

## CAPÍTULO 2

### Verdad y poder productivo en Agarrando pueblo y La Hora de los Hornos

*Zelma Martínez*

Durante los años '60 y '70 Latinoamérica, en sintonía con los procesos de liberación nacional producidos en Asia y África, y bajo las teorías críticas del colonialismo, buscaba librar una lucha frente al imperialismo que, representado por los entes estatales, estaba instituyendo regímenes dictatoriales en varios de sus países. Para lo cual, algunos intelectuales de la época, teorizaban una lucha por la reivindicación de un *Estado Nacional-Popular, que permitiese la liberación nacional*, viendo en el cine una herramienta e instrumento clave para proponer y expandir su ideología.

El presente escrito buscará indagar de qué manera los conceptos de *poder y verdad* (Foucault, 1999), en tanto instrumentos conceptuales para entender, pensar y ordenar el mundo social, a los sujetos y sus prácticas (Santillán, 2013), pueden ser rastreados en el discurso de dos producciones documentales: *Agarrando Pueblo* (1978), de Carlos Mayolo y Luis Ospina en Colombia, y *La Hora de los Hornos* (1968), de Fernando Pino Solanas y Octavio Gettino en Argentina<sup>1</sup>.

Con *Agarrando pueblo*, Carlos Mayolo y Luis Ospina, dos realizadores destacados de la década de los '70 en Colombia, van a hacer crítica de una serie de producciones audiovisuales que surgen en ese país con el llamado *cine del sobreprecio*. Para los realizadores colombianos, estos filmes "políticos" recurrían a estereotipos y se sostenían en un discurso que sobreactuaba la miseria o el concepto de marginalidad. Por otro lado, en contraste, una década antes Solanas y Gettino, dos militantes políticos durante la dictadura militar de Onganía en Argentina, proclaman un cine crítico y contestatario al que van a llamar *Cine de Liberación Nacional*.

---

<sup>1</sup> Agradecemos la lectura y correcciones realizadas por Cecilia Cappannini.

Evidenciando el contexto en el que se sitúan, se analizará de qué manera los discursos planteados son el resultado de una situación política y social particular de cada país, en los que toman fuerza conceptos tales como *nación, patria e identidad*. Asimismo se considerarán los acontecimientos que dieron lugar a sus reclamos y denuncias a los efectos de elucidar allí, la producción de sentido que generaron las producciones audiovisuales en el público y sus lugares de circulación, en un diálogo constante con la *representación* (Richard, 1994), como concepto estrechamente vinculado a las tensiones entre centro y periferia (Richard, 2006).

En *Las Mallas del poder*, Foucault aborda el concepto de poder no desde su mecanismo jurídico, sustentado en la prohibición y la ley como ejercicio represivo, sino desde sus mecanismos positivos, a partir de su productividad que se ejerce en sus formas institucionales más regionales y locales, en la modelización de subjetividades y conductas.

Con lo cual, el autor plantea que el poder no es una institución, tampoco se trata de una estructura, sino que es más bien un mecanismo, entendido como tecnología de poder que es desarrollada de manera compleja en una sociedad dada (Foucault, 1999).

Foucault explica que el poder es un mecanismo ejercido a través de la razón, para instrumentar y dominar al hombre, pero este poder no “excluye”, ni “reprime”, tampoco “rehúsa” o “abstrae”, sino que como tecnología positiva de poder, produce lo real, campos de objetos y rituales de verdad (Foucault, 1999). Si la razón que instrumenta al hombre, le da la capacidad de producir y constituir rituales de verdad, es posible comprender a la verdad como una construcción, que no surge en él natural y pura, sino que la logra bajo pre-concepciones que lo determinan, en un contexto y una situacionalidad histórica en el que se encuentra inmerso.

De acuerdo a esto, Foucault plantea que los seres humanos vemos las cosas a través de interpretaciones, atravesadas por cargas históricas determinantes que construyen el ver de esas cosas. En este sentido, las cosas son una construcción política-histórica que tanto desde las instituciones como en los discursos de las ciencias humanas, se presentan en términos de verdad.

En relación a esto, identificamos cómo esta construcción de regímenes de verdad ha impuesto y designado, desde lo internacional o el centro (Richard, 2006) la identidad de los individuos. Mientras que la periferia o lo latinoamericano (Richard, 2006), han sido pensados y contruidos desde un discurso hegemónico, para ser designados, y confinados a *ilustrar el contexto*.

## **La Hora de los Hornos, década del 60**

El 27 de junio de 1966, un golpe militar autodenominado Revolución Argentina, puso fin al gobierno del presidente Arturo Illia, y una junta de comandantes designó como nuevo presidente al general Juan Carlos Onganía, un militar nacionalista, que lideraba una facción de las fuerzas armadas.

Su gobierno, junto con el apoyo de grupos católicos de derecha, empresarios y algunos partidos políticos, tuvo como principal objetivo, poner final a las actividades del peronismo y del comunismo. De esta manera, comenzó con Onganía un período de gobierno autoritario y represivo en la Argentina. Caracterizado por la censura y la represión, su gobierno, proscribió al peronismo y otros partidos políticos, cerró el Congreso, prohibió las agrupaciones políticas estudiantiles e intervino de manera violenta las universidades públicas. Uno de los hechos recordados de esta época tuvo lugar el 29 de julio de 1966 con la llamada "Noche de los bastos negros", suceso en el que la policía irrumpió en la Universidad de Buenos Aires, deteniendo y apaleando a estudiantes y profesores.

La iglesia, comprometida con el gobierno de Onganía, castigó el llevar pelo largo, o que las mujeres usaran minifalda, ya que para los representantes del mismo, se trataba de malas costumbres, antesala al comunismo, al igual que las expresiones de amor libre o el divorcio. Así como la iglesia, muchos otros sectores de la sociedad en acuerdo con el gobierno, veían en la autoridad una oportunidad para suprimir los males que podía causar el comunismo.

Entre tanto, en sintonía con las luchas revolucionarias de Asia y África y los procesos revolucionarios de Latinoamérica, abanderados por la victoria de la revolución cubana, Octavio Gettino y Fernando Solanas, dos realizadores militantes del peronismo de izquierda, fundaron el grupo de "Cine Liberación" y escriben el manifiesto: "El tercer cine". En él se expresaba la importancia de hacer un cine de "descolonización cultural" (Del Valle, 2001).

Pino Solanas explicó que el grupo nació cuando se cerraron las posibilidades de realizar, dentro del sistema cinematográfico tradicional, dependiente de un modelo artístico, de géneros y mecanismos industriales, un cine crítico nacional de validez cultural. "Éramos la expresión de un proceso de descolonización. No se trataba de trabajar para el cine sino para el proceso de liberación, para el proceso revolucionario, que entendemos nosotros debe operar también con el cine" (Solanas, 2006:1).

Es así que Solanas y Gettino, de manera clandestina, con el propósito de crear un instrumento útil y eficaz para la militancia política, filmaron *La Hora de los hornos* (1966-1968); un documental de cuatro horas de duración dividido en tres fragmentos: "Neocolonialismo y violencia"; "Acto para la liberación" y "Violencia y liberación".

"Nosotros nos proponíamos una película que tuviera como principal destinatario la clase trabajadora del pueblo argentino; al mismo tiempo que llegar a sectores más amplios, y que fuera en el extranjero un instrumento de contra información, de propagandización de la realidad nacional" (Solanas, 2006:166).

## **Agarrando pueblo, década del 70 y el cine del sobreprecio**

Dentro del contexto de los procesos de liberación de Asia y África y los movimientos revolucionarios latinoamericanos en la lucha antiimperialista (y como ejemplo la victoria de la revolución Cubana) empezaron a configurarse en Colombia, los grupos guerrilleros revolucionarios. Dentro de la ideología de izquierda, encabezada por el partido comunista, estos grupos consolidaron un discurso y programa político-social que propugnó la lucha armada para la liberación. La exclusión y represión política ejercida en el bipartidismo, con el Frente Nacional, donde los partidos tradicionales liberal y conservador habían decidido turnarse el poder por casi dieciséis años, cerró las posibilidades de participación política a muchos otros movimientos y organizaciones políticas.

Se consideró a esta como una de las razones por las cuales los grupos guerrilleros al margen de la ley, empezaron a surgir en Colombia. En oposición a estos, surgieron también los grupos paramilitares que, con el apoyo de hacendados, ganaderos, grandes empresarios y los partidos de derecha, se organizaron para hacer frente y combatir a los grupos guerrilleros de izquierda.

Durante los años sesenta, Colombia se había sumado a los movimientos de Nuevo Cine Latinoamericano que, encausados e influenciados por los movimientos de liberación y la Revolución Cubana, produjeron un cine de contenido social y político; encontrando en el cine una vía efectiva de militancia y reforma. Sin embargo para finales de la década, en retroceso a este proceso de construcción de un cine social y político, surgió en Colombia, el cine del sobreprecio. Bajo una ley promulgada desde el gobierno, se exigió a las salas de cine exhibir un cortometraje colombiano antes de la exhibición de un largometraje extranjero. Con una tasa de impuesto que se le cobraba al espectador en el boleto, el exhibidor debía separar y reportar al ministerio de comunicaciones lo recaudado; luego este dinero le era devuelto al productor del cortometraje exhibido, con el fin de que luego éste, pudiese producir la siguiente película.

En apariencia, la ley, lo que buscaba, era movilizar y motivar la producción nacional. Sin embargo, respondiendo a intereses económicos de unos pocos, entre ellos, los cineastas más influyentes, se creó una junta de control de calidad con un reducido grupo que decidía qué cortos podían o no ser exhibidos.

Era una especie de monopolio que no sólo exhibía sino que también producía, de tal modo que las ganancias quedaban para las compañías exhibidoras y el grupo de directores reducido que podía exhibir. “Nos hicieron a un lado a los cortometrajistas serios. El sobreprecio empezó a producir a toda carrera y entró en crisis también la forma” (Carlos Sánchez, 2012).

A pesar de que con esta ley, se alcanzó un número significativo de producción, inigualable a otras épocas, Marta Rodríguez -realizadora de cine independiente de esa época-, explicó que el cine del sobreprecio era un negocio, un mecanismo en el que los exhibidores y sólo algunos directores -los más influyentes- lograron lucrarse.

Para muchos cineastas, al tratarse de un cine que no profundizaba en un contenido crítico, social y político, que ni si quiera lograba una propuesta estética-realizativa, y lejos de favorecer

el desarrollo de un cine nacional comprometido con los procesos sociales y culturales del momento, lo desprestigiaba.

Para hacernos una idea, muchas de estas producciones eran montadas con retazos de imágenes, sobrantes de filmaciones anteriores e imágenes, que sin el rigor de la investigación del cine documental, lograban una suerte de relato tendiente a describir deliberada y superficialmente, las condiciones sociales en Colombia. Esto es algo de lo que logra Agarrando Pueblo, para muchos, una representación exacerbada y estereotipada de individuos en condiciones de vulnerabilidad social.

Varios cineastas independientes de la época, hablaron de un cine poco crítico, laxo, en su mayoría, cortos documentales, que en la representación exacerbada, lograban una descripción estereotipada de las condiciones de miseria de la sociedad Colombiana.

Por el contrario -y para el consuelo del país- seguía existiendo un cine que a diferencia del cine del sobreprecio, se concentró en generar un discurso de contenido crítico, de reflexión y de debate político.

Es así que en pleno auge del sobreprecio, con el grupo de cineastas caleños de “Ojo al cine”, surge en Colombia Agarrando pueblo, un documental incendiario, que sacude y critica mordazmente el cine del sobreprecio.

## **Regímenes de verdad y un discurso audiovisual contestatario**

Si Foucault nos plantea que el mecanismo de poder productivo instituye regímenes de verdad para incitar e inducir formas de estar, adjudicando a los sujetos la capacidad de actuar, pensar y sentir (Flyvbjerg, 2001), ¿cuáles fueron, entonces, los regímenes de verdad a los que cada uno de los discursos audiovisuales buscó responder de manera crítica y contestataria? Para responder a esto, es preciso primero aclarar que para Foucault, el poder productivo no se trata de aquel ejercicio que se hace desde el estado soberano sobre el pueblo, sino que se extiende por encima de sus limitaciones de derecho, permeando todas las relaciones humanas. Entendiendo que el poder crea campos de percepción, instaurando regímenes de verdad en la producción de sentido, para validar o condenar un acto.

En Argentina, estos campos de percepción se proyectaron desde el Estado. En su ejercicio coercitivo, los regímenes de verdad se configuraron y tomaron lugar. Allí, el gobierno dictatorial de Onganía, declaraba proponerse gobernar por mucho tiempo, hasta reorganizar el país. Pero para ello, el gobernante, recurrió a medidas represivas y acciones coercitivas, como la proscripción del Peronismo y organizaciones de izquierda. Instituyéndose así, desde un gobierno dictatorial, aquello que podía funcionar como una única verdad política, hegemónica en el país.

En resistencia, surgió entonces, La Hora de los Hornos, un documental incendiario y crítico, que sólo podía funcionar desde la clandestinidad, convertido en un espacio alternativo, que evidenció y permitió el debate frente a los desórdenes y desmadres ocasionados por la dictadura.

Sin perder de vista que, teniendo lugar también aquí, en estos circuitos de circulación clandestina, se dio la configuración de otro campo de percepción y, por ende, de regímenes de verdad, desde donde se interpretó y construyó una verdad de los hechos.

Por otro lado, sin olvidar que la realidad que atravesaba Colombia para la década de los '60 y '70, fue otra distinta a la que vivieron la mayoría de los países latinoamericanos con gobiernos dictatoriales, es posible hablar, también aquí, de una época de represión y violencia política ejercida desde el Estado, que instauró regímenes de verdad con la imposición ideológica de dos partidos políticos tradicionales, el partido liberal y conservador, durante casi veinte años.

En Colombia, con el denominado Frente nacional, se determinó que el poder en el Estado tendría un período de cuatro años de mandato, entre uno y otro partido; excluyendo tajantemente la representación de cualquier otro movimiento político.

En medio de este clima político, el sector audiovisual atravesaba una crisis que desprestigiaba y bloqueaba la construcción de un cine nacional crítico y contestatario. Lo que Mayolo y Ospina llamaron el fenómeno del cine del sobreprecio o cine miserabilista<sup>2</sup>. El término marginal evoca una marca, una derivación, “un accesorio que presupone la existencia de una realidad no marcada, originaria, no marginal” (León, 2005: 11). En este sentido, Nelly Richard nos habla del término de *representación* (Richard, 1994), como el montaje de una escena de discursos para el trazado de la figura del “otro”, es decir un “otro” sujeto, forjado en el señalamiento, nombrado y designado. Para lo cual, supone la autora, el ejercicio de una fuerza cultural legitimada por una superioridad de posición. En este sentido, el loco, el mendigo, la prostituta, son pensados como categoría, consecuencia o derivación de una cultura legítima, hegemónica, no marcada, encargada de nombrar y designar y hacer surgir a ese otro marginal. Hecho que se propone, desde este centro, en efecto no marginal, que ha impulsado y construido en todos los aspectos de la sociedad, unos discursos en torno a lo social, al arte, la política, lo económico, unos modos de estar y de sentirse en el mundo.

Es así que *Agarrando pueblo* hizo crítica a un cine que lograba una suerte de espectacularización o show de la miseria, a través del señalamiento caprichoso de un “otro” descrito como categoría. El mendigo, el loco, la prostituta -entre otros- fueron mostrados en imagen, sin posibilidad de expresar propiamente su sentir, puesto que el relato fue sostenido por una voz off que, haciendo un manejo arbitrario de la información y suponiendo su sentir, convirtió a estas personas en sujetos no activos. Devenidos así, en objetos de mercancía para ser expuestos y vendidos, en instrumentos para hacer una representación de la realidad.

Pues bien, este campo de percepción, desde donde se construyó un retrato de la sociedad marginal, en respuesta a un discurso hegemónico, configuró unos *regímenes de verdad en la modelización de una visión*, ejercicio de un poder productivo que influyó en ciertas maneras de sentir y de estar en el mundo, un pensar y nombrar a los individuos en el mundo.

---

<sup>2</sup> Cfr. “¿Qué es la porno-miseria?”, ensayo-manifiesto de Luis Ospina y Carlos Mayolo, disponible en: <http://tierraentrance.miradas.net/2012/10/ensayos/que-es-la-porno-miseria.html>

Si bien *Agarrando Pueblo* no circulaba de manera clandestina, su proyección se hacía solamente en los circuitos independientes de exhibición, cine clubes itinerantes y encuentros culturales que sus mismos realizadores junto a otro grupo de cineastas organizaban en la ciudad. Carlos Mayolo y Luis Ospina, encontraron en el cine, al igual que Octavio Gettino y Pino Solanas, una herramienta eficaz de contrainformación, de protesta crítica y política, claramente en oposición, y como respuesta alternativa, frente a determinados hechos sociales, políticos y culturales, que marcaron las distintas épocas de producción de los dos documentales.

## **Relaciones duales de poder en la estructura discursiva**

En términos de Foucault, el poder productivo establece relaciones duales de poder, las cuales se pueden pensar dentro del ejercicio de poder que el centro o lo internacional ejerce como cultura hegemónica, en la producción de discursos universalizantes, en cuanto a lo político, lo económico, el arte o la cultura.

Buscando identificar si se hacen presentes o no las *relaciones duales* de poder dentro del discurso de los dos documentales, es de suma importancia explicitar, primero, algunos aspectos de las estructuras discursivas que los configuran. En tal sentido, se tratará de ver cómo están construidas las voces enunciatarias que narran los hechos y exponen la crítica.

Para esto, nos acercamos a los estudios del teórico ruso Mijaíl Bajtín, y su concepto de *monologismo*, donde el sujeto autor o enunciatario se centra en sí mismo y no cede su voz para generar un acto recíproco de comunicación. Así pues, se reduce el potencial de voces a una sola voz enunciativa, de tal manera que es el autor quien termina organizando completamente el mundo narrado. Lo que es para Bajtín, el reflejo de la afirmación de un discurso único e imperante, como ideología oficial que circula en la sociedad.

Fernando Pino Solanas cuenta que su principal objetivo en el momento de pensar la *Hora de los Hornos*, era crear un discurso directo, que fuese instrumento útil y eficaz para el ámbito de la militancia o movilización política.

En la *Hora de los Hornos*, el sujeto autor de la obra, se ve representado a través de una voz que narra e interpreta los hechos, presente en varios momentos, por ejemplo en la primera parte, donde dos voces narradoras se turnan para describir y relatar las condiciones de pobreza y desasosiego en la que se encuentra sumida la Argentina. Con datos estadísticos, se nos habla de la mortalidad infantil, desempleo, pobreza; mientras que las imágenes nos muestran el rostro de ancianos desamparados, indígenas y niños hambrientos.

Son precisamente estos *modos realizativos*, utilizados en la *Hora de los Hornos*, los que Luis Ospina y Carlos Mayolo en *Agarrando Pueblo*, ponen en tensión para hacer crítica de un cine, que busca bajo la etiqueta, dar cuenta de la realidad, dónde los individuos son tratados como objetos, productos en el gran mercado capitalista. En un discurso preparado, se habla del pobre, del indigente, del indígena desterrado, sin importar la mirada o verdad que deviene de

su experiencia en el mundo, el sujeto en tanto hombre-humano, importa en tanto producto-humano.

Se trata de la expresión propia de la subjetividad del autor que organiza de acuerdo a su visión e interpretación, el mundo narrado. Foucault nos explica que el hecho es uno pero la interpretación de ese hecho es múltiple, y si hay interpretaciones, el poder tiene la capacidad de imponer la suya. En este sentido, veremos que son las voces únicas y autoritarias del monologismo, las que son desarrolladas en ciertas partes del discurso en la *Hora de los hornos*. De aquí que las relaciones *duales de poder*, se muestren en la ponderación de la única mirada que interpreta los hechos. Denotando con esto, si se quiere, el rol del experto criticado por Foucault, que devela una verdad y celebra a su vez un pensamiento, formando y subjetivando a su público.

Considerado dentro del género de Falso documental *Agarrando pueblo*, la película de Carlos Mayolo y Luis Ospina, propone un tipo de montaje dinámico con dos puntos de vista: uno que se muestra como el *making of* del documental que un par de jóvenes realizadores contratados por una productora alemana graba; y otro, que nos muestra las imágenes del documental grabado por los jóvenes.

Ubicados en las calles del centro de la ciudad de Cali, el audiovisual comienza con el plano de la claqueta, y la voz off de la asistente de dirección que canta la escena. En un travel, la cámara del *making of* avanza entre la gente por la vereda, hasta encontrarse con los realizadores (Mayolo y Ospina), quienes con una cámara en manos, filman a un anciano que pide limosna, sentado en la puerta de la iglesia.

Lo destacable de esta primera escena con la que se da comienzo a la película, es la manera insistente en la que los jóvenes realizadores buscan que el anciano actúe para los fines de su documental. Al igual que en otras escenas, el *making of*, muestra cómo los realizadores ensayan con una familia a la que contratan, el libreto para una entrevista que posteriormente veremos.

A diferencia de la voz enunciativa monológica, encontrada por momentos en la *Hora de los Hornos*, en *Agarrando Pueblo* sucede que esta voz se presenta para ser parodiada e ironizada. En la escena de la familia antes mencionada, desde el *making of* se nos muestra la imagen de la familia “haciendo de mendigos” al mismo tiempo que una voz over, identificable con la voz monológica, interviene diciendo:

“En la sociedad prolifera la demencia, el analfabetismo, la enfermedad, se trata de una gigantesca masa humana que no participa de los beneficios de la nación, víctimas de un sistema, su estado de ignorancia forzoso, que impiden al hombre y a la mujer y joven marginal hacer escuchar su voz” (*Agarrando Pueblo*, 1997).

Cuando Bajtín, en sus estudios, nos habla de la parodia y la ironía, nos explica que aquí, el autor utiliza palabras ajenas que no comparte, para identificarse con una postura contraria y así expresar sus ideas. Se trata de una manera contraria a la del *monologismo* con su voz única, autoritaria. Pues la aplicación de la ironía, la parodia o las distintas manifestaciones del



humor, constituyen para este autor el modo de desmitificar la imagen oficial del mundo, volverlo al revés (Viñas Piquer, 2012). En la parodia hay una bivalocidad, donde dos voces quedan expresadas a la vez, la voz oficial y parodiada y la que parodia e ironiza.

Entonces, lo que en efecto cabe preguntarse es de qué manera quedan expresadas aquí las relaciones duales de poder. Por el estilo irónico y de parodia que propone *Agarrando Pueblo*, se hace posible identificar una propuesta más tendiente al *dialogismo* que al *monologismo*. Pero no hay que perder de vista que aquí, de manera implícita y no tan directa como en los ejemplos descritos en la “Hora de los Hornos”, se expresan también relaciones duales de poder.

Es pues, la visión de Mayolo y Ospina, la que interpreta y describe los hechos, construyendo su propia verdad: “el hablante se desdobra en un interlocutor irónico al que hace decir algo con lo que él no está de acuerdo” (Viñas, 2002: 462). O bien, desde la parodia o el *monologismo* del relato único, pero en ambos casos funcionando la producción de sentido, la persuasión e influencia de interpretación de los hechos. Para los directores colombianos, al igual que para Gettino y Solanas, el cine también fue esa herramienta eficaz para la provocación y la reflexión política, una herramienta de poder.

A modo de conclusión, lo que resulta importante destacar del análisis propuesto, es la importancia de haber vuelto a los contextos sociales y políticos en el que surgieron cada uno de los documentales. Y partir de allí, hacer el ejercicio de poner en relación los conceptos de poder propuestos. Pues es sólo volviendo a la revisión de las particularidades que acobijaron a cada país, donde adquiere y toma sentido el trabajo interpretativo que los artistas hicieron de los hechos, articulando en su obra una verdad válida, una respuesta necesaria para la sociedad.

## Bibliografía

León, C. (2005). “El cine de violencia urbana en América Latina”. En *El cine de la marginalidad realismo sucio y violencia urbana* (p.11). Quito: Abya-Yala.

Foucault, M. (1999). “Las mallas del poder” (pp. 236-254). En *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.

Flyvbjerg, B. (2001). “Habermas y Foucault: ¿Pensadores de la sociedad de la sociedad civil? Estudios Sociológicos”. *Revista XIX* (2), 295-324.

Richard, N. (1994). “La puesta en escena internacional del arte latinoamericano: montaje, representación” En AA. VV. *Arte, historia e identidad en América Latina: Visiones comparativas* (pp. 1012-1015). México DF: Instituto de Investigaciones Estéticas – UNAM.

-- (2006). “El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad. En Marchán Fiz, S. (comp.). *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes* (pp. 115-126). Barcelona: Paidós Ibérica.

- Santillán, V. E. (2013). "Reflexiones en torno a Foucault: su perspectiva de sentido común, discurso y su relación con el poder". *Revista Astrolabio* (10), 96-126.
- Solanas, F. (2006). "Dar espacio a la expresión popular". *Pensamiento de los confines* (18), 163-171.
- Del Valle, I. (2001, julio). "Resumen. Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto" [en línea]. Consultado el 10 de mayo de 2015 en <<http://www.eloquepiensa.net/05/index.php/template/hacia-un-tercer-cine-del-manifiesto-al-palimpsesto/itemlist/user/68-ignaciodelvalle>>
- Viñas Piquer, D. (2012, agosto). "Principales conceptos bajtinianos" [en línea]. Consultado el 10 de mayo en <<http://es.slideshare.net/lesalvar/4-principales-conceptos-bajtinianos>>