

Controversias del margen. Un repaso por el cine argentino de la marginalidad en las últimas décadas

Margin controversies. A review of the Argentine cinema of marginality in recent decades

Lucia Pisciotano^{1,a,*}

¹ Universidad de Buenos Aires, Argentina

✉ aupisciotano@gmail.com

Recibido: 20/04/2022; Aceptado: 16/05/2022

Resumen

En las últimas tres décadas, el cine argentino ha sufrido grandes transformaciones, desde su casi desaparición en 1994, pasando por un período de renovación, una posterior ampliación de sus márgenes estéticos y un aumento de su heterogeneidad -que se dio hasta 2015-, cuando se presentó un nuevo desafío para la producción audiovisual nacional con el retorno de las políticas económicas neoliberales y la posterior llegada de una pandemia que paralizó casi de lleno la realización de obras audiovisuales. En este artículo realizaremos un repaso general por estas etapas, utilizando el Cine de la Marginalidad como eje articulador del período, entendiendo la importancia nodal que el mismo tiene a lo largo de las últimas décadas.

El proceso de convergencia digital ha modificado los distintos medios e industrias culturales de forma global. Sin embargo, las características locales presentan rasgos particulares que difieren en cada región. Podríamos pensar que, en Argentina, este proceso permitió en un primer momento, la ampliación de los márgenes estéticos pero que, a medida que se instalaron las nuevas formas del audiovisual en el siglo XXI, cada vez queda menos lugar para un cine autoral, independiente o vanguardista. Bajo esta premisa, el artículo indagará en el avance de la industria audiovisual en Argentina, para este cine que había resurgido desde los márgenes.

Palabras clave: Audiovisual argentino; posmodernidad; convergencia digital; cine contemporáneo; marginalidad.

* **Lucia Pisciotano** es magíster en Comunicación y Cultura, y se encuentra cursando la Diplomatura Superior en Industrias Culturales en la Convergencia Digital, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero (UNTREF). Es licenciada en Sociología por la Universidad de Buenos Aires (UBA) Ha participado en numerosos Congresos y Jornadas de investigación así como en equipos académicos. Sus temas de trabajo se centran en los estudios sobre la imagen y el audiovisual en las sociedades globales, desde la teoría social contemporánea. Forma parte del equipo PICT-FONCYT.



Abstract

In the last three decades, Argentine cinema has undergone great transformations, since its near disappearance in 1994, going through a period of renewal, a subsequent expansion of its aesthetic margins and an increase of its heterogeneity, which lasted until 2015, when a new challenge for national audiovisual production appeared with the return of neoliberal economic policies and the arrival of a pandemic that almost completely paralyzed production later. In this article we will carry out a general review of these stages, using the Cinema of Marginality as the articulating axis of the period, understanding the nodal importance that it has had throughout the last decades.

The process of digital convergence has modified the different media and cultural industries globally. However, the local characteristics present particular features that differ in each region. We could think that, in Argentina, this process initially allowed the expansion of the aesthetic margins but that, as the new forms of audiovisual were installed in the 21st century, there is less and less room for an auteur, independent or avant-garde cinema. Under this premise, the article will investigate the progress of the audiovisual industry in Argentina, for this cinema that had re-emerged from the margins.

Keywords: Argentine audiovisual; postmodernity; digital convergence; contemporary cinema; marginality.

SUMARIO

1. Introducción
2. La primacía de la imagen en las sociedades contemporáneas
3. Estéticas contemporáneas: el cine de la marginalidad en Argentina
4. Conclusiones finales

SUMMARY

1. Introduction
2. The primacy of the Image in Contemporary societies
3. Contemporary aesthetics: the cinema of marginality in Argentina
4. Final conclusions

1. INTRODUCCIÓN

A partir de la década de los 90, con el fuerte advenimiento del neoliberalismo en Argentina y sus consecuencias en el aumento de la desigualdad social, se instalaron discusiones en torno a las crisis de seguridad y la escalada de violencia que se vivía en el país y se alertaba desde los medios de comunicación hegemónicos. En este contexto, se terminó de soldar una asociación entre la inseguridad y la pobreza, con un discurso que sería de marcada relevancia durante las décadas siguientes. En medio de esta crisis, apareció en la arena cultural una cinematografía novedosa que significó una ruptura con el cine anterior, costumbrista y melodramático, para centrarse en lo cotidiano, en una juventud diferente y que trazó un puente con la generación de cineastas de los 60, que había tenido un gran peso político y artístico. Este Nuevo Cine Argentino de fines de los 90 trajo consigo un aire renovador, con miradas actualizadas desde la juventud y que implicó un proceso novedoso para el cine, que se embarcó en la era contemporánea del nuevo siglo.

Partiendo de la idea de que la producción cultural de una época es imprescindible para pensar sobre las configuraciones en torno a la vida social, cultural y política de un momento histórico, este artículo propone focalizarse en el estudio de la marginalidad urbana como tema y problema recurrente del cine argentino contemporáneo de ficción, con la intención de constituir un aporte al estudio de la cultura desde una perspectiva sociológica. Este cine, que se enfocó en los márgenes de una sociedad en crisis, produjo imágenes y asociaciones que es necesario revisar para desentrañar las lógicas subyacentes que reproducen.

El objetivo es abordar el desarrollo de este Cine de la Marginalidad en los últimos 30 años, entendiendo que es un eje clave y distintivo para el período por su relevancia como tema y problema social en distintas esferas. Así, iremos bordeando el margen estético desde el que emergen algunas de las imágenes cinematográficas y audiovisuales para vincularlo con los márgenes sociales, ya que a inicios del período hubo una fuerte impronta de los márgenes estéticos en un contexto de creciente pobreza y ampliación de los márgenes sociales, aunque no se dio del mismo modo durante los años posteriores.

Algunas de las preguntas que sirven de disparadores para atravesar el recorrido son: si existe una estética de la marginalidad en el cine argentino contemporáneo, de haberla ¿qué características tiene?, si las perspectivas sobre la marginalidad del audiovisual argentino son

críticas o reproducen estereotipos del sentido común imperante en los medios hegemónicos de prensa y televisivos y ¿por qué persiste como una temática tan presente del audiovisual nacional? La intención, entonces, será repasar los distintos momentos del Cine Argentino de la Marginalidad en las últimas décadas, para indagar si el audiovisual argentino contemporáneo de ficción se corre de los discursos tan presentes en su contexto sobre la inseguridad, para producir imágenes críticas sobre la marginalidad urbana. Bajo esta idea, proponemos que frente al contexto de criminalización de la pobreza y al discurso de la (in)seguridad que reproducen una matriz neoliberal, el Nuevo Cine Argentino de los 90, se desplaza de las construcciones que estigmatizan a las clases populares y evaluaremos cómo se desenvuelve esta relación durante los años siguientes, de pleno desarrollo del proceso de convergencia digital.

2. LA PRIMACÍA DE LA IMAGEN EN LAS SOCIEDADES CONTEMPORÁNEAS

A fines del siglo pasado comenzó a anunciarse la muerte de la historia, la muerte del arte, de la verdad y del sujeto mismo. Este fatalismo advertía una transformación profunda que ya empezaba a mostrar algunos signos. La primacía de la esfera cultural en el capitalismo tardío, devino en una expansión de la misma hacia el plano social, económico y político (Jameson, 1991). El nuevo milenio trajo consigo nuevas formas de vincularnos con el mundo, de vivir nuestra cotidianeidad y de *ver* y *mostrar* aquello que nos rodea.

En la postmodernidad, todas las esferas que se distinguían entre sí han colapsado para fundirse y formar parte unas de otras coexistiendo simultáneamente:

todo lo que compramos, desde automóviles a pasta de dientes o alimentos, está tan profundamente culturizado por la publicidad y las imágenes que resulta imposible afirmar si estamos consumiendo una imagen o un objeto material. La postmodernidad es entonces esta des-diferenciación, esta implosión que reúne de nuevo los aspectos que en la modernidad habían sido separados en disciplinas (Jameson, 2012: 23).

La cultura se ha integrado a la vida cotidiana por medio de la publicidad, la televisión, los medios y, con ello, se contribuye a crear fantasías y anhelos que generan necesidades y fomentan el consumismo (Harvey, 1990). Podemos decir que se han visto afectados casi todos los aspectos de la vida, no solo el artístico o estético, ni el económico. Además, se transformó de manera abrupta la relación entre el tiempo y el espacio. El espacio fue reducido, hasta suprimir casi por completo las distancias (Jameson, 1991). Es decir que, de algún modo, postmodernidad y globalización son dos caras de un mismo fenómeno, del capitalismo tardío (Jameson, 2012) y ello está estrechamente vinculado a la aparición de modos más flexibles de acumulación del capital (Harvey, 1990).

Paulatinamente, nos hemos adentrado en una sociedad atómica e individualista de consumidores/as globales, donde el espacio es una extensión de superficies que son imágenes y la cultura se ha convertido en un espacio de desarrollo desigual (Jameson, 2012). En una sociedad dominada por las imágenes, la experiencia estética “está hoy en todas partes y satura la vida social y cotidiana en general” (Jameson, 2002: 137). Como las obras de arte giran en torno a la mercantilización, a la vez que los productos culturales carecen de profundidad, son de algún modo insípidas o superficiales (Jameson, 1991). Esto no significa que toda imagen u obra esté desprovista de emociones o de subjetividad, pero ya no se trata de un estilo individual, de un/a autor/a que se expresa, porque prima la deconstrucción de la estética modernista.

En las sociedades globales el arte produce una vuelta permanente a la historia, esa historia que ha terminado, en busca de estilos y estéticas. Se combinan y articulan azarosamente, se recuperan historias del pasado, es un momento donde reina la melancolía o la nostalgia en forma de copia de las copias, imágenes de las imágenes, simulacros del simulacro:

Con bastante coherencia, la cultura del simulacro se ha *materializado* en una sociedad que ha generalizado el valor de cambio hasta el punto de desvanecer todo valor de uso, una sociedad en la cual, según la observación espléndidamente expresada por Guy Debord, «la imagen se ha convertido en la forma final de la reificación mercantil» (Jameson, 1991: 45).

En la cultura de la imagen las nuevas tecnologías y los medios de comunicación contribuyen a una mutación en la producción cultural en que la mezcla de las formas tradicionales hace emerger híbridos de toda clase (Jameson, 2002). A ello se le pueden agregar las redes sociales, que aportan a la continua circulación de imágenes fijas y audiovisuales. Con la entrada del ciber mundo a las vidas cotidianas, las personas en la postmodernidad se vinculan de un modo diferente con el espacio, con el tiempo y con los consumos culturales.

En estas condiciones de producción, se acumulan espectáculos que son el resultado y el proyecto de este sistema. Lo que llamó Debord (2007) sociedad del espectáculo, son relaciones sociales que están mediadas por imágenes. En ellas, la mirada es engañada por el espectáculo. Sin embargo, éste es real y crea verdades como apariencias. Es la producción de la sociedad actual, es la economía desarrollándose por sí misma. En esta clave, el ser se valora por el tener y, más que por tener, por la apariencia de tener. La vista, como sentido privilegiado en estas sociedades, es aquello que se apunta a entretener y obturar para mantener el orden. Sostiene Guy Debord (2007) de manera fatídica:

cuanto más contempla menos vive; cuanto más acepta reconocerse en las imágenes dominantes de la necesidad menos comprende su propia experiencia y su propio deseo. La exterioridad del espectáculo respecto del hombre activo se manifiesta en que sus propios gestos ya no son suyos, sino de otro que lo representa. Por eso el espectador no encuentra su lugar en ninguna parte (Debord, 2007, p.33).

Con el fin de la modernidad, el arte parece haber perdido su vocación por alcanzar lo absoluto (Jameson, 2002). La fragmentación ha modificado el modo de concebir la historia, se ha abandonado el sentido de continuidad y progreso. Con ello, se perdió la profundidad del arte en aras del impacto inmediato, las superficies y apariencias (Harvey, 1990). El arte actual crea imágenes, porque la realidad se ha vuelto imagen (Jameson, 2002). A través de diferentes dispositivos las imágenes invadieron la vida cotidiana con sus logos y eslóganes, fragilizando la frontera entre el arte y el espectáculo (Gardies, 2014).

La globalización genera cambios en las subjetividades, pues las instituciones modernas ya no contienen a las subjetividades postmodernas en su búsqueda por la identidad. Las otredades ahora tienen voz (Jameson, 2012). “La idea de que todos los grupos tienen derecho a hablar por sí mismos, con su propia voz, y que esa voz sea aceptada como auténtica y legítima, es esencial a la posición pluralista del posmodernismo” (Harvey, 1990: 65). La alteridad se incorpora en las imágenes y esto es clave para el cine, en donde las imágenes son “operaciones, relaciones entre lo decible y lo visible, maneras de jugar con el antes y el después, la causa y el efecto” (Rancière, 2011: 27).

En la postmodernidad el cine se ha vuelto una expresión inmanente, un dispositivo de subjetivación (Dipaola, 2010). Las imágenes son el modo de narración en el cine y éstas no remiten a los objetos por fuera, remiten a sí mismas y dialogan y reaccionan entre ellas, unas

sobre otras. En este paradigma, la narración ya no funciona como en el cine clásico, en que la relación de las imágenes era lineal y conformaban un relato cerrado en el que todo se explicaba por una causa-consecuencia (Deleuze, 2009). En este tipo de cine primaba la estructura narrativa de un personaje principal cuyo estado de normalidad se veía interrumpido y en donde él o ella debía cumplir un objetivo claro y definido que llevaba a un desenlace que, progresivamente, transformaba al personaje principal (Bordwell, 1996). Ese fue el cine del primer plano y del relato omnipresente, cuya estructura narrativa, lejos de pertenecer a un pasado olvidado, sigue siendo la predominante hasta la actualidad.

En el cine moderno, o de arte y ensayo, el relato se vuelve fragmentario y contingente, el director o la directora cobra importancia como autor/a y los recursos cinematográficos se tornan expresivos, es decir, ya no son mera compañía y composición de la imagen, sino que resaltan y se hacen evidentes. En este tipo de cinematografía el relato ya no es invisible, se distancia de lo narrado y los/as espectadores/as pueden distinguir la historia de los recursos cinematográficos (Bordwell, 1996). En este cine, los personajes son débiles y flexibles y el espacio-tiempo no es lineal y determinante. Se rompe la idea de causa-consecuencia y el tiempo cobra importancia por sobre el movimiento, las imágenes circulan como puro devenir, son pura expresión inmanente (Deleuze, 2011).

No obstante, no hay una manera universal de comprender al cine. Su función y lugar en la sociedad fue cambiando a lo largo de su historia y aunque siempre contó con la pantalla como dispositivo de proyección, la pantalla se fue ampliando a diferentes formatos y se extendió cada vez más en la vida cotidiana (Gardies, 2014). El cine como arte o espectáculo ya no tiene el monopolio de la pantalla, entramos en la era de la pantalla global: “el nuevo siglo es el siglo de la pantalla omnipresente y multiforme, planetaria y multimediática” (Lipovetsky y Serroy, 2009:10). Esto trae modificaciones en la vida cotidiana y en los modos de ver y mirar. Produce mutaciones culturales, en la recepción y en la creación.

El cine fue la primera y más importante pantalla, pero su lugar y consumo han ido cambiando y, en la actualidad, es una más entre tantas otras. Ya no se ven las películas únicamente en salas de cine y, aunque con la aparición de la televisión ya se habían introducido las películas en los hogares, con el proceso de digitalización y la aparición de las plataformas de video *on demand* esto se ha exacerbado, llevando a la industria de las salas cinematográficas a proponer nuevas y variadas tecnologías que le aporten singularidad a la experiencia de entretenimiento (Lipovetsky y Serroy, 2009).

El cine no podía ser la excepción y varias veces también se ha anunciado su muerte. Sin embargo, lejos de desaparecer, la industria cinematográfica persiste y agrega cada vez más tecnologías y presupuesto. Con el proceso de crecientes conexiones globales, el campo de lo imaginado también amplió sus fronteras para incorporar narrativas y culturas que hasta hace unas pocas décadas nos eran completamente ajenas (García Canclini, 2008).

Desde la postura de Lipovetsky y Serroy (2009), no hay un cine verdadero que se encuentre detrás de nosotros y reafirman que el cine no deja de reinventarse y no ha perdido su creatividad bajo fórmulas uniformantes. Más bien, tiene la capacidad de amoldarse a las distintas épocas, actualizarse, modernizarse y acompañar de forma dinámica las transformaciones culturales. Entonces, más allá de que haya muchas películas taquilleras que apuntan a no salir de lugares cómodos y conocidos, hay una diversificación creciente y un aumento en la producción de todos los tipos de cines. “Lo que se avecina es un cine global fragmentado, de identidad plural y multiculturalista” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 23).

Pensar sobre lo global implica ser capaces de sostener las tensiones que este proceso contiene, ya que no se superan, sino que se mantienen y se construye sobre ellas, abriendo un sinfín de posibilidades a la vez que se fragmenta y excluye a una parte importante de la

población mundial (García Canclini, 2008). Desde estas perspectivas vamos a encarar una mirada sobre el cine argentino contemporáneo, pensando las imágenes como huellas de un pasado que nos hablan sobre el contexto y momento histórico.

3. ESTÉTICAS CONTEMPORÁNEAS: EL CINE DE LA MARGINALIDAD EN ARGENTINA

En la década de los 90, en medio de la crisis neoliberal que azotaba al país, surgió un nuevo cine nacional al que se llamó Nuevo Cine Argentino. Éste, retomaba la herencia de un Nuevo Cine Argentino anterior -el de la década de los 60-, que se había corrido de las narraciones clásicas y exploraba un lenguaje propio que luego daría lugar a una generación vanguardista, comprometida políticamente y que empezaría a indagar en los márgenes sociales y las estéticas latinoamericanas, como imágenes desde la periferia con su estética del hambre, en diálogo con los neorealismos latinoamericanos y el Cine Pobre de la región (Pisciottano, 2020)¹.

A diferencia de las vanguardias de fines de los sesenta y de los setenta, el cine de los 90 no buscaba posicionarse políticamente, sino que emergía como un movimiento renovador, que era político en su forma misma.

La miseria y la pobreza en las imágenes de la pantalla grande no aparecieron como algo inédito. La falta de viviendas, el desempleo y la exclusión de algunos sectores fue algo presente en el cine argentino a lo largo de las décadas, con distinta intensidad. Desde los años '50 con algunas películas precursoras de Lucas Damare y León Klimovsky, entre las que podemos nombrar *Suburbio* (Klimovsky, 1951), *Detrás de un largo muro* (Demare, 1958) o el cortometraje *Buenos Aires* (Kohon, 1958) y en los 60 con el primer Nuevo Cine Argentino con películas como *El secuestrador* (Torre Nilsson, 1958). En aquella oportunidad, empezaron a ponerse en escena ciertos temas que no eran los más frecuentes en las pantallas: la explotación laboral, la lucha obrera, la opresión de América del Sur, la pobreza, las instituciones, entre otros.

A pesar de que la pobreza haya sido mostrada, expuesta y problematizada por algunos directores como Fernando Birri, Leonardo Favio, o Lautaro Murúa, en este viejo nuevo cine la pobreza se encaraba desde una óptica del *cine del subdesarrollo*. Es decir, desde la denuncia y la intención de *mostrar* como postura ideológica y de lucha política (Getino, 2016). Otras películas que se centraron en ámbitos marginales y sentaron un precedente fueron *Shunko* (Murúa, 1960), el mediodocumental *Tire dié* (Birri, 1960), el cortometraje *El amigo* (Favio, 1960), *Los inundados* (Birri, 1961), *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965) y *La Raulito* (Murúa, 1975). Más tarde, en los '80, en pleno momento de un cine post-dictadura que se enfocó en el regreso democrático, hubo unas pocas continuidades con directores como Marcelo Céspedes y Ana Poliak, principalmente. Entre sus obras destacan *Los totos* (Céspedes, 1983), *Por una tierra nuestra* (Céspedes, 1985), *Buenos Aires, crónicas villeras* (Céspedes y Guarini, 1986) y luego *¡Qué vivan los crotos!* (Poliak, 1995).

Retomando la categoría de Cines Marginales que propone Christian León (2005) para la cinematografía latinoamericana en torno a estos temas, expresado mediante el realismo sucio

¹ La relación entre el cine argentino de los 60 y el cine argentino de los 90, así como un desarrollo más completo sobre el posterior movimiento de Cine Villero, fue trabajado en un artículo anterior: *Estéticas del hambre e imágenes de la marginalidad. Desde los nuevos cines latinoamericanos al cine argentino contemporáneo*, publicado en la revista *Entramados y perspectivas* de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA en 2020.

y como cines muchas veces independientes; podemos proponer estos films como parte y conformación de un Cine Argentino de la Marginalidad. Esta categoría permite agrupar aquellas películas que se enfocan en los sujetos de la otredad para proponerlos como centro de la escena (León, 2005).

El Cine de la Marginalidad recobra fuerza en los noventa, con una gran parte del Nuevo Cine Argentino que se dedicó a cartografiar las consecuencias de la implementación de políticas neoliberales en el país (Veliz, 2011). Con películas como *Rapado* (Rejtman, 1992), *Picado fino* (Sapir, 1998), la trilogía de Ituzzaingó de Perrone - *Labios de churrasco* (Perrone, 1994), *Graciadió* (Perrone, 1997) y *5 pal' peso* (Perrone, 1998), *Pizza, Birra, Faso* (Caetano y Stagnaro, 1998), *Mundo grúa* (Trapero, 1999), o *Caja Negra* (Ortega, 2002), se recupera el deambular a la deriva y las ruinas, que son características propias de los cines modernos en todo el mundo (Campero, 2009). Este fue un cine de lo precario, donde la pobreza no era parte de un fuera de campo, sino que era primordial en las películas.

Las expresiones y construcciones culturales a lo largo de las épocas fueron adquiriendo diferentes características y formas narrativas y estéticas. En el Nuevo Cine Argentino, la impronta estética fue singular y, si bien trazó una continuidad con movimientos de cine anteriores, tuvo una propuesta novedosa y característica del momento de crisis que atravesaba. Aquello que Ana Amado (2009) definió como un clima de convulsión popular que tuvo una expresión simbólica en el lenguaje artístico del momento, incorporando el paisaje humano y social de crisis. Además, posaron la mirada sobre la marginalidad sin envolverla en justificaciones compasivas ni glorificaciones de la delincuencia.

En las imágenes de los films se puede ver que las diversas dimensiones que atraviesan la marginalidad son todas dimensiones que se entrecruzan, se complementan y combinan de manera diferente en los cuerpos que son excluidos. Los cuerpos marginales en las pantallas se vuelven una dimensión jerárquica de las imágenes. Cuerpos deformados, vulnerables, frágiles pero endurecidos. Cuerpos reprimidos que sufren y escapan, que en muchas ocasiones están mal alimentados, atrofiados por las drogas, enfermos y marcados por el trabajo. Son cuerpos que conviven con la violencia, con el riesgo permanente; que sudan, que corren, que desean, que resisten. Cuerpos expuestos, que reproducen otros cuerpos que serán marginados, excepto que se logre atravesar la frontera y "salir". Los finales nos dejan un sabor amargo en cuanto al destino que se construye para los/as personajes. La muerte, la cárcel y la huida son las tres alternativas, que también se pueden complementar.

La presencia de armas como parte del universo de los/as marginales también es constante en casi todas las películas del Cine argentino de la Marginalidad. Si bien las armas son un objeto recurrente para el cine, no son de alta circulación en la población civil de Argentina como lo pueden ser en otros países. Aun así, la concentración de armas ilegales en las villas, en la calle y en los sectores marginales, se muestra con insistencia, dejando ver la alta exposición a la violencia en la que viven. Sin embargo, estas armas por momentos son usadas como amenaza, violencia y "gatillo fácil" en manos de la policía y, en otros casos, son elementos de juego, tiros de festejo, o forman parte de ceremonias. Las fiestas son formas de comunidad y conformación de lazos que permiten el encuentro de estos cuerpos y el afianzamiento de los grupos, como resistencias frente al afuera hostil, o al contexto desgarrador.

En este sentido, pensar que en Argentina existe un Cine de los Márgenes es crucial para comprender que esto significa una ampliación de las voces y miradas, y de la puesta en cuadro de sujetos excluidos. Hay una extensión en el espacio de lo monstruoso y lo diverso que nos permite figurar estas problemáticas, ponerlas en imagen. Todo aquello que en la televisión y los noticieros se alerta y anuncia como amenaza, aparece en el cine, en primer plano, como protagonista y central de las historias (Veliz, 2011). Estos cuerpos rompen con los

estereotipos tan amalgamados respecto a la raza, las vestimentas, los modismos y lenguajes. Se muestra, de este modo, cómo los estereotipos funcionan desligados de la materialidad de los cuerpos y que el estigma común de las marginalidades se encuentra atravesado, en primera instancia, por la condición de pobreza.

Entonces, estas ampliaciones de lo diverso y de la mirada, estas nuevas formas de mostrar la marginalidad por fuera de los estereotipos televisivos y mediáticos, dieron lugar a un proceso de apertura en la arena cultural, que sentó las bases para un momento posterior de mayor heterogeneidad en la producción cultural, tanto de temáticas como de realizadores/as. No como una monocausa, pero es relevante dejar trazada una línea de continuidad entre esa mirada que puso el foco en los márgenes que pueblan las alteridades y un proceso de ampliación en el reparto de las sensibilidades, de las voces y miradas, que de algún modo se habilitó. En este panorama de crecimiento y transformación del audiovisual, surgieron películas de géneros cinematográficos como musicales, policiales, comedias, cine de terror, un cine federal de realización en las provincias, un cine infantil, también la exploración de la animación y de aparición de grandes producciones, coproducciones, etc. A su vez, hubo una continuidad y crecimiento del cine documental, del cine militante y del cine migrante y de las diversidades de género. Empezaron a visibilizarse directoras de cine mujeres, que a lo largo de la historia del cine nacional han sido pocas -y excepcionales-, y aún se mantienen en relación minoritaria, aunque tienen cada vez mayor visibilidad².

Luego de la crisis política, económica y social del 2001, el contexto de crecimiento económico del país que comenzó a partir de 2003, sumado a políticas culturales anteriores como la aplicación de la Ley de Cine de 1994 y la ampliación del Fondo de Fomento, dieron un ímpetu gigante a la cantidad de estrenos nacionales. Luego, esto se fortaleció con el abaratamiento de costos de producción por la digitalización y la sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009, al menos hasta 2015, cuando comenzó una nueva fase de restricción del cine (Kriger, 2019)³. Este proceso que había comenzado en los primeros años del siglo XXI -y luego continuó, pero con un rol del Estado distinto-, Clara Kriger (2019) lo trabaja como Nuevo Audiovisual Argentino, con la intención de empezar a dar nombres y categorías a las transformaciones que fueron modificando todas las formas de realización, circulación y consumo del audiovisual contemporáneo. Ya terminando la segunda década del nuevo siglo, era evidente que estábamos frente a un escenario de un medio audiovisual muy distinto al de ese cine independiente y analógico que tanto había marcado la estética local a finales de los noventa; y se hacía primordial empezar a comprender sus características distintivas.

En lo que refiere a las estéticas de la marginalidad, después del Nuevo Cine Argentino, que se marca en 2008 con el estreno de *Historias extraordinarias* (Llinás, 2008), podemos afirmar

² Esta información está trabajada en un informe de INCAA y OAVA (2019) que utiliza datos estadísticos para aproximar una lectura sobre el lugar de las mujeres en el ámbito del cine y entre sus principales resultados se destaca que, si bien la mayoría de estudiantes de carreras de cine y artes audiovisuales son mujeres, su inserción laboral en la industria es menor en relación a los varones, y de menor jerarquía. Para las mujeres que logran insertarse en el ambiente cinematográfico, los cargos técnicos en que se desenvuelven mayormente son la producción, maquillaje y peinado o arte y vestuario, roles históricamente feminizados. En el año 2018, de los estrenos de cine nacional, solo el 19% fueron dirigidos por mujeres y esa cifra incluso es elevada respecto de años anteriores.

³ En 2015 volvió a gobernar en Argentina un partido de corte neoliberal con el imperativo de achicar el Estado, reducir subsidios y presuntos gastos. Entre las primeras medidas que se tomaron, estuvo el cercenamiento de la Ley de Medios, a lo que le siguieron medidas en pos del deterioro de la realización audiovisual y de su exhibición, como la reducción de subsidios y apoyos económicos al sector cultural, el descabezamiento del INCAA y de la ENERC, la discontinuidad de proyectos como BACUA y el cambio de rumbo en Cine.ar, influyó en un deterioro de la industria del cine nacional durante el período (Kriger, 2019).

que éste fue un tema central en la cultura argentina y que tuvo marcada relevancia durante el principio del nuevo milenio. La estética de este movimiento, una vez más, no quedó restringida y encorsetada en un recorte temporal que la contuvo, sino que surgió para marcar una diferencia cualitativa que ha dejado una huella importante en el modo de hacer cine y se extiende también durante los años posteriores hasta la actualidad. Para esa época, donde se divisaba el agotamiento de un movimiento que había sido novedoso, ya se percibía una reconfiguración radical en el espacio cinematográfico, donde el cine independiente ya no parecía tensionar con aquel cine industrial o comercial –como sí había sucedido con el cine moderno unas décadas atrás- (Oubiña, 2008). En el cine digital del siglo XXI el margen estético parece encontrar cada vez menos lugar, ensanchándose progresivamente la brecha y quedando cada vez menos espacio para la producción del cine independiente.

De algún modo, podemos proponer que este movimiento de la marginalidad hacia el canon de la producción audiovisual, que fue creciendo a lo largo de los años y en cierta forma sigue presente, dejó también el espacio allanado para que un movimiento como es el del Cine Villero tomara el lugar de filmarse y narrarse a sí mismo. Casi como reacción a ese cine sobre los márgenes que apareció a fines de los noventa y fue creciendo cada vez más, la voz de esta parte, que se encontraba antes en las sombras de un fuera de cuadro que los/as excluía, tomó el lugar de un cine independiente, político en su forma misma, como un cine *desde* los márgenes, y no *sobre* ellos (Pisciotano, 2020). Sin embargo, a partir de 2015 cada vez hay menos producciones de Cine Villero, de cine alternativo e incluso independiente.

Si bien hay directores como Raúl Perrone o José Celestino Campusano que siguen realizando películas de un modo expresivo e independiente, ya no sucede como parte de un movimiento sino como directores con sus obras aisladas. En cambio, directores de cine como Pablo Trapero -cuya obra ha sido importante en su vínculo con la marginalidad-, su estética fue mutando desde *Leonera* (Trapero, 2008) en adelante, respecto de sus primeras películas. Algo similar sucede con la obra de Adrián Israel Caetano, cuyas películas y series posteriores al Nuevo Cine Argentino siguen vinculadas a la marginalidad urbana como tema y problema, pero desde una estética industrial y comercial, cada vez más espectacularizante.

Estos directores fueron creciendo a medida que avanzaban los años, junto al desarrollo del cine nacional, y han mutado en las formas de lenguaje audiovisual escogido para sus films. Otro director cuya carrera inicial -y media- estuvo atravesada por cuestiones de la marginalidad urbana, es Luis Ortega, con su impronta más independiente y artística en un inicio, que sigue dejando rastros autorales hoy en sus grandes producciones. De algún modo este proceso queda cristalizado cuando sus obras se entrelazaron con películas y series televisivas como son el caso de *El Clan* (Trapero, 2015) e *Historia de un Clan* (Ortega, 2015), pero también después en las distintas temporadas de *El Marginal* (Ortega et al, 2016-2022), en este proceso de hibridación que empieza a darse entre el lenguaje del cine y la producción de series. Es decir que los tres han transitado diferentes temáticas y narrativas a lo largo de sus carreras, pero el éxito inicial de películas como *Pizza, Birra, Faso* (Caetano y Stagnaro, 1997), series como *Okupas* (Stagnaro, 2000) y *Tumberos* (Caetano, 2002), la experiencia ganada y la mirada entrenada para transitar los espacios comunes de la marginalidad, los han llevado a ser grandes exponentes del cine nacional -y también internacional- en el contexto actual, de un cine expandido (Machado, 2008).

Muchas de estas películas y series se encuentran actualmente –o estuvieron en algún momento- disponibles en plataformas de *video on demand* incluso para públicos internacionales. En el caso de *Okupas*, fue una serie que hacía muchos años se esperaba por su remasterización y digitalización para verla nuevamente, ya que solo circulaba en Internet en muy mala calidad. En 2021, durante la pandemia, fue de los pocos estrenos que vio la luz para

el audiovisual nacional, pero ya no de la mano de la Televisión Pública y la industria nacional sino como propuesta de Netflix que invirtió en la recuperación de la serie, con las distancias que tiene veinte años después de su primer estreno en televisión (Pisciottano y Mazzuchini, 2021).

Otra serie que continuó su rodaje y posterior estreno de una nueva temporada directamente por plataforma, en un año de casi total paralización de la industria audiovisual nacional, fue *El Marginal*, que hasta tiene cinco temporadas, de las cuales la primera fue producida por la Televisión Pública, mientras que en su segunda parte ya era producida por Netflix. Aun así, en un esquema de producción combinado, salía primero por televisión y luego era subida a la plataforma, mientras que las últimas dos temporadas –la cuarta y la quinta– fueron directamente estrenadas en la plataforma. De alguna manera, podemos decir que en esta serie se dio una especie de cristalización del proceso de expansión e hibridación del cine y las series, pero también de un aumento exacerbado en la espectacularización de la marginalidad en el audiovisual nacional, donde quedan pocos resabios de esas imágenes que fueron críticas del proceso neoliberal en que se reflejaban⁴.

El cine digital trajo aparejadas múltiples transformaciones en el universo audiovisual que no son ajenas a las películas y series que mencionamos. La hibridación del lenguaje cinematográfico con el televisivo, la concentración de la circulación y exhibición del cine en grandes empresas privadas, la aparición de las plataformas digitales de contenido a demanda que profundizaron el consumo hogareño; todo esto contribuyó a reforzar el liderazgo del cine norteamericano en las pantallas latinoamericanas (Moguillansky, 2020).

A lo largo de las últimas décadas se renovó el lenguaje cinematográfico, los modos de producción y exhibición se digitalizaron y el cine se fue simbiotizando progresivamente con lo digital (La Ferla, 2008). Estos cambios, influyeron también en las formas de ver el cine y las obras audiovisuales, produciendo experiencias distintas y nuevas subjetividades. En este sentido, la noción de marginalidad se fue expandiendo a lo largo de los años del cine argentino del siglo XXI, y ya desde finales de los noventa, para desanclarse de la villa como único espacio donde reside la pobreza, para alcanzar a una parte mayor de diversidades y desigualdades excluidas e incorporar otras imágenes de lo distinto, de lo propuesto como otro. Es decir, de alguna manera, lo marginal ya no se encorseta en la pobreza, en las villas, ni en las cárceles, sino que debemos empezar a pensar en las diversidades como centro.

En esta etapa, ya entrados/as de lleno en el siglo XXI, este cine expandido, Nuevo Audiovisual Argentino o cine-mundo global (Moguillansky, 2011) comienza una nueva faceta donde el lenguaje audiovisual se corresponde cada vez más con una estética digital global, con espectadores/as globales y sin marcas identitarias locales profundas. Con el avance de la convergencia digital se entra en una era postfotográfica, donde cualquier escenario e incluso personas pueden ser editados y creados por completo de manera digital y la cultura del cine se ha transformando por completo (Hoberman, 2014).

En esta instancia, lo fragmentario y vertiginoso del capitalismo tardío se potencian en el entorno de una incesante producción imaginal de lo social, donde la socialización se da

⁴ Esta serie fue comprada para realizar su reversión en EE.UU. Hoy en día cuenta con una serie de características que la insertan plenamente en la industria audiovisual: cuenta con directores y cuerpo técnico cinematográfico en su realización, un universo de actores y actrices que dialogan con este cine de la marginalidad (Martina Gusmán, Brian Buley, Claudio Rissi, Abel Ayala, Lorenzo Ferro) y temporadas que implican precuelas, secuelas y una propuesta exterior transmedia de promoción de la serie. Con esto nos referimos a las instalaciones que se han creado en Tecnópolis del set de la serie, la visitas en el set de la Cárcel de Caseros donde se filmó, la actividad en redes sociales con trivias, *trailers* y avances de la serie así como diálogo fluido con sus fans, entre otras prácticas de promoción y extensión de la misma como artistas invitados/as, etc.

mediante imágenes que son digitales y globales. Entonces, el cine contemporáneo es también un cine de la imagen-espacio, donde los desplazamientos, desvíos y trayectos fluyen en la urbanidad de las grandes ciudades globales (Dipaola, 2019). Esta espacialidad cuenta con mecanismos originales y dinámicos que se abordan como un mapa cognitivo, que comprende estas formas en una cartografía social globalizada (Jameson, 1995). Los/as pobres, marginados/as y excluidos/as en este sistema global se interconectan a la vez que se desterritorializan. Las villas, las cárceles, los barrios precarios que habitan los/as personajes de estas ficciones pasan a ser parte de una exclusión que ya no es solo local, y que sucede y existe a lo largo y ancho del globo en formas similares.

Esa chispa de las imágenes críticas que aparecieron en las primeras películas del Nuevo Cine Argentino, que retomaban la herencia de cines combativos y revolucionaban el campo del cine nacional, esa propuesta que fue política en su forma misma, se fue disipando poco a poco hasta quedar cada vez más desdibujada y rezagada a un cine de autores independientes jóvenes, de épocas pasadas. Con esto no intentamos sembrar un halo de nostalgia sobre un cine pasado, que haya sido mejor, sino abrir un interrogante sobre las nuevas derivas de esta chispa de provocación política, de producción de momentos de disensos y dislocación de miradas que, si persisten en nuevas formas de este audiovisual ampliado y extendido, es necesario encontrarlas y explorarlas.

Es un tipo de cinematografía que desterritorializa a la vez que tiene la potencia de construir fusiones e intercambios culturales de cooperación. Es un cine que sostiene a su interior las tensiones que construye el proceso de globalización cultural, para el que debemos fundar nuevos interrogantes que permitan señalar sus límites y potencialidades a la vez. Como anuncia García Canclini (2008) con algo de optimismo: “la época globalizada es esta en que, además de relacionarnos efectivamente con muchas sociedades, podemos situar nuestra fantasía en múltiples escenarios a la vez” (p. 33).

4. CONCLUSIONES FINALES

La ampliación en las voces y miradas de quienes comenzaron a hacer cine durante las primeras décadas del nuevo siglo, posibilitó la emergencia de otras minorías, disidencias y luchas que cobraron fuerza y visibilidad. La marginalidad fue uno de los temas más relevantes que cruzaron todo el período, pero no el único y su importancia radica en que el contexto de crisis y profundización de desigualdades lo erigió como un tema relevante para la población, para los medios de comunicación y los gobiernos de turno. Con la ampliación de las expresiones, en todos los ámbitos -pero aquí nos interesa particularmente la cultura audiovisual-, se habilitó la creación de nuevas asociaciones de sentido, la disposición de nuevas sensibilidades, la dislocación de algunas miradas muy arraigadas y se abrió la arena para la emergencia de disensos y para la aparición de lo político en el arte, al menos hasta 2015 con el nuevo receso de la producción nacional de audiovisual.

La noción de marginalidad nos permite ampliar miradas sobre qué es aquello que se construye como *lo marginal* en determinadas épocas. Esta investigación es parte de un trabajo en curso que continuará definiendo qué se figura como marginal en el cine argentino contemporáneo de ficción, abrazando la polisemia que este concepto contiene. Este trabajo se concentró en la conformación del margen desde la estética, pero en la investigación más amplia se mirará en vínculo estrecho con el margen social, trabajado desde las ciencias sociales, porque de esa manera se pueden advertir asimetrías, ideologías, disputas de poder en las imágenes mismas. Complementar este repaso sobre el cine nacional de la marginalidad, con una mirada local sobre la marginalidad urbana pensada como desigualdad social dentro

del mismo período, permite retomar la fuerte impronta neoliberal que se liga con la existencia de los márgenes pero también de su reproducción, de forma que quede evidenciado que la estigmatización de la pobreza contribuye a seguir reproduciendo el neoliberalismo y no es solo una consecuencia de éste.

Así, más allá de las transformaciones y divergencias que coexisten en el cine contemporáneo de la marginalidad, la importancia de una persistencia en la disputa por una estética de la marginalidad local, radica en este potencial político. Tras el largo recorrido, es preciso no arribar a conclusiones que obturen y pretendan homogeneizar estas expresiones, que no son iguales, sino que se sostienen en torno a la incorporación de la diferencia y de lo distinto. Por lo tanto, no son posibles para ser englobados en una única categoría de “La estética de la marginalidad”, sino que hay diversas estéticas que se combinan y coexisten, a veces en conflicto, en múltiples estéticas de las marginalidades que también son plurales, dinámicas y diversas. Es decir, que la potencia polisémica que contiene el concepto de marginalidad, permite sostener la apertura a todo aquello que se considere marginal en distintos momentos. Marginal no como estigmatización para la exclusión de lo otro, sino para incorporarlo en su condición política de alteridad y divergencia. De esta manera, los caminos que quedan trazados son propuestas para nuevos inicios de investigaciones que recorran la inquietud sobre las diversidades y otredades de un contexto específico, que no es siempre el mismo y que habilita la conformación de nuevos sujetos políticos, nuevas víctimas de la máquina de excluir cuerpos y nuevos espacios donde intervenir, que en algunas ocasiones siguen siendo los mismos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amado, A. (2009). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Colihue.
- Birri, F. (director). (1960). *Tire dié* [mediometraje]. Instituto Cinematográfico de la Universidad Nacional del Litoral.
- Birri, F. (director). (1961). *Los inundados* [película]. Productora Argentina Nuestra.
- Bordwell, D. (1996). *La narración en el cine de ficción*. Paidós.
- Caetano, A. I. (director). (2002). *Tumberos* [serie tv]. Ideas del Sur.
- Caetano, A. I. y Stagnaro, B. (directores). (1997). *Pizza, Birra, Faso* [película] Caetano, A. I; Stagnaro, B. y Trapero, P. (co-productores)
- Campero, A. (2009). *Nuevo cine argentino. De Rapado a Historias Extraordinarias*. UNGS y Biblioteca Nacional.
- Céspedes. M. (director). (1983). *Los totos* [cortometraje]. Mabel Galante (productora en créditos).
- Céspedes. M. (director). (1985). *Por una tierra nuestra* [cortometraje]. Mabel Galante (productora en créditos)
- Céspedes. M. y Guarini, C. (directores). (1986). *Buenos Aires, crónicas villeras* [mediometraje]. Cine Ojo; JBA production.
- Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Último Recurso.
- Deleuze, G. (2009). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Cactus.
- Deleuze, G. (2011). *Cine II. Los signos del movimiento y el tiempo*. Cactus.
- Demare, L. (director). (1958). *Detrás de un largo muro* [película]. Argentina Sono Film.
- Dipaola, E. M. (2010). Crítica de la representación estética: realismos y Nuevo Cine Argentino. *Imagofagia, revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*. (1). <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/8/9>
- Dipaola, E M. (2019). La ciudad y los sentidos: las sensaciones como imágenes del espacio y de las afecciones en el cine argentino contemporáneo. *Desde la academia*, (31), 14-23.

- Favio, L. (director). (1960). *El amigo* [cortometraje]. Leonardo Favio (auto-producción).
- Favio, L. (director). (1965). *Crónica de un niño solo* [película]. Luis di Stefano (productor en créditos).
- García Canclini, N. (2008). *La globalización imaginada*. Paidós.
- Gardies, R. (2014). *Comprender el cine y las imágenes*. La Marca.
- Getino, O. (2016). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Ciccus.
- Harvey, D. (1990). *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*. Amorrortu.
- Hoberman, J. (2014). *El cine después del cine: o ¿Qué fue del cine del siglo XXI?*. Paidós.
- INCAA y OAVA. (2019). *Informe igualdad de género en la industria audiovisual argentina*. http://www.incaa.gov.ar/wp-content/uploads/2019/12/incaa_oava_igualdad_de_genero_2019.pdf
- Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Paidós.
- Jameson, F. (1995). *La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial*. Paidós.
- Jameson, F. (2002). *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el postmodernismo 1983-1998*. Manantial.
- Jameson, F. (2012). *El postmodernismo revisado*. Abada.
- Klimovsky, L. (director). (1951). *Suburbio* [película]. Emelco.
- Kohon, D. J. (director). (1958). *Buenos Aires* [película]. Enero Films.
- Kruger, C. (2019). Introducción, en C. Kruger (comp.), *Nueva cartografía de la producción audiovisual argentina*, (1-21). Peter Lang.
- La Ferla, J. (2008). El cine argentino: un estado de situación, en: E. A. Russo (comp.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, (215-242). Paidós.
- León, C. (2005). *El cine de la marginalidad, realismo sucio y violencia urbana*. Abya-Yala.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Anagrama.
- Llinás, M. (director). (2008). *Historias extraordinarias*. El Pampero Cine.
- Machado, A. (2008). Convergencia y divergencia de los medios., en: J. La Ferla (comp.), *Artes y medios audiovisuales II, un estado de situación*. Aurelia Rivera ed.
- Moguillansky, M. (2011). Globalización, cultura y sociedad. Cambio cultural, géneros discursivos y estructuras del sentir. *Andamios: revista de investigación social*, 8 (17), 323-344.
- Moguillansky, M. (2020). La batalla de las pantallas. Desafíos para el cine de América Latina., en *La otra isla*. (2), 34-49.
- Murúa, L. (director). (1960). *Shunko* [película]. Producciones San Justo.
- Murúa, L. (director). (1975). *La Raulito* [película]. Helicón producciones.
- Ortega, L. (director). (2002). *Caja negra* [película]. Villa Vicio.
- Ortega, L. (director). (2015). *Historia de un clan* [serie tv]. Pablo Culell (productor en créditos); Telefé.
- Ortega, L.; Caetano, A. I. ; Ardanaz, M.; Pérez, J. y Ciancio, A. (directores). (2016; 2018; 2019; 2022). *El Marginal* [serie tv]. Underground producciones; Televisión Pública Argentina.
- Oubiña, D. (2008). Construcción sobre los márgenes: itinerarios del nuevo cine independiente en América Latina, en: E. A. Russo (comp.), *Hacer cine. Producción audiovisual en América Latina*, (31-42). Paidós.
- Perrone, R. (director). (1994). *Labios de churrasco* [película]. Producciones El Deseo.
- Perrone, R. (director). (1997). *Graciadió* [película]. Raúl Perrone (auto-producción).
- Perrone, R. (director). (1998). *5 pal'pelo* [película]. Raúl Perrone (auto-producción).
- Pisciotano, L. (2020). Estéticas del hambre e imágenes de la marginalidad. Desde los nuevos cines latinoamericanos al cine argentino contemporáneo. *Entramados y perspectivas. revista de la carrera de Sociología*, 10 (10), 132-161.

- Pisciottano, L. y Mazzuchini, S. (2021). Okupas: ¿qué vemos 20 años después? *Zigurat*. <https://revistazigurat.com.ar/okupas-que-vemos-20-anos-despues/>.
- Poliak, A. (directora). (1995). *¡Que vivan los crotos!* [película]. Viada producciones; TVE; Channel Four; National Film Board of Canada; INCAA.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo.
- Rejtman, M. (director). (1992). *Rapado*. [película]. Aries Cinematográfica Argentina; Kilimanjaro; Hubert Bals Fund; INCAA.
- Sapir, E. (director). (1998). *Picado fino* [película]. 5600 film.
- Stagnaro, B. (director). (2000). *Okupas* [serie tv]. Ideas del Sur.
- Torre Nilsson, L. (director). (1958). *El secuestrador* [película]. Argentina Sono Films.
- Trapero, P. (director). (1999). *Mundo grúa* [película]. Pablo Trapero y Lita Stantic (productores acreditados).
- Trapero, P. (director). (2008). *Leonera* [película]. Patagonik; Matanza cine; Cineklik Asia; Ibermedia; INCAA; Video Filmes.
- Trapero, P. (director). (2015). *El clan* [película]. Kramer & Sigman films; Matanza cine; El Deseo; Telefé; Fox International productions.
- Veliz, M. (2011). Buenos Aires y el nuevo cine argentino. *Actas del II Congreso Internacional ASAECA. Desafíos de los estudios audiovisuales en América Latina*, ASAECA. Recuperado de: http://www.asaeca.org/aactas/veliz_mariano.pdf