

III JORNADAS DE JOVENES INVESTIGADORES
INSTITUTO GINO GERMANI
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

EJE: IDENTIDADES / ALTERIDADES

Procesos de hibridación: el cine desterritorializado de Lucrecia Martel

Malena Verardi

UBA / CONICET

malenaverardi@arnet.com.ar

1. A modo de introducción

La noción de hibridez ha suscitado, especialmente a partir de la problematización realizada por Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (2001), una multiplicidad de debates. Se la ha relacionado con cuestiones como la identidad, la modernidad, la posmodernidad y la globalización, entre muchas otras. Los autores que han abordado la vinculación entre este último aspecto y los procesos de hibridación –García Canclini (1999, 2001), Herlinghaus (1994), Walter (1994), Brunner (1994), Martín-Barbero (2003), de Toro (1999), Loustau (2002), Richard (1997), entre otros–, coinciden en relacionar ambas instancias (globalización e hibridez) con una necesaria redefinición de las nociones de centro y periferia, de frontera, de límite. Como señala García Canclini (2001) los procesos globalizadores han disminuido las fronteras y aduanas, así como la autonomía de las tradiciones locales, han transformado en porosos los antiguamente rígidos límites entre territorios, propiciando nuevas formas de hibridación.

El autor señala que esta problematización adquiere características especialmente relevantes en el plano de los discursos estéticos, ya que los mismos proponen un espacio apto para actualizar la tensión entre “lo que se globaliza y lo que insiste en la diferencia” (2001: 30). García Canclini alerta aquí contra la creciente estandarización del “estilo internacional” que tiende a uniformizar los objetos artísticos suspendiendo la capacidad del arte de funcionar como lugar desde el cual nombrar, hacer visible dicha tensión.

Siguiendo esta línea, Nelly Richard sostiene que en las literaturas posmodernas la absoluta jerarquía del centro se ha debilitado para permitirle a la periferia –o sea, al borde, los márgenes y la frontera– la oportunidad de surgir “no sólo como un lugar de operaciones (un contexto histórico-cultural o político-social) sino –y sobre todo- como un lugar de enunciación: vale decir, como una posición o postura discursiva y una estrategia crítica de negociación cultural” (citado por Loustau, 2002: 12). De esta manera, se propone un resurgimiento de los márgenes en el contexto latinoamericano, en términos de Gloria Anzaldúa (1987): una “poética de la frontera”.

Dentro de los discursos estéticos, y a su vez dentro del campo de lo audiovisual, el cine constituye un campo singularmente productivo para analizar la compleja dinámica que caracteriza a los procesos de hibridación, ya que como expresa García Canclini: “las búsquedas artísticas son clave en esta tarea si logran a la vez ser lenguaje y ser vértigo” (2001: 31).

Teniendo en cuenta estas breves consideraciones, el presente trabajo intenta plantear un análisis de las dos películas estrenadas hasta el momento de la directora argentina Lucrecia Martel (*La ciénaga*¹, 2001 y *La niña santa*², 2003), partiendo de la idea de que dichos films constituyen un material interesante y productivo, que permite establecer reflexiones sobre los aspectos recién mencionados.

2. Una cartografía alternativa del espacio social

La globalización como proceso ha sido objeto de múltiples abordajes, especialmente durante la década del 90. Este trabajo intenta focalizar el análisis en uno de los aspectos de este complejo fenómeno: puntualmente en la relación entre la globalización y las transformaciones en la construcción del espacio social: los fenómenos de desterritorialización y reterritorialización (directamente relacionados con los cambios espaciales, la noción de frontera, etc.).

Antes de abordar el análisis de los textos fílmicos, resulta pertinente realizar un breve relevamiento acerca de cómo han sido conceptualizadas las nociones mencionadas desde la década del 90 y hasta la actualidad.

¹ Dirección y guión: Lucrecia Martel; montaje: Santiago Ricci; fotografía y cámara: Hugo Colace; producción: Lita Stantic; intérpretes: Martín Adjemian, Leonora Balcarce, Silvia Bayle, Sofía Bertolotto, Juan Cruz Bordeu, Graciela Borges, Andrea López, Mercedes Morán, Daniel Valenzuela, entre otros; Argentina, 2001.

Uno de los autores que ha trabajado sobre este tema, Alfonso de Toro, entiende a la globalización como “(...) un fenómeno económico-tecnológico-científico que se caracteriza por la superación de fronteras nacionales y por una densa red de economías y formas de producción que se articula en la permanente sucesión de grandes compañías, casas de bancos, de seguros, etc”. (1999: 39).

La anulación de las fronteras que menciona el autor implica necesariamente una serie de transformaciones y recodificaciones con respecto a los espacios, a los territorios:

(...) el proceso de globalización ha producido una descentración de los centros tradicionales de producción y de capital y de las localidades periféricas. La descentración es una cualidad inherente a la globalización, ya que mientras ésta más se expande, produce más “centros”. Así pasan periferias a formar una infinidad de centros y los centros periferias, es decir, tenemos por una parte una “deslocalización” y por otra una “proliferación” de los centros. (De toro, 1999: 40).

Desde la perspectiva de Nelly Richard:

Las ubicaciones de centro y periferia escapan hoy al simple realismo geográfico (...) para subdividirse y remultiplicarse en segmentaciones transversales que recrean “un tercer mundo en cada primer mundo” y un “primer mundo en cada tercer mundo”, entrecruzando sus ejes de dominación y resistencia (...) Hay en la misma periferia (...) “centros” y “periferias”, “periferias de otras periferias” (...). (citada por Herlinghaus y Walter, 1994: 40-41).

Ahora bien, estas transformaciones en torno a la concepción del espacio, implican, como señala García Canclini, por un lado, la pérdida de la relación “natural” con los territorios geográficos y sociales, y por otro, conllevan importantes modificaciones en el campo de la producción simbólica, fundamentalmente a partir de la utilización de nuevas tecnologías (satélites, internet). Así, anclados en nuevas maneras de entender y conceptualizar el espacio, el territorio, toman forma los fenómenos de desterritorialización y reterritorialización que dan cuenta de esta resignificación de lo espacial. Ambos procesos pueden relacionarse a su vez con la

² Dirección y guión: Lucrecia Martel; fotografía: Felix Monti; producción ejecutiva: Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar, Esther García; producción: Lita Stantic; intérpretes: Mercedes Morán, Carlos Belloso, Alejandro Urdapilleta, María Alché, Julieta Zylberberg, Mónica Villa, Marta Lubos, Mía Maestro, entre otros; Argentina, 2004.

idea de destotalización, tal como postula, de manera esclarecedora, Jesús Martín Barbero: “(...) destotalizar es también descentrar, operación que abre el camino a una concepción desterritorializada de lo simbólico, es decir, no sujeta a las demarcaciones y separaciones que la totalización imponía sobre la comprensión de lo social” (2003: 84-85).

En esta suerte de encadenamiento de conceptos, la noción de descentramiento reenvía a su vez a lo señalado por Herman Herlinghaus y Mónica Walter en el prefacio de *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*, en el cual sostienen que el discurso de lo europeo autocentrado como criterio de orden y lectura del mapa mundial, ha resultado hasta hoy una autoridad difícil de combatir.

Sin embargo, señalan que durante la década del ochenta en América latina comenzó a articularse una posición claramente crítica de la lógica “moderno-tradicional”, que tomó forma bajo el concepto de “modernidad periférica”. Dicha idea ha permitido a numerosos autores abordar las transformaciones en las nociones de centro y periferia. Ambos conceptos pierden su antigua impronta (“expresión abstracta de un sistema imperial idealizado en el que las gradaciones de poder y riqueza estarían distribuidos concéntricamente: la mayor en el centro y una disminución creciente a medida que nos movemos hacia zonas circundantes”, García Canclini, 2001: 285), con las nuevas lógicas que aparecen –y se imponen– con los procesos globalizadores. Las nociones de centro y periferia dejan paso, en esta “cartografía alternativa del espacio social” –como señala Rouse (citado por García Canclini, 2001: 285)–, a las nociones de “circuito” y “frontera”.

Finalmente, resulta interesante destacar lo que plantea Gloria Anzaldúa en su texto *Bordelands/La frontera. The New Mestiza*: la frontera de por sí constituye un espacio que desafía el binarismo propio del eurocentrismo para presentar un espacio en constante movimiento, cuyos límites se modifican continuamente: “la frontera es un lugar vago e indeterminado creado por el residuo emocional de ciertos límites antinaturales. Es un estado continuo de transición” (citado por Loustau, 2002: 13). La nueva conciencia fronteriza, tanto a nivel personal como colectivo, se basa en la capacidad para trascender y desarraigar el pensamiento binario.

En el punto siguiente del trabajo, se intentará analizar el funcionamiento de los conceptos hasta ahora mencionados: desterritorialización, reterritorialización, centro, periferia, frontera, en dos textos filmicos. Se trata de observar cómo operan dichas nociones en el plano del discurso estético, qué relaciones se establecen con su funcionamiento en el nivel de los procesos sociales;

es decir, se trata de poner en relación las transformaciones en el campo del espacio social con las llevadas a cabo en el plano de la producción simbólica.

3. La organización espacial en el texto filmico

Históricamente el cine ha puesto especial énfasis en la mostración de rostros, cuerpos, personajes. Ejemplo de esto es el discurso del cine clásico, en el cual el espacio se organiza justamente en función de las figuras humanas, colocadas en los puntos pregnantes de la pantalla desde donde pueden ser mejor aprehendidas por una cámara-ojo que todo lo ve. El espacio se construye así como un espacio narrativo, apto para ser “leído” y lejos de aparecer como un “contiene todo visual” (Stephen Heath, 2000), presenta una determinada estructura, cruzada por líneas de fuerza que indican al ojo del espectador hacia dónde dirigir la mirada, es decir, cómo leer la imagen. Se trata de un sistema que ubica a la perspectiva central como organizadora de la visión, situándose como continuador de los códigos de figuración heredados del Renacimiento.

La vinculación entre espacio representado (que comprende todo lo que aparece en el campo) y espacio no mostrado (que abarca todo lo que permanece fuera de campo) determina las características de la organización espacial. En el cine clásico, dicha relación está marcada por reglas que establecen cómo restituir el espacio del fuera de campo al campo y a la vez proporcionan un modo de organización dentro del cual al espectador le es otorgado un lugar. A partir de la dialéctica entre campo y fuera de campo, entre ausencia y presencia, se instala el proceso que enlaza al espectador como sujeto en la construcción del espacio cinematográfico. En el cine clásico y en el cine hegemónico en la actualidad, la relación campo-contracampo se organiza en función de disimular las operaciones de enunciación y el dispositivo que existe detrás de las imágenes. Por el contrario, los films que intentan posicionarse en un lugar diferente, plantean otras opciones para resolver la construcción del espacio, otorgándole por ende otro lugar al espectador.

3.1. La ciénaga y La niña santa

La historia de *La ciénaga* se desarrolla fundamentalmente en dos espacios interiores: las casas de los personajes de Mecha y Tali. En el primer caso se trata de una finca dedicada al cultivo de pimientos que ha conocido mejores épocas (la pileta llena de agua de lluvia y basura que bordea la casa se erige como testigo de su actual decadencia); en el otro caso de una casa más modesta

ubicada en la ciudad, no lejos de la anterior. Un fuerte clima de opresión y encierro recorre los dos ámbitos, construidos como receptáculos dentro de los cuales los cuerpos habitantes parecen encontrarse atrapados. Mecha prácticamente no abandona su habitación ni su cama durante el transcurso de la narración; Tali aparenta gozar de una mayor movilidad pero su radio de acción, ceñido a las ocupaciones de la casa y la crianza de los hijos, también se encuentra fuertemente acotado. La única posibilidad de quiebre de esta situación (un viaje a Bolivia que aparece como un momento liberador) se verá finalmente frustrada.

Ambos espacios funcionan como enclaves separados del contexto más amplio en el que presumiblemente están inscriptos (la ciudad en el caso de la casa de Tali, las afueras en el caso de la de Mecha). Como señala David Oubiña (2003), el relato no ofrece detalles acerca de los traslados entre los distintos espacios: en un momento la acción transcurre en la casa de Mecha y en la escena siguiente los niños están en el monte. El corte directo elude la referencia a todo desplazamiento. Incluso los autos, que de por sí refieren a la traslación, al movimiento, aquí revelan la misma carga de opresión que domina al resto de los ambientes. Más que vehículos de transporte se incorporan a la escena como prolongaciones del encierro que caracteriza a los otros espacios.

Los espacios exteriores involucrados en el relato, el monte, la ciudad, también se ven teñidos por un aire claustrofóbico. El cerro por ejemplo, es construido como un espacio abigarrado, saturado de vegetación, a la vez que se lo refleja desde la lejanía en un par de planos generales (casi los únicos del film) en los que sólo puede verse el monte en medio de un cielo brumoso y envuelto en el sonido amenazador de los truenos.

La historia de *La niña santa* se desarrolla casi por completo en un hotel de aguas termales ubicado en el norte argentino, en el cual se está realizando un congreso de medicina. En el hotel residen Amalia, la joven protagonista del film, junto a su madre Helena y su tío Freddy, quien organiza el congreso. Al mismo acude el doctor Jano, que se involucra en una relación triangular con la hija y con la madre, mediada por el fervor religioso de la primera, quien cree que se le ha destinado una misión divina consistente en “salvar” al médico.

El recuerdo de un pasado mejor y la evidencia de la actual decadencia que caracterizaban a la casa de Mecha en La Ciénaga, reaparecen aquí en la ambientación y puesta en escena del hotel que, puede percibirse, fue antiguamente un lugar de cierto lujo. En el presente, el enorme salón comedor, la sala de conferencias con su telón de terciopelo, las habitaciones, la cocina, el

hall de entrada, el antiguo ascensor de puertas metálicas, han perdido todo esplendor y destilan un aire envejecido, gastado. Todos los elementos del mobiliario: las camas, el alfombrado de los cuartos, la grifería, los teléfonos, los ceniceros, los antiguos radiadores para calefacción, el empapelado de las paredes y los polvorientos cuadros que las decoran, configuran un espacio sombrío y detenido en el tiempo. Este efecto es remarcado además por una iluminación en la que prevalecen las tonalidades amarillentas o verdosas (sobre todo en las habitaciones), así como por la permanente humedad que reina en el ambiente, producto del vapor que se desprende del agua climatizada de las piletas y se extiende por doquier, descascarando las paredes a su paso.

Con respecto a la organización formal, las escenas se construyen, en ambos films, en función de la prevalencia casi absoluta de planos cortos: rostros, torsos, piernas son captados por una cámara que desmembra los cuerpos hasta el límite de transformar cada una de sus piezas en elementos aislados que adquieren extrañas formas debido a los también extraños escorzos que la cámara propone.

La presencia dominante de planos medios y planos detalle, de encuadres en los que los cuerpos y objetos aparecen cortados o tomados desde angulaciones pronunciadas, sumada a la utilización de la cámara en movimiento, configuran un espacio confuso, sin límites o en el que los límites se diluyen hasta borrarse. En *La ciénaga*, lo difuso de este espacio sin bordes en el que todo se mezcla aparece tanto en lo que respecta a las dimensiones espaciales concretas de la casa de Mecha o las distancias entre ésta y el cerro o la ciudad, como en lo relativo a las relaciones entre los personajes, que bajo la fuerte corriente de sexualidad reprimida que los atraviesa, se tornan confusas.³ En *La niña santa*, la indeterminación tiñe todos los vínculos: el de madre-hija, el de Helena y Jano, el de Amalia y su amiga Josefina (la escena del beso entre las dos jóvenes parecería encuadrarse dentro de una suerte de juego, pero no está exenta de cierto erotismo); en todos ellos retorna la carga de deseo irrealizado que aparece en los personajes de *La ciénaga*.

El descentramiento de la cámara se manifiesta claramente en las figuras de cuadro dentro del cuadro que incorporan los relatos: la superficie plana de una pared que ocupa la mitad del campo visual, las ventanas que generan un marco interno al reencuadre más amplio de la pantalla remarcan la ausencia de centro: Tali vista a través del reflejo de una regla, la pantalla chorreante

³ El único límite explícito –geográfico– que aparece en el relato es el que no puede nunca traspasarse. Bolivia se propone como un espacio otro, el espacio de la diferencia y la liberación al que no es posible acceder.

producto de una bomba de agua que ha explotado sobre ella, o la distorsión del sonido: las caprichosas modulaciones que logran las voces de las niñas cantando frente al ventilador.

En *La niña santa*, el uso reiterado de espejos incorpora la duplicidad como figura. En varias ocasiones la imagen que está siendo vista por el espectador se revela luego como un reflejo, es decir, que no es lo que parecía ser en primera instancia. Todos los personajes del film son al mismo tiempo dos cosas (el nombre del médico, Jano, remite al dios de las dos caras): Freddy estudió medicina pero se dedica a organizar congresos, la cocinera del hotel es en realidad kinesióloga, etc.

En ambos films resulta fundamental el tratamiento de la relación campo-fuera de campo, porque es desde allí que se construye la mayoría de las situaciones inquietantes que constituyen el clima opresivo. Se genera así una tensión que va en aumento e insiste sofocando aún más el ya asfixiante clima del relato.

Como señala Deleuze, el fuera de campo puede designar “lo que existe en otra parte, al lado o en derredor”, o bien dar cuenta de “una presencia más inquietante, de la que ni siquiera se puede decir ya que existe, sino más bien que ‘insiste’ o ‘subsiste’, una parte” (1994: 35). En las películas de Martel lo que no aparece en el plano está trabajado desde esta segunda línea. En la escena en que los niños deciden dispararle a la vaca que se hunde en la ciénaga, el hijo menor de Tali, Luciano, se coloca justo en la línea de tiro; los otros niños reclaman: “Correte Luciano, salí”. El plano siguiente presenta la imagen del cerro desde lejos, en plano general y el sonido del disparo. Por un momento el espectador ignora si el niño ha salido finalmente de delante de las escopetas o no. Sin alcanzar la carga dramática de esta escena, en muchos otros casos el film utiliza el mismo recurso, como por ejemplo cuando Momi, la hija menor de Mecha, se tira a la pileta llena de agua mohosa. Se la ve hundirse silenciosamente ante la mirada de los demás pero nunca salir. La elisión de ese momento provoca por lo menos un interrogante acerca de lo sucedido antes de ser despejado por la presencia de la joven sentada al lado de la pileta. El ladrido del perro tras el muro que separa la casa de Tali de la de los vecinos también activa este tipo de vinculación campo-fuera de campo al presentarse como la amenaza de un peligro que finalmente se verá corroborado.

En *La niña santa* el origen del fuerte ruido que escuchan Josefina y su madre no es develado instantáneamente, sino que el relato mantiene el suspenso hasta dar a conocer su proveniencia momentos después: la caída de un hombre en el patio de la casa.

Todos los fuera de campo en ambas películas resultan sumamente acechantes, parecen estar ahí para activar la constante sensación de peligro latente. En *La ciénaga*, el relato camina por el filo de este abismo hasta que finalmente lo alcanza sin estridencias, como si se tratara de la culminación de un final anunciado y previsible. En *La niña santa* el final es directamente inaccesible para el espectador, ya que la historia termina justo antes de que el desenlace (coincidente con el de la obra de teatro que se está llevando a cabo en el congreso) tenga lugar.

El descentramiento de la cámara y la relación campo-fuera de campo constituyen así los procedimientos centrales de la organización formal en ambas películas. En el punto siguiente del trabajo trataré de plantear algunas ideas con respecto a este modo de operación y la utilización de dichos procedimientos.

4. A modo de conclusión

Luego del análisis realizado hasta aquí, puede decirse que ambos films presentan una forma de estructurar la puesta en escena que se distancia claramente del modo empleado por el cine hegemónico.

El uso recurrente de encuadres descentrados cuestiona la tradicional relación entre centro y margen, ya que en muchas ocasiones ambos aparecen como intercambiables. La frontera entre los dos se diluye en función de construir un nuevo espacio, signado por una nueva lógica. No estamos ya en presencia de una imagen clara, centrada, hacia la cual el espectador ve conducida su mirada sin interferencias, sino ante un espacio que continuamente se reconfigura, exigiendo una nueva forma de mirar, un nuevo circuito de la mirada.

La vinculación que se establece en los films entre el campo y el fuera de campo indica que lo que estructura la narración, lo que la hace avanzar es lo que está fuera de la vista. Este espacio otro, al cual continuamente se hace referencia en las dos películas, podría relacionarse con la noción de tercer espacio que ha trabajado, entre otros, Homi Babha. El autor señala que:

Todas las expresiones culturales están en un continuo proceso de hibridez. Pero... la importancia de la hibridez no consiste en la habilidad para encontrar dos momentos originales de los cuales emerja un tercero. La hibridez, para mí, es el “tercer espacio” que posibilita el surgimiento de otras posiciones. Este tercer espacio desplaza las historias que lo constituyen, y establece nuevas estructuras de autoridad, nuevas iniciativas políticas, que son comprendidas inadecuadamente a través de la sabiduría

impartida... El proceso de hibridez cultural produce algo diferente, algo nuevo e irreconocible, una nueva era de negociación de significado y representación (citado por Loustau, 2002: 16)

En este sentido, para el ojo del espectador, el espacio descentrado que proponen los dos films analizados, actualiza la tensión entre centro y margen, el lugar del límite, de la frontera y constituye un desafío, una apuesta a una nueva mirada y por ende a una nueva forma de entender y configurar el espacio.

Es sobre esta estructura formal que ambas películas construyen universos híbridos, caracterizados por procesos de hibridación. En las historias que narran coexisten la religión tradicional (el grupo de enseñanza católica al que concurren Amalia y Josefina en *La niña santa*) y los fenómenos religiosos populares (la aparición de la Virgen en *La ciénaga*). Así como también se encuentran simultáneamente la religión y la ciencia (representada por la figura de la medicina). A su vez, aparecen oposiciones que conviven al interior de la medicina como figura (el médico protector en *La ciénaga* y el médico “amoral” de *La niña santa*). Y en ambos films tiene una importante presencia la ambivalente relación que se establece entre ciudad (Buenos Aires) e interior (el norte argentino). Todos estos elementos se entrecruzan conformando el complejo tejido en el que se desarrollan las historias que cuentan estas películas. Ambas construyen universos en los que no hay límites claros entre el bien y el mal, no hay figuras centrales que aparezcan como faros, no hay una única forma de entender lo que allí se cuenta.

Los temas que aparecen en ambos films son soportados por un andamiaje formal que da cuenta, desde la escritura filmica, de la imposibilidad de seguir manteniendo las viejas estructuras.

Así, las transformaciones en la conceptualización del espacio señaladas en el punto 2 del trabajo, los cambios en las nociones de límite, de frontera, la aparición de procesos de desterritorialización y reterritorialización, encuentran en el plano del discurso estético un correlato a través de los nuevos usos formales. La incorporación de nuevos criterios, en lo relativo a la organización formal de los films, permite evidenciar un cambio en la manera de entender el espacio. Cuestionar la autoridad de la noción de centro a partir de la relación entre campo y contracampo aparece como indicio de un cambio de posición, que trasciende el pensamiento binario proponiendo una clave de lectura alternativa.

Los procesos de hibridación de los que dan cuenta las historias de estas dos películas están, además de en los temas que abordan, en su modo de organización formal, en la disposición elegida para presentar sus elementos. Y esto resulta, por lo menos, interesante, ya que permite movilizar estructuras que a veces aparecen como inamovibles.

Bibliografía

- Anzaldúa, Gloria (1987) *Borderlands/La frontera. The new mestiza*. San Francisco, Aunt Lute books.
- Brunner, José Joaquín (1994) “Tradicionalismo y modernidad en la cultura latinoamericana”, en Herlinghaus, Hermann; Walter, Mónica (eds) *Posmodernidad en la periferia. Enfoques latinoamericanos de la nueva teoría cultural*. Berlín, Astrid Lnager Verlag, pp. 48-82.
- Deleuze, Gilles (1986) [1985] *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona, Paidós.
- (1994) [1984] *La imagen movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires, Paidós.
- García Canclini, Néstor (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Barcelona, México, Grijalbo.
- (1999) *La globalización imaginada*. Buenos Aires, Paidós.
- Heath, Stephen (2000) [Versión original en *Screen*, vol. 17, Nro. 3, otoño 1976, págs. 68-112] “Espacio narrativo”. Ficha de cátedra de “Análisis de Películas y Críticas Cinematográficas”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Herlinghaus, Hermann y Walter, Mónica (1994) “¿‘Modernidad periférica’ versus ‘proyecto de la modernidad’? Experiencias epistemológicas para una reformulación de lo ‘pos’moderno desde América latina”, en id./ead. (eds) *Posmodernidad en la periferia*, pp. 11-47.
- Loustau, Laura (2002) *Cuerpos errantes. Literatura latina y latinoamericana en Estados Unidos*. Buenos Aires, Beatriz Viterbo (pp. 11-74).
- Martín-Barbero, Jesús (2003) “Los laberintos narrativos de la contemporaneidad”, en: Jáuregui, Carlos A. / Dabove, Juan Pablo (eds). *Heterotopías: narrativas de identidad y alteridad latinoamericana*, pp. 447-459.

- Monsiváis, Carlos (2000). Aires de familia, cultura y sociedad en América Latina. Barcelona, Anagrama.
- (1994) “La cultura popular en el ámbito urbano: el caso de México”. En Herlinghaus, Hermann /Walter Mónica (eds.) *Posmodernidad en la periferia*, pp. 134-158.
- Oubiña, David (2003) “Un mapa arrasado. Nuevo cine argentino de los '90”, en *Revista Sociedad* 20/21. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, otoño.
- Richard, Nelly (1997) “Intersectando latinoamérica con el latinoamericanismo: saberes académicos, práctica teórica y crítica cultural”, *Revista Iberoamericana*, Vol LXIII, Núm 180, julio-setiembre, pp. 345-361.
- Toro, Alfonso de (1999) “La postcolonialidad en Latinoamérica en la era de la globalización. ¿Cambio de paradigma en el pensamiento teórico-cultural latinoamericano?”, en *El debate de la postcolonialidad en latinoamérica. Una postmodernidad periférica o cambio de paradigma en el pensamiento latinoamericano*. Madrid/Frankfurt a Main, Iberoamericana/Vervuert, p. 31-78.