

Pablo Messuti

Instituto Gino Germani

pablo.messuti@gmail.com

**Notas sobre algunos procedimientos y técnicas del documental contemporáneo argentino: M y Los Rubios.**

**1. La irrupción del digital.**

El advenimiento de las nuevas tecnologías comunicacionales, y de lo que algunos denominan como sociedad red, ha trastocado profundamente tanto los hábitos, usos y costumbres (las maneras de ser y estar en el mundo) como así también los modos de percibir y experimentar el tiempo y el espacio. Comprender las formas sociales y las potencialidades emergentes de estos derroteros que trazan las innovaciones en el campo de las telecomunicaciones y de las industrias culturales conlleva seguramente riesgos, malentendidos y equívocos. El más notorio: olvidar los dilemas planteados por Heidegger en torno a los nuevos senderos que inauguran las tecnologías modernas, las que en un mismo movimiento auguran venturosas posibilidades aunque también abren las puertas a su posible reificación y fetichización (Heidegger, 1994). En efecto, las condenas unilaterales hacia los efectos producidos en la “subjetividad” por las distintas apropiaciones de las nuevas tecnologías y su reverso, la celebración entusiasta y acalorada de los alcances de las tecnociencias y los inauditos horizontes que despejan, actualizan una dicotomía que, en su monotonía especular, no deja de ser refractaria a todo pensamiento que mantenga la tensión implícita en el pensamiento de Heidegger.

Los nuevos saberes, aptitudes cognitivas, sensibilidades y modos de percepción que surgen por la apropiación de las nuevas tecnologías -en particular, en el campo audiovisual- no sólo plantean un nuevo estatuto de la imagen, la que se transforma radicalmente al plasmarse en píxeles, sino que también inauguran una era en donde las coordenadas que situaban las distintas esferas de la cultura (arte, ciencia, conocimiento, información y entretenimiento) se dislocan y se modifican, dando lugar a fronteras cada

vez menos nítidas entre las distintas prácticas y su correspondiente anclaje institucional (Sel, 2008). (Sel, 2008). Así, el pasaje de los soportes analógicos a las tecnologías digitales implicó cambios profundos y duraderos, los que repercuten en las estéticas, los modelos de producción y en las dinámicas de interpenetración en campos cada vez menos autónomos como lo son los del cine, la televisión e internet (Doueihi, 2010). En el marco de estas transformaciones, es menester analizar los procesos de convergencia digital en medios masivos como el cine haciendo especial hincapié en la dialéctica entre procedimientos formales, modos de representación y desarrollos técnicos.

En este contexto de transformaciones vertiginosas no resulta forzoso remozar una distinción que seguramente aclara parcialmente los complejos reenvíos y determinaciones que se dan entre innovaciones en el campo de las ciencias y su materialización en un proceso destinado a la valorización de la industria. En efecto, en la distinción entre técnica – todo conocimiento científico aplicado a la producción- y tecnología – la que contribuye a la valorización del capital- se cifran las alternativas y dilemas que plantea el desarrollo de dispositivos y artefactos que luego serán o no integrados en el sistema productivo (Katz, 1999). Estas definiciones permiten, por ejemplo, situar en perspectiva la compleja prehistoria de una industria como la cinematográfica en donde convivían en sus albores múltiples desarrollos técnicos marcados por la incertidumbre de su futuro. Si nos retrotraemos a la infancia del cine y a los modos de representación primitivos, vemos como las distintas técnicas y artefactos que preanuncian la emergencia en los inicios de un cine concebido como un arte de masas con su correlativa explotación industrial - y su sistema de representación característico - fueron durante mucho tiempo inventos que no habían sido incluidos en un modo integral de producción enraizado en un determinado campo institucional de desempeño. Otros desarrolladores contemporáneos a Edison y a Lumière, como por ejemplo Emil Skladanowsky y su bioscopio, o Messter y su proyector (dispositivo que de todos modos auguraba la futura explotación comercial del cine) inscribían sus desarrollos técnicos en espacios sociales, culturales y simbólicos en donde el registro y la proyección de imágenes en movimiento se realizaban en ámbitos tan heterogéneos como ferias, espectáculos de variedades, círculos científicos, o dentro de la esfera de lo íntimo (Burch, 1994). A su vez, el campo visual que habilitaban los diversos aparatos y dispositivos estaba lejos de homogeneizar una perspectiva científica construida a partir de la neutralidad de la cámara, convicción que años más tarde será largamente

cuestionada en revistas como *Cinetique* y *Scream*. Las principales críticas y cuestionamientos estaban dirigidas al idealismo bazineano que descartaba la intervención humana y olvidada el código figurativo que condiciona el proceso de construcción de la representación cinematográfica. Como señala Vilches, en períodos en los que irrumpen ciertas innovaciones tecnológicas y prácticas novedosas, como la creciente utilización de herramientas informáticas para la edición, manipulación y registro de las imágenes, las que dislocan y alteran profundamente los formatos (hipertexto, multimedia), la revisión de los textos clásicos de autores como Comoli sobre la ideología de la máquina de representación adquieren una vigencia inusitada (sobre todo a partir del surgimiento de nuevos estilos documentales propiciados por las nuevas tecnologías) (Vilches, 2001). Así, para que la imagen se piense como análoga a la realidad, es preciso que se fijen y establezcan una serie de convenciones que varían de acuerdo a las épocas, la tecnología disponible, las ideologías y las distintas culturas (además de la serie de coacciones que sufre el modo de presentar la realidad tanto por la película o software empleado y la iluminación disponible, como por el encadenamiento de las secuencias, la definición del objetivo, etc). La idea de Tarkovsky que recorre el realismo documental de que la función principal del cine es registrar la realidad sólo a través del puro proceso mecánico de abrir el obturador parece ser desmentida por la serie de operaciones digitales de recorte, sutura o edición que permiten generar imágenes en movimiento de credibilidad fotográfica perfecta aún cuando nunca hayan sido filmadas. En la era digital, el cine se acerca cada vez más a la animación, al continuar y potenciar un abanico de técnicas y procedimientos (animación en 3D, software de pintura digital, sutura de imágenes filmicas digitalizadas) empleados para alterar y modificar una imagen que ya no puede considerarse como el índice de una realidad física registrada en el celuloide. (Manovich, 2006). En un sentido inverso, Machado señala que ciertas imágenes generadas por la computadora realizan en la actualidad el sueño renacentista de producir una representación del mundo puramente conceptual basada en abstracciones matemáticas que se restituyen en una forma visible y perceptual, lo que daría origen a un realismo de nuevo tipo. Estas dos tendencias (una de origen renacentista, otro vanguardista) conviven de un modo a la vez contradictorio y fértil en formas expresivas cada vez más híbridas, y generan igualmente profundas transformaciones en géneros como el documental en donde la problemática de la referencialidad y la transparencia del dispositivo de registro ha estado en el centro de las indagaciones a lo largo de la historia del cine (Machado, 2000).

No es casual entonces que el tópico de la muerte del cine, que se había instalado fuertemente desde los comienzos de la década del sesenta a partir de la amenaza que significó la irrupción de medios de masas como la televisión, sea revivido tardíamente tanto por quienes celebran acríticamente los alcances imprevisibles de estas nuevas tecnologías como por sus detractores más conspicuos. Este proceso se da en un contexto igualmente incierto en el cual la praxis cinematográfica linda con universos estéticos y simbólicos propios de otras expresiones culturales como los videogames, las instalaciones multimedia, o las redes sociales como You Tube y Facebook. Se reclama una especificidad del cine probablemente ilusoria en la medida en que ya desde sus orígenes ya se combinaba con soportes variados y generaba espacios de distribución y consumos diversos. Un film actual como *Afterschool*, de Antonio Campos, lleva esta hibridación a través de las redes sociales a un nivel impensado, al delinear la arquitectura del film sobre la base de imágenes y capturas documentales de una estética similar a la de los videos volcados en los medios disponibles en Internet. La lógica de You Tube que desentraña el film ilumina el nuevo estatuto de lo real propio de la videoesfera, el que propicia una fusión y combinación de lenguajes, soportes, formatos, cuyas fronteras dispersas y difusas son cada vez más lábiles. Otra experiencia ilustrativa al respecto es la convocatoria *Un día en la red* realizada recientemente por la red social You Tube. El proyecto consiste en generar un documental producido por Ridley Soctt que registre un día en la vida de los usuarios a partir de registros caseros, videos hogareños y demás filmaciones creadas por los consumidores, quienes figurarán en los créditos como directores en la versión definitiva del film que será presentada en el festival de Sundance de 2010. En este ejemplo se hace patente el intento por parte de los grandes conglomerados y empresas de la telecomunicación por desplazar la primacía del autor y diluir la marca que imprime el guionista en la obra al facilitar e incorporar la “gestión del tiempo humano” y “la conexión difusa” con los espectadores y usuarios (un modelo que en definitiva alienta la producción de contenidos por parte de los propios consumidores) (Vilches, 2001:51). En este sentido, y aún cuando no deja de ser una hipótesis arriesgada, la afirmación de Robert Stam sobre las relaciones, vinculaciones y los puntos de contacto que se pueden establecer entre el estado contemporáneo del cine y la situación de incertidumbre que signó su prehistoria es reveladora sobre los contornos variables de los espacios sociales en los que las innovaciones técnicas se inscriben en el momento en que son incorporadas en una dinámica productiva determinada. Según Stam: “Aunque muchas voces hablan apocalípticamente del fin del

cine, la situación actual recuerda extrañamente a los inicios del cine como medio. El pre cine y el post cine han llegado a parecerse entre sí. (...) Estas posibilidades han desembocado en un discurso eufórico de la novedad, que en ciertos aspectos remite al que celebró la llegada del cine un siglo antes”. (Russo, 2008).

## **2. Bajo el signo de lo nuevo**

Dentro de las artes que hicieron eclosión en la modernidad, el cine es quizás la única que se ha visto forzada constantemente a justificar sus pretensiones estéticas autónomas, debido en gran parte al debate que se generó en torno a su carácter ambiguo (¿arte o industria?). Discusión probablemente espuria dado que el cine debe su naturaleza a la reproductibilidad técnica y a su íntimo contacto con las masas, lo cual lo aleja sensiblemente del arte institucional autónomo previo a su surgimiento. Sin embargo, la inquietud acerca del papel que desempeña la técnica en la producción cinematográfica ha estado presente en el horizonte cultural desde los tiempos de la escuela de Frankfurt, y en especial luego de la contundente crítica a Hollywood y al cine en general realizada por Adorno y Horkheimer en su clásico ensayo acerca del papel manipulador y reforzador del statu quo de las industrias del entretenimiento. Adorno reflexionaba sobre la industria cinematográfica en términos de la continuidad dada entre la lógica mercantil que regula la economía capitalista y el modo en que la producción seriada de films reproduce los esquemas basados en la racionalidad instrumental (modelos culturales que rigen tanto para la organización laboral como para el ocio administrado) (Adorno y Horkheimer, 2005). Un dilema que ya había anticipado Lukacs al plantear las tensiones que supuso para la cultura burguesa decimonónica subsumir la vieja idea de Kultur, asociada a valores espirituales desligados de la reproducción de las necesidades básicas, al sistema de relaciones que determinan la producción de mercancías (Lukacs, 1920). Al respecto, no deja de ser ilustrativo el debate dado en la década del treinta entre Adorno y Benjamin en torno a la reproductibilidad técnica y el carácter aurático de la obra de arte autónoma (Benjamin, 1998). Mientras que Benjamin creía en las potencialidades políticas que podía inaugurar una estética librada por la técnica del opresivo corset de la institución artística – la dispersión en la percepción y el efecto de choque del cine podrían llegar a movilizar a las masas y unir arte y vida – Adorno, por el contrario, le cuestionaba largamente en una correspondencia privada el modo en que, mediante una “tabuización inversa”, se procuraba romantizar cierta

producción cinematográfica. La obra de Chaplin, por ejemplo, generaba en el público una risa que es “todo lo contrario que buena y revolucionaria” (Adorno, Benjamín, 1998). Años más tarde, Adorno elaborará con mayor profundidad en *Teoría Estética* el carácter de la obra de arte de vanguardia, el que descansa en la oposición a la comunidad en tanto su verdad está dada por la resistencia a la sociedad y en su no comunicación. Así, las primeras vanguardias fundamentaban sus aspiraciones en el presuroso anhelo de fundir arte y vida, y de arremeter contra un arte mimético concebido como sinónimo de evasión y consuelo frente a una realidad injusta, opresiva, y enajenada. Para Huyssen, el último gran momento en el que la técnica ha transformado radicalmente la vida cotidiana al liberar la imaginación de las ataduras de las reglas que determinaban la obra orgánica y autónoma fue el período de las primeras expresiones dadaístas, del collage, del montaje y fotomontaje. Experiencias y apuestas que cultivaban un dinamismo de signo contrario al que le imprimía la razón burguesa a una técnica concebida únicamente desde parámetros instrumentales (Huyssen, 2002). Probablemente Debord haya sido uno de los últimos realizadores que apostó a la conmoción frente al espectador y al choque perceptivo con sus films más radicales producidos dentro del colectivo situacionista.

En tiempos en que los procedimientos, técnicas y nuevas modalidades de escrutar el mundo propios de las artes visuales en sus manifestaciones más iconoclastas han sido absorbidos casi en su totalidad por la publicidad standard cabe preguntarnos sobre las formas inéditas que podría asumir el cambio tecnológico en una práctica cinematográfica en la que, en palabras de Silvia Schwarzbock “ya no queda nada de aquello que hacía que el cine moderno fuera simultáneo de algo más urgente de atender que él mismo”: la necesidad de transformar las condiciones reales de existencia. (Schwarzbock, 2003). Las paradojas, contradicciones y aporías que plantea la restricción constitutiva del cine dada por su completa inmersión dentro de la industria no dejan de comportar una actualidad y una vigencia apremiante en contextos como los del cine argentino de los últimos años atravesados por el debate acerca de los senderos que inaugura una producción cinematográfica pensada bajo categorías como lo “artesanal” o “lo imperfecto”. Sin duda, el amateurismo casi nunca es tal debido a los condicionamientos propios de la dependencia originaria de instancias de financiación, comercialización y exhibición. Aun así, la incorporación del digital ha sido señalada reiteradamente como un elemento central dentro ciertas formas y estéticas alternativas

(en donde se rescata el valor de lo amateur). Teóricos como Manovich incluso dan un paso más adelante al equiparar la construcción manual de imágenes mediante sofisticados softwares – donde queda totalmente eclipsado el origen indicativo de la imagen – con las prácticas pre cinematográficas del siglo XIX cuando las imágenes se animaban y pintaban a mano (que eran usadas en artefactos como el fenaquistoscopio y el praxinoscopio, entre otros) (Manovich, 2006).

### **3. La incorporación del digital en la producción documental argentina reciente: los casos de M y Los Rubios.**

El advenimiento de la tecnología digital en la Argentina, la que abarató los costos de producción al posibilitar rodajes más flexibles y contribuir a que muchos directores accedan a filmar su opera prima, ha traído cambios sustantivos en la conformación de equipos de trabajo, cada más reducidos debido a la desaparición de ciertos rubros técnicos estrechamente ligados a las viejas tecnologías. La emergencia de nuevos formatos como el Beta Digital, DV y Mini DV-High Definition (HD), la proliferación de pequeñas productoras, la financiación de óperas primas por fuera de los canales institucionales más asentados, constituyen algunos de los factores que llevaron a críticos y ensayistas a considerar que las apuestas novedosas, los riesgos y las rupturas formales solo son posibles por fuera de la “gran industria”, empleando medios escasos, buscando financiación por fuera del INCAA, y utilizando modelos de producción distintos a los empleados en las grandes producciones volcadas al público masivo (Peña, 2003). De ahí que para algunos cineastas fuertemente involucrados con las instituciones en las que germinó el “Nuevo Cine Argentino” la única posibilidad de producir cine sea utilizando equipos livianos y de forma casera y amateur, ya que no existe en nuestro país un mercado interno ni externo que pague un cine costoso: “la única manera que conozco de trabajar en contra de algo que – a mi gusto – es una situación límite, es trabajar barato. Y trabajar barato supone imperfección. Pero esa imperfección también supone lo que yo llamaría ‘grandeza formal’” (Wolf, 2006). Ciertamente, la utilización de equipos ligeros no comporta una novedad significativa, teniendo en cuenta que en momentos de eclosión de tendencias documentales como el *Cinema Direct* y *Cinema Verité* ya se habían desarrollado dispositivos de registro económicos. Los mismos continuarán su evolución en la década del sesenta con el surgimiento de las distintas tecnologías videográficas, las que posibilitan un vínculo más inmediato con la realidad.

Sin duda, el gran espectro de alternativas y funcionalidades que brinda el video, entre las que se puede destacar la posibilidad de visualizar el material registrado casi en simultáneo al momento de captura - una transformación que desmonta el hiato y separación dada entre el tiempo del registro y el tiempo de la exhibición - genera cambios notorios en el proceso de concepción de un film en tanto el realizador posee un mayor control sobre el material. Por otro lado, el video modifica radicalmente los tiempos de rodaje y la duración de las tomas, lo cual repercute en la actuación, el encuadre, la iluminación y las posibilidades de sobreimpresión en el montaje, puesto que ya no existe el límite de la cantidad de metraje en el chasis.

En ciertas vertientes reflexivas del documental contemporáneo argentino (*M* de Nicolás Prividera) la incorporación de archivos personales digitalizados combinados con las imágenes digitales del propio film renueva y confieren una nueva dinámica a géneros documentales como el autorretrato. De esta manera, los alcances de la utilización del propio aparato de registro y captación constituye el objeto mismo de las indagaciones, las preguntas y los planteos que desencadenan muchos de estos nuevos films autobiográficos, un territorio cada vez más fértil dentro de la producción reciente. Nichols señala al respecto que las modalidades interactivas y reflexivas del documental tienden a poner en escena el trabajo de producción, los efectos del aparato cinematográfico y el proceso tangible de enunciación. El documental reflexivo en particular promueve la indagación sobre las propias apuestas formales y sobre el *cómo* se representa la realidad histórica. En última instancia, plantean en todas sus dimensiones las problemáticas ligadas a la autoconciencia de los procedimientos y las técnicas (“vemos una imagen construida en vez de una porción de realidad”) (Nichols, 1997:93).

Dos films actuales como *M* y *Los Rubios* deberían ser leídos, entonces, a la luz de los procedimientos que el documental argentino de los años recientes asimila y modifica del documental reflexivo e interactivo moderno al incorporar las tecnologías digitales en los nuevos modelos de producción. *M* por ejemplo, incorpora al relato fragmentos de videos familiares en Super 8 (y todo lo que está en ese registro refiere a lo privado y la reflexividad del yo) mientras que las escenas en tiempo presente sobre la pesquisa acerca de la identidad de la madre de Prividera están rodadas en digital. En *Los Rubios*, el video es el escenario de la ficcionalización de la propia realizadora y

constituye el soporte en el que están rodadas las escenas de autorreferenciales sobre el rodaje. Mientras que en un film como *M* se realza la presencia del realizador (como entrevistador, recabando información en los distintos centros de documentación, o en las imágenes de archivo), lo que paradójicamente diluye su yo privado en favor de una enunciación pública y programática, en *Los Rubios* en cambio los distintas fusiones y contaminaciones dadas por el indirecto libre (Deleuze, 2007) entre los seres múltiples desdoblados en los que se esconde Albertina - su voz en off que dialoga su ser ficcionalizado, la “verdadera” Albertina que interroga a la actriz, a los compañeros de militancia del padre, unan profusión de caracteres a la que suele corresponder un soporte determinado: tv en los militantes, video que filma al cine el documental, video en la ficción - potencian y fortalecen la presencia de un yo que no busca identificarse en los testimonios delegados del colectivo de los compañeros de militancia. Pero que de todos modos no renuncia a la proyección de sus ser privado en una instancia más amplia, aunque más acotada que en *M*. Los compañeros de rodaje no sólo representan el círculo estrecho de amigos, sino que legitiman una voz colectiva, “generacional”, que desmiente en parte el hincapié puesto en la preponderancia de un yo privatizado, autorreferencial, anclado en una pura subjetividad ajena al universo de la política y de lo público. Este colectivo reducido, en su aparente ausencia dada por el fuera de campo, no deja de formular alternativas y cuestionamientos a las voces y los puntos de vistas de los representantes de la generación de sus padres, lo cual confiere un sentido netamente político a su presencia en el film. Son a lo largo de *Los Rubios*, al igual que el hermano de Prividera en *M*, los interlocutores con los que la propia realizadora coteja su modo de ver la realidad, y con quienes dirime las complejas elecciones acerca de lo que debe ser mostrado o no. Incluso *M*, un film que hace más explícita la certeza de la importancia que reviste la recuperación de los hilos dispersos de una memoria fragmentada a fin de volver a reconstituir un sujeto político colectivo, no ahorra críticas frente a la tenaz ceguera de ciertos militantes quienes, para dar cuenta de la violencia que signó sus prácticas, apelan a eufemismos huidizos y términos esquivos que desplazan cualquier atisbo de autocrítica o lectura reflexiva de su pasado. No obstante, los televisores en *M*, que en *Los Rubios* albergaban a los militantes corridos al fondo de la pantalla, aparecen apagados, con la imagen granulada y opaca (luego aparecerán prendidos, con la imagen de los militares). En este punto el discurrir de sus modos de situar el discurso de los militantes toma caminos divergentes ya que Prividera realza estos relatos al concederles la jerarquía de la voz en off. Aunque al final,

paradójicamente, reaparece la imagen de archivo de su madre junto con su nombre proyectado, una presencia que denota un dolor privado, inextinguible, imposible de ser asimilado en la enunciación coral del colectivo del grupo de familiares de desaparecidos y militantes. Por otro lado, en las dos propuestas hay un intento por repensar el carácter problemático del concepto de identidad a partir de las dificultades que trae consigo el abandono de la ilusión cronológica implícita en ciertos relatos lineales o formas narrativas sobre la propia vida basadas en una sucesión unívoca de acontecimientos encadenados según un vínculo de causa y efecto. La identidad ya no como un concepto que remite a cualidades fijas y predeterminadas (perspectiva esencialista), sino pensado desde de su inacabamiento e incompletitud, de sus vestigios, en última instancia, de su ser contingente en constante construcción (es decir, pensada antes como un proceso que cómo un atributo determinado) (Regine Robin, 1996, Ricouer, 1996). Vemos entonces como ambos films renuevan y actualizan ciertos procedimientos y técnicas del documental moderno reflexivo como el discurso indirecto libre, el fuera de campo que opone un suceso determinado a una exterioridad radical, o las imágenes sobreimpresas que, en su colisión, producen destellos e iluminaciones (un poco como Godard en *Historire du Cinema*) sin abandonar el intento por representar, desde la singularidad de sus apuestas estéticas, concepciones ético-políticas y modos de apropiación de las tecnologías digitales, la problemática de la identidad y el trauma.

### Bibliografía

- ADORNO, Theodor W (2005), *Dialéctica de la ilustración*, Ed Akal, Madrid
- ADORNO, Theodor W, BENJAMIN, Walter (1998), *Correspondencia (1928-1940)*, Trotta, Madrid.
- AUMONT, Jacques (1995), *Estética del film*, Paidós, Barcelona.
- BENJAMIN, Walter (1998), "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica." En: *Discursos interrumpidos*, Taurus Ediciones, Madrid.
- BAZIN, André (1997). *Que es el cine*, Rialp, Madrid.
- BURCH, NOEL (1994), *El Tragaluz del infinito*, Cátedra, Madrid.
- BERNINI, Emilio (2003). "Un estado (contemporáneo) del documental. Sobre algunos films argentinos recientes", en *Kilómetro 111*, N° 5, Bs. As.
- CASETTI, Francesco (1997) *Teorías del Cine*, Cátedra, Madrid.
- CASTELLS, Manuel, (2001); *La galaxia internet*, Areté, Madrid-
- DOUEIHI, Milad, (2010), *La gran conversión digital*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.
- DELEUZE, Gilles, (2007), *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires, Paidós
- GETTINO, Octavio, (2005). *Cine Argentino, entre lo posible y lo deseable*, Ediciones Picus, Buenos Aires.
- HUYSEN, Andreas, (2002), *Después de la Gran División. Modernismo, Cultura de Masas, Posmodernidad*, Adriana Hidalgo, Bs. As

HEIDEGGER, Martin (1994), "La pregunta por la técnica" en Heidegger, M. *Conferencias y artículos, Ediciones del Serbal*, Barcelona.

JAMESON, Fredric (1999), *El giro cultural*, Manantial, Buenos Aires

KRAKAUER, Siegfried, (1989), *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Paidós, Barcelona.

KATZ, Claudio, "La tecnología como fuerza productiva social: implicancias de una caracterización", en *Quipú. Revista Latinoamericana de Historia de la Ciencia y la Tecnología*, vol 12, n 3, septiembre-diciembre de 1999, México.

LUKACS, G. (1920): "Vieja y nueva Kultur" en *Revolución socialista y antiparlamentaria*, Córdoba, Cuadernos de pasado y presente, n° 41, 1973.

MACHADO, Arlindo, (2000), *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas*. Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires, Bs. As.

MANOVICH, Lev (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*, Paidós, Buenos Aires.

NICHOLS, Bill, (1997), *La representación de la realidad*, Paidós, Barcelona.

PEÑA, Fernando Martín, (2003). *90-60 Generaciones*, Ediciones del Malba, Buenos Aires.

RICOEUR, Paul, (1996). *Sí mismo como otro*, Siglo XXI, México.

ROBIN, Regine (1996) *Identidad, memoria y relato. La imposible narración de sí mismo*. Buenos Aires, serie Cuadernos de Posgrado, Facultad de Ciencias Sociales/CBC..

RUSSO, Eduardo "Lo nuevo y lo viejo ¿Qué es el cine en la era post cine", en Jorge La Ferla (comp.), *Artes y medios audiovisuales: Un estado de situación II. Las prácticas mediáticas pre digitales y post analógicas*, Aurelia Rivera, Nueva Librería, Buenos Aires.

SEL, Susana (2007). "La dimensión política en los estudios sobre cine", en *Cine y fotografía como prácticas de intervención política*, UBA- Museo del Cine- Prometeo, Buenos Aires.

SEL, Susana (.2008). "Del cine a las industrias de la comunicación en el capitalismo actual. Repensando tecnologías y políticas públicas en Argentina desde los '90". En: *Imágenes, Palabras e Industrias de la Comunicación. Estudios sobre el capitalismo informacional contemporáneo*. Universidad de Buenos Aires.

SEL, Susana y TERBECK, Erika, abril 2008. "Cine argentino de los '90. Un análisis sobre la selección del Festival DerHumAlc", en *Cine y Derechos Humanos*. Instituto DerHumALC, Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, INADI-Ministerio de Justicia, Seguridad y Derechos Humanos. Buenos Aires.

SCHWARZBOCK, Silvia (2003). "La no-reconciliación y cómo lograrla. Notas sobre el cine contemporáneo III", en *Kilómetro 111, N° 5*, Bs. As.

VILCHES, Lorenzo (2001), *La migración digital*. 1a. ed. Gedisa, Barcelona.

WOLF, Sergio (Compilador), (2001). *El Nuevo Cine Argentino. Temas, autores y estilos de una renovación*, Ediciones Tatanka, Buenos Aires..

WOLF, Sergio (Compilador), (2006). *Qué pasa con el Nuevo Cine Argentino*, cuadernillo distribuido en el 8 Festival de Cine Independiente de Buenos Aires.