- (2005b) “Semiosis filmica y crítica cultural” Ponencia presentada en el IV Congreso de la Asociación Argentina de Semiótica, Buenos Aires, 12 al 15 de abril.
- Said, Edward W.** (2001 [1962]) “Cultura, identidad e historia” en Gerhart Schröder y Helga Breuringer (comp.) *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, Buenos Aires: FCE.
- Schwarzböck, Silvia** (2003) “Más grande que la vida. Notas sobre el cine contemporáneo” en *Kilómetro III. Ensayos sobre cine*, n° 4, pp 11.
- Shohat, Ella y Stam, Robert** (2002) *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación. Crítica del pensamiento eurocéntrico*, Barcelona: Paidós. Traducción de Ignacio Rodríguez Sánchez.
- Simon, Jean-Paul et Marc Vernet** (comp) (1993) *Énonciation et cinema*, París, Communications 38.
- Tal, Tzvi** (2001) “Inclusión política y exclusión genérica. Metáfora familiar en películas del Grupo cine Liberación. Ponencia en Mesa temática “Conflicto y exclusión en la sociedad contemporánea 1945-2000. Sus representaciones en el cine”, VIII Jornadas Interescuelas y Departamentos, Salta, septiembre.
- (2002) “Influencias estéticas de Eisenstein y Vertov sobre el cine militante argentino: *Los traidores y Los hijos de Fierro*” Universidad de Tel Aviv. [Filmhistoria Online].