

Estéticas de la urgencia y video documentalismo

Diablo, familia y propiedad como relato crítico

Rocío Sosa

El presente capítulo se propone indagar sobre la construcción de una nueva estética audiovisual desarrollada por videoactivistas argentinos hacia finales de la década del noventa. A partir del abordaje del documental *Diablo, familia y propiedad* (1999), del Grupo Cine Insurgente, se analizarán los dispositivos poéticos de resistencia y la implicancia de estos en el terreno social y político.

A tal fin, el escrito se encuentra dividido en cuatro secciones, tres partes correspondientes al desarrollo del trabajo y, por último, unas breves palabras a modo de conclusión.

Crisis, movilización popular y reformulación audiovisual

Para comenzar el análisis es necesario presentar el escenario argentino en general y el cinematográfico en particular. Durante la década del noventa, el país experimenta una crisis multifocal.¹ Se profundizan problemáticas económicas y políticas relacionadas, por un lado, con la crisis hiperinflacionaria y, por otro lado, con la crisis de los Derechos Humanos producto de la sanción de leyes en favor del olvido: las leyes de Obediencia Debida y Punto Final.

¹ Según Hugo Quiroga (2005), «la gravedad de la crisis, el poder de los centros financieros internacionales y el peso de una sociedad altamente corporativa doblegaron la voluntad política del gobierno, mientras el sistema de partidos se resintió y los ciudadanos perdieron protagonismo y buscaron desentenderse, en términos relativos, de la política. Simultáneamente, las leyes de Obediencia Debida y Punto Final [...] comprometieron la continuidad de los juicios militares [...] y perjudicaron la credibilidad presidencial, que con estas medidas desandaba sus propios pasos» (p. 97).

En esta coyuntura se desarrolla un proceso de desintegración y desidentificación social atravesado por la privatización de la cultura a partir de la Ley 23696, que posibilita la constitución de monopolios multimediales.² Al mismo tiempo, en el interior del campo cinematográfico, se produce un movimiento de continuidad y de ruptura en el que los realizadores problematizan las condiciones extracinematográficas relacionadas con la gestación de nuevos imaginarios sociales del arte y de la política.

En este período se conforman numerosos colectivos de intervención política audiovisual en oposición al cine de la industria hollywoodense que, al documentar la lucha de los sectores excluidos por el modelo neoliberal, retoman y resignifican las experiencias del cine político militante de los años sesenta y setenta. Dentro de la diversidad de grupos se encuentran Adoquín Video, Alavio, Grupo de Boedo Films, Contraimagen, Ojo Obrero, Cine Insurgente, los cuales, actualizando las prácticas del cine de concientización de Fernando Birri, se proponen mostrar las luchas de un sector social que permanecen invisibilizadas.

Estos actores se enmarcan en el videoactivismo, es decir, son colectivos que acompañan y militan los procesos de transformación social (Bustos, 2006). En esta dimensión, el cine político refiere a un cine de intervención, una herramienta artística, estética y política que apunta a una transformación de las condiciones sociales de existencia. Los realizadores aluden a la potencia combativa del Cine de la Base, presente en la figura de Raymundo Gleyzer, en el que el audiovisual tiene como objetivo tomar el poder. Esta actualización de prácticas correspondientes a una tradición audiovisual militante está vinculada a la emergencia de un nuevo relato crítico que se constituye en la mirada activa y selectiva de un pasado que configura el presente.

Si bien el abanico de experiencias videoactivistas presentan modos diferentes sobre el quehacer, comparten una estética común que denominamos *estética de la urgencia*. Esta se encuentra regida por dos aspectos, por un lado, el discursivo, y, por el otro, el material. En cuanto a lo discursivo,

2 Esto puede observarse en el capítulo II de la ley 23696, que versa sobre las privatizaciones y la participación del capital privado. «Artículo 8º. PROCEDIMIENTO. Para proceder a la privatización total o parcial o a la liquidación de empresas, sociedades, establecimientos o haciendas productivas cuya propiedad pertenezca total o parcialmente al Estado Nacional, incluyendo las empresas emisoras de radiodifusión y canales de televisión, es requisito previo que hayan sido declaradas "sujeta a privatización" de acuerdo a las previsiones de esta ley» (Congreso de la Nación, 1989).

se observa una voluntad nítida en los realizadores: «[...] crear colectivamente canales de distribución alternativos para luchar y poner nuestra capacidad de productores audiovisuales dentro de las luchas» (Grupo de Cine Insurgente, 1998). Esto implica la reformulación de los espacios de exposición del audiovisual y de los componentes de la triada producción, artista y espectador, para proponer relaciones de intercambio entre estos agentes y trazar un escenario de acción. En este sentido, los lugares de proyección pueden ser tanto salas de cine como centros culturales independientes y asambleas barriales, lo que produce una ampliación de la audiencia. Como consecuencia, la composición heterogénea del público establece una relación compleja entre los agentes, que se ve atravesada por la cercanía que genera el relato audiovisual. Es decir, la producción que vincula la mirada con la que el colectivo audiovisual mira el mundo y la mirada de los participantes. Este diálogo se explicita al final de las proyecciones, momento en que los realizadores conversan sobre el material con el público y ponen en común ideas y experiencias, lo que ancla el sentido de la producción. De este modo, se desarrolla un proceso de agitación del *lugar común* del espectador y de identificación social con la intervención política.

En cuanto al aspecto material, para estos colectivos de intervención el formato video supone ventajas económicas y, a su vez, proporciona nuevas posibilidades de registro. Los cambios tecnológicos y los pasajes de los formatos más tradicionales a las cintas de video analógicas —y luego digitales— amplían el horizonte poético al establecer una reflexión disciplinar en el campo audiovisual entre las formas del cine y las de la televisión. La convergencia y la interacción de lenguajes y de medios diversos permite trabajar la inmediatez respecto a la toma de un acontecimiento y la edición del material en una instancia de posproducción. En este sentido, los realizadores activistas conjugan sus estudios cinematográficos con la práctica del video en la elaboración de un discurso consistente cuyo dispositivo híbrido se efectúa en la mezcla de gráficos, textos, audios, videos y otros materiales de archivo. La superposición de fragmentos en una misma matriz de grabación presenta lo oculto en los relatos audiovisuales oficiales, con una estética del rastreo casi arqueológico de las voces ausentes. Además, la elección del tipo de soporte utilizado para difundir el material fílmico logra que la circulación del documental tenga

un mayor alcance y que, al mismo tiempo, llegue a espacios íntimos como los hogares.³

En sincronía con este desarrollo, a continuación, se abordará el caso particular del documental *Diablo, familia y propiedad* (1999) con el objetivo de evidenciar los aspectos temáticos, estilísticos y enunciativos correspondientes a la *estética de la urgencia*, e indagar acerca de su dimensión crítico-política.

Cine Insurgente y la construcción de una poética política

¿A qué nos referimos con una *poética política*? En este apartado, primero, es preciso definir el término *poética política* para luego analizar el discurso del Grupo Cine Insurgente a la luz del mismo.

El pensador francés Jacques Rancière escribe, a fines de la década del noventa, *El desacuerdo. Política y filosofía* (1996). En el capítulo «La distorsión: política y policía», al revisar la historia occidental europea, vislumbra la desigualdad en la distribución simbólica de los cuerpos. En este sentido, sostiene que en el corazón de la política hay una doble distorsión respecto de la cualidad ontológica de ser un sujeto parlante pero sin voz, en relación con, la capacidad de ser un sujeto político, es decir, un sujeto con voz. A través de este fenómeno se instaura la contradicción de dos mundos alejados, en uno solo. El conflicto separa dos modos del *ser-juntos* del sujeto, dos tipos de partición de lo sensible: por un lado, la lógica que distribuye los cuerpos en el espacio de su visibilidad o su invisibilidad y pone en concordancia los modos de ser, del hacer y el decir que conciernen a cada uno; y, por otro lado, la lógica que suspende esta armonía por el simple hecho de actualizar la contingencia de la desigualdad de unos seres parlantes cualesquiera (Rancière, 1996).

A la primera lógica —ligada al conjunto de los procesos mediante los cuales se efectúan la agregación y el consentimiento de las colectividades, la organización de los poderes, la distribución de los lugares, las funciones y los sistemas de legitimación— el autor la denomina *policía*. A la segunda,

3 En varias publicaciones de los colectivos mencionados se ofrece el contacto con los realizadores para la circulación informal del material.

la llama *lógica política* y supone una actividad antagónica con respecto a la primera, ya que rompe la configuración sensible donde se definen las partes o su ausencia por un supuesto que, por definición, no tiene lugar en ella: la de una parte que no tiene parte.

A su vez, el autor define al *sujeto político* como un operador que une y que desune las regiones, las identidades, las funciones, las capacidades existentes en la configuración de la experiencia dada, es decir, en el nudo entre los repartos del orden policial y lo que está inscripto allí de *igualdad*. El sujeto político, en este punto, es aquel que tiene conciencia de la armónica desigual dualidad en la que se encuentra el mundo y opera, en consecuencia, desde múltiples aristas para desactivarla.

En el marco de las características de las lógicas de funcionamiento del sistema democrático y de los sujetos que lo habitan, se encuentra la definición de política: «La actividad política es la que desplaza a un cuerpo del lugar que le estaba asignado o cambia el destino de un lugar; hace ver lo que no tenía razón para ser visto, [...] hace escuchar como discurso lo que no era escuchado más que como ruido» (Rancière, 2010, p. 45).

Ahora bien, ¿qué relación guarda esta definición con el discurso establecido en las realizaciones del Grupo de Cine Insurgente? Este colectivo emerge en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA) en 1998, reivindica experiencias del *Cine Militante*⁴ y busca visibilizar las voces de los acallados por la *lógica policial*. Este grupo, conformado en su mayoría por estudiantes de la escuela de cine —golpeados también por la crisis laboral—,⁵ piensa el video como posibilidad de documentar/registrar las heterogéneas luchas sociales. Es en este aspecto que se presenta la primera *distorsión*, la fractura del orden policial, planteando así la existencia de una multiplicidad de voces en la *masa invisible*. Lo invisible, en esta coyuntura, se representa mediante las figuras de trabajadores, desempleados, familiares de desaparecidos, jubilados, docentes, homosexuales,

4 Mariano Mestman (2009) afirma: «Cine militante es aquel cine que se asume integralmente como instrumento, complemento o apoyatura de una determinada política y de las organizaciones que la lleven a cabo, al margen de la diversidad de objetivos que procure: contrainformar, desarrollar niveles de conciencia, agitar, formar cuadros, etcétera [...]» (p. 124). Es preciso dejar en claro que esta definición se encuentra más ligada al Grupo Cine Liberación (Getino & Solanas) que al Cine de la Base (Gleyzer). Dado que excede los fines de este capítulo, no profundizaré en la distinción entre ambos tipos de cine militante.

5 Los integrantes afirman: «Aquellos que estudian cine o intentan hacerlo se ven empujados a este gigantesco embudo donde solo unos pocos pasan, mientras la mayoría se amontona en el limbo de la desocupación o la falta de esperanza y de proyectos» (Grupo de Cine Insurgente, 1998).

entre otros. El imaginario de los sin voz se constituye, de este modo, en las *otredades*.

De este modo, con el fin de movilizar los lugares de los sectores subalternos, el Grupo de Cine Insurgente toma herramientas de producción de las experiencias del Grupo Cine Liberación y del Cine de la Base, de Raymundo Gleyzer, para reactivar las bases del Cine Militante. Esto es, la instrumentalización del medio audiovisual al servicio del proceso de liberación sociopolítica:

Poner las cámaras del lado de los que luchan y buscar entre y junto a ellos los destinatarios de estas producciones. La imagen se ha convertido en el arma más poderosa que tiene el sistema para sujetivar e imponer su proyecto en nuestras cabezas, se trata entonces de convertirla en un arma de resistencia (Grupo de Cine Insurgente, 1998).

El horizonte es claro, desmontar el discurso hegemónico construido, distribuido y establecido por la *lógica policial*. En el mismo año de conformación, Cine Insurgente graba la película *Diablo, familia y propiedad*, un documental realizado en Jujuy, provincia ubicada en la región del noroeste argentino. Dos fenómenos resultan claves para entender la trama del mismo. Por un lado, las prácticas de desaparición que caracterizaron a la última dictadura militar y, por otro lado, el relato popular del *perro familiar*.⁶ La narrativa propuesta, de esta manera, rastrea y devuelve a la historia las imágenes de dichas prácticas como acciones previas al proceso dictatorial. En este punto, nos invita a preguntarnos sobre qué desaparecidos desconoce la historia oficial.

La lucha de las Madres y los familiares por el reconocimiento de los desaparecidos durante la década del ochenta devuelve su lugar en la historia a los cuerpos ausentes. No obstante, todavía operan velamientos que impiden restituir la multiplicidad de voces. El documental pone en primer plano la tensión de lo no resuelto, de lo que falta contar, lo oculto y lo que

⁶ En el noroeste argentino, el relato popular sobre el *perro familiar* representa una alegoría folclórica. El perro familiar es una personificación del Diablo con quien el dueño del ingenio hace un trato para ganar más dinero. Una vez concretado el pacto, la bestia hace desaparecer a los peones rebeldes que pretenden escapar. Este mito refiere a la realidad vivida por los trabajadores explotados de los ingenios azucareros y era reproducido por parte de los patrones con el fin de mantener el orden en sus latifundios.

es aún tabú. El audiovisual ancla esta idea en el comienzo de la grabación con la cita de Jean-Luc Godard: «Contra un cine que hoy se cree liberado, para el que nada es tabú... excepto la lucha de clases» (Grupo de Cine Insurgente, 1999, 00:00:20). En el interior del país, en la industria azucarera, las desapariciones tienen una tradición en la que el *mito del perro familiar* resume la violencia ejercida por los dueños del ingenio hacia los zafreiros *insubordinados*.⁷ El tema se introduce mediante un paralelismo con las Madres de Plaza de Mayo, a partir del uso del material de archivo del evento por la memoria realizado a veinte años del proceso dictatorial. En esta actividad, reconocidas actrices leen veinte poemas vinculados a la temática. Leonor Manso comienza leyendo «Sé todos los cuentos», de León Felipe:

Yo no sé muchas cosas, es verdad.
 Digo tan sólo lo que he visto.
 Y he visto:
 que la cuna del hombre la mecen con cuentos,
 que los gritos de angustia del hombre los ahogan con cuentos,
 que el llanto del hombre lo taponan con cuentos,
 que los huesos del hombre los entierran con cuentos,
 y que el miedo del hombre...
 ha inventado todos los cuentos.
 Yo no sé muchas cosas, es verdad,
 pero me han dormido con todos los cuentos...
 y sé todos los cuentos (Grupo de Cine Insurgente, 1999, 00:01:19).

El cuento es el común denominador del documental, une las historias porque el sujeto desaparecido es similar, es aquel que estuvo implicado en procesos de transformación de las relaciones de poder.⁸ El cuento, el mito, aparece como forma de detentar el poder, es decir, como una construcción ficcional para la legitimación de la violencia. Se anuncia en el paratexto digital del audiovisual:

7 Este concepto se refiere a los trabajadores que cuestionaban o se movilizaban en contra de las normas que sostenían su explotación.

8 Es cierto que esto es una generalización. Sabemos que las víctimas de la última dictadura tanto como las de los ingenios azucareros en el norte del país no fueron en su totalidad militantes; sin embargo, presenciaron escenarios revolucionarios y fueron desaparecidos bajo esas circunstancias.

La leyenda de «EL FAMILIAR» habla de un demonio que a cambio de la prosperidad de la fábrica exigía a los patrones la sangre de uno o más trabajadores aborígenes o criollos. «Casualmente» aquellos que desaparecían eran quienes cuestionaban el sistema de explotación extrema al cual eran sometidos (Grupo de Cine Insurgente, 1998).

Los realizadores problematizan el dispositivo discursivo de ocultamiento del Ingenio Ledesma. A lo largo de la historia azucarera, las deplorables condiciones laborales, la explotación y las enfermedades generaron un elevado índice de mortalidad obrera. El capataz, agente funcional al propietario del ingenio, es el que se ocupa de neutralizar cualquier foco revolucionario. A fines de la década del cincuenta, Luis Arédez, es contratado como médico del ingenio. Su función consiste en la atención de obreros. El tiempo de trabajo en Libertador General San Martín lo lleva a tomar conciencia sobre la explotación de los zafreros, por lo que busca, junto a ellos, resolver sus condiciones laborales. Estas soluciones se proyectan inmediatas —recetar remedios para una pronta recuperación— pero también a largo plazo, para reducir los problemas de salud que genera la actividad azucarera. En definitiva, se trata de buscar respuestas que rompan con las lógicas dominantes de explotación del ingenio desde la denuncia y la acción política.

En este sentido, podemos ver que la figura del familiar está íntimamente relacionada a la de los dictadores: suspender las manifestaciones que impliquen la desestabilización del statu quo. La represión, la persecución y la ejecución aparecen ya como mecanismo de esta lógica policial. El 24 de marzo de 1976 personal del ejército y de la policía secuestraron a Luis Arédez, Ramón Luis Bueno, Antonio Fillio, Omar Claudio Gainza y Carlos Alberto Melián. En La Noche del Apagón —entre el 20 y el 23 de julio de 1976— fuerzas de seguridad, con camionetas facilitadas por el Ingenio Ledesma, secuestraron a casi 400 personas, muchas de ellas trabajadoras del ingenio. Fueron trasladadas a centros clandestinos de detención, en donde todos fueron torturados.

Ahora bien, ¿de qué manera se narran estos acontecimientos? En la producción aparecen cuatro voces importantes: la del propietario (encarnada por Nelly Arrieta de Blaquier), la del militante (en la voz de Olga Márquez

de Arédez), la del despojado (representada, por ejemplo, por el obrero desocupado Darío Martínez y la cocinera Teresa Alfaro) y, por último, la del especialista/crítico (en las voces del antropólogo Gastón Gordillo, investigador de la etnia Toba, y del escritor Edgardo Ávila Singh). El documental indaga sobre lo que conocen los locales acerca del mito, desde las voces de los desempleados hasta los profesionales. Los pasajes no son armónicos ni las exposiciones son largas; las respuestas apuntan, en un principio, a reproducir el cuento mítico adormecedor de multitudes, que oculta la estructura de explotación.

Al aparecer las voces especializadas se interrumpe la leyenda para poner de manifiesto su carácter ficcional. De este modo, los especialistas desandan la estructura de poder al explicar los orígenes del ingenio y las relaciones al interior de la empresa. Así, exponen el modo en que los dueños de la compañía establecen vínculos con funcionarios políticos, adquiriendo incidencia en el terreno socioeconómico provincial, haciéndose, a su vez, un lugar en la aristocracia porteña. Para evidenciar esto, presentan en un video, material de archivo, la voz de Nelly Arrieta de Blaquier en el programa televisivo de Mirtha Legrand. Acto seguido se monta otro video en el que ella explicita su alianza marital, por la que accede a una esfera social privilegiada en la metrópolis argentina. En contrapunto entrevistan a Olga Márquez de Arédez, que cuenta la lucha de su esposo y cómo continúa aún en el colectivo que se moviliza en búsqueda de justicia legal por las víctimas del ingenio y de la dictadura.

En este diálogo, que va de los saberes populares a la desnaturalización de la leyenda, es que el Cine Insurgente construye una poética política, al presentar en una misma cinta la distorsión resultante de la transmisión de las voces de los que tienen voz y los que son meramente sujetos parlantes.

Estética de la urgencia: un dispositivo de resistencia

En lo analizado hasta el momento, el Grupo de Cine Insurgente manifiesta un compromiso historiográfico en tanto se propone revisar el pasado nacional. La figura que este colectivo encarna recuerda a la expuesta por el teórico Nicolás Bourriaud (2015), quien recupera la imagen del *historiador materialista* y sostiene que es aquel que se consagra a la tarea de «hacer

que brote el pasado reprimido por los vencedores [...] o sea, es a partir de las ruinas y jirones que debemos entender la escritura de la historia; se trata con ayuda de escombros, de reconstituir pacientemente una nomenclatura de edificios invisibles, de reencontrar la forma de los vestigios sobre los cuales se apoya el edificio social» (p. 89).

Se trata de aquel que revisita el pasado para sacar a luz lo que la historia oficial escrita por los vencedores esconde. A su vez, resulta interesante cómo dicha imagen permite observar y pensar no solo los aspectos conceptuales del audiovisual, como los señalados anteriormente, sino también las cuestiones formales en las que me centraré en este apartado.

La metáfora de las ruinas y los escombros caracteriza la estética urgente y austera de la película. ¿De qué manera se construye una estética urgente y austera? Estos adjetivos referencian aspectos de las prácticas del videoarte. Además, en ellos se evidencia la influencia de la *nouvelle vague* en cuanto se apartan del género documental canónico.

El videoarte nace como un dispositivo crítico, que efectúa una denuncia a las estructuras de la industria televisiva. En este sentido, problematiza los modos en que dicha industria moldea las formas de pensar de la audiencia y plantea la necesidad de la intervención de los espectadores en las producciones televisivas para proponer otras miradas que trasciendan las hegemónicas. En cuanto a lo material, la estética del videoarte se enfoca en la manipulación del medio, concentrándose sobre todo en la posproducción y el montaje, para generar un extrañamiento en relación con el dispositivo. Esto se observa en la película, en la que los cortes son poco precisos al igual que la superposición de los planos y los fundidos entre los retazos del material de archivo. Además, se produce un juego entre sonidos, en donde se entremezcla el sonido de fondo con la voz de los entrevistados.

De este modo, el espectador no sigue un relato lineal, sino que experimenta diferentes ventanas emergentes, lo que le demanda atención en la elaboración de la historia. Es decir, se presenta un diagrama con puntos que el público debe poner en relación. A esta demanda de un espectador activo apuntaban corrientes como la *nouvelle vague*, cuya influencia está presente en el documental desde la primera escena.

Por último, se observa que el lenguaje audiovisual documental varía entre lo que Bill Nichols (1991) reconoce como modalidad expositiva y

modalidad reflexiva. La modalidad reflexiva se caracteriza por suscitar en el espectador, a través de herramientas estéticas como el montaje, una ilusión de sentido que posibilita analizar críticamente lo mostrado. Respecto de la modalidad expositiva, el autor explica:

El texto expositivo se dirige al espectador directamente, con intertítulos o voces que exponen una argumentación acerca del mundo histórico. [...] El montaje en la modalidad expositiva suele servir para establecer y mantener la continuidad retórica más que la continuidad espacial o temporal. [...] De un modo similar los cortes que producen yuxtaposiciones inesperadas suelen servir para establecer puntos de vista originales o nuevas metáforas que quiera proponer el realizador (Nichols, 1991, p. 68).

Esto es evidente en la película. Como se mencionó anteriormente, se manifiesta una búsqueda por acortar la distancia entre el documental y el espectador a partir de tomas directas a los entrevistados y la manipulación del material de video y el sonido.

Conclusión

A lo largo de este capítulo se establece un recorrido por el campo audiovisual a fines del siglo XX, en el que se observa la necesidad de los colectivos audiovisuales de tomar el documental como herramienta para intervenir en el estado de las cosas. En este sentido, el activismo documental —retomando las estrategias y experiencias del Cine Militante de la década del sesenta y setenta— produce un cine que busca concientizar sobre la realidad que los medios hegemónicos de comunicación ocultan.

Asimismo, a través del análisis de *Diablo, familia y propiedad* (1999) se evidencian las características de las *poéticas políticas* y *la estética de la urgencia*, como nuevos discursos y formas del Grupo Cine Insurgente para incidir en el terreno de la política al generar un cine que tematiza las problemáticas sociopolíticas y económicas mediante la restitución de las voces de los movimientos sociales en lucha.

Referencias

- Bourriaud, N. (2015). *La Exforma*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo Editora.
- Bustos, G. (2006). *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: La crujía.
- Grupo de Cine Insurgente. (1998). *El documento del Grupo de Cine Insurgente*. Recuperado de <http://www.cineinsurgente.org/quienes.htm>
- Grupo de Cine Insurgente. (1999). *Diablo, familia y propiedad* [Documental]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=fk7INFvo500>
- Mestman, M. (2009). La exhibición del cine militante: teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación. En S. Sel (Comp.), *La comunicación mediatizada: hegemonías, alternativas, soberanías*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: CLACSO.
- Nichols, B. (1991). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona, España: Paidós.
- Quiroga, H. (2005). La reconstrucción de la democracia en Argentina. En J. Suriano (Comp.), *Dictadura y democracia* Tomo X de La Nueva Historia Argentina (pp. 87-154). Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.