Cine argentino contemporáneo: visiones y discursos

Bernhard Chappuzeau
Christian von Tschilschke (eds.)

Iberoamericana - Vervuert - 2016

Publicación financiada con el apoyo del
Forschungsinstitut für Geistes- und Sozialwissenschaften (figs)
der Universität Siegen

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 47).

Derechos reservados

© Iberoamericana, 2016
Amor de Dios, 1 – E-28014 Madrid
Tel.: +34 91 429 35 22 - Fax: +34 91 429 53 97

© Vervuert, 2016
Elisabethenstr. 3-9 – D-60594 Frankfurt am Main
Tel.: +49 69 597 46 17 - Fax: +49 69 597 87 43

info@iberoamericanalibros.com
www.iberoamericana-vervuert.es

ISBN 978-84-8489-999-0 (Iberoamericana)
ISBN 978-3-95487-548-1 (Vervuert)

Depósito Legal: M-40950-2016

Diseño de la cubierta: a. f. diseño y comunicación

Impreso en España
Este libro está impreso íntegramente en papel ecológico sin cloro.

ÍNDICE

Bernhard Chappuzeau/Christian von Tschilschke
Fénix y sus cenizas: el nuevo cine en Argentina 9

I. Política y globalización

Daniel A. Verdú Schumann
Un oso rojo (Adrián Caetano, 2002): nomadismos posmodernos para tiempos globalizados 21

Laura Podalsky
Ponerse al día: los jóvenes y el cine argentino contemporáneo 45

Gonzalo Aguilar
La política y lo político en el cine argentino reciente: *Infancia clandestina* (Benjamín Ávila, 2012) y *El estudiante* (Santiago Mitre, 2011) 67

Geoffrey Kantaris
Pablo Trapero y el elefante blanco de la razón populista 83

Friedhelm Schmidt-Welle
Entre la desesperanza y la ilusión: *Mundo grúa* (Pablo Trapero, 1999) y *Schultze gets the blues* (Michael Schorr, 2003) 107

Joachim Michael
Ruinas del tiempo: el campo en el cine argentino contemporáneo 123

II. Memoria y trauma

Leonor Arfuch
(Auto)ficciones de infancia 143

Albertina Carri
El sonido recobrado 161

III. Documental y ficción

Emilio Bernini
La indeterminación epistémica. Observaciones en torno a *Los labios* (Santiago Loza/Iván Fund, 2010) 175

Jens Andermann
Intensidad y narración: acerca de *Los posibles* (Santiago Mitre/Juan Onofri, 2013) 187

Christian von Tschilschke
Filmes extraordinarios. Docuficción y prácticas intermediales en el cine alternativo de Mariano Llinás 197

IV. Cine de mujeres

Isabel Maurer Queipo
Breve panorama del cine actual de mujeres en Argentina 217

Carolina Rocha
Mujeres judías-argentinas en el cine contemporáneo 243

V. Afecto, emoción y teatralidad

Bernhard Chappuzeau
La imagen lejana y el impulso de tocarla: reflexiones sobre la recepción afectiva de *Liverpool* (Lisandro Alonso, 2008) en el extranjero 263

Uta Felten
Estrategias de transgresión en *La ciénaga* (Lucrecia Martel, 2001) 285

Jean-Claude Seguin
La frontera: travestismo, transexualidad e intersexualidad en el cine argentino 301

Christian Wehr
Teatralidad, capitalismo y fetichismo en *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) 323

Maria Imhof
Jugar al criminal. El juego y el artefacto en *Nueve reinas* (Fabián Bielinsky, 2000) 337

Sobre los autores 361

PABLO TRAPERO Y EL ELEFANTE BLANCO DE LA RAZÓN POPULISTA

Geoffrey Kantaris

> Que la historia hubiera copiado a la historia ya era suficientemente pasmoso; que la historia copie a la literatura es inconcebible... (Borges 1984: 143).
>
> Sin la producción de vacuidad no hay pueblo, no hay populismo, pero tampoco hay democracia (Laclau 2005: 213).

Si, como sugieren Marx y Borges, la repetición convierte a la historia en representación, la sorprende "en el acto", por así decirlo, ¿qué pasa cuando una representación no solo *registra* la repetición histórica, sino que se convierte también en *protagonista* de ella[1]? En el cine, no cabe duda de que el maestro de esta paradoja performativa es Werner Herzog, cuya película *Fitzcarraldo* (1982) se puede leer como un extraño desplazamiento megalómano de *El acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, por medio del cual se "desmoviliza" la política al movilizarse (locamente) el barco. Mientras que el acorazado revolucionario dispara, en nombre del proletariado, sobre la Ópera de Odesa como símbolo de la explotación burguesa, el *Molly Aida* de Fitzcarraldo rompe camino quijotescamente a través de la selva en nombre del capitalismo extractivo para financiar la construcción de una casa de ópera en Iquitos. Ambas películas, al usar un gran número de extras no profesionales para reconstruir y dramatizar eventos históricos, recuerdan el comentario que hace Borges sobre los *Festspiele* de Suiza que, según él, "requieren miles

[1] A la conocida sentencia de Marx de que la historia se repite "la primera vez como tragedia y la segunda como farsa" (Marx/Engels 2011: 1), podríamos añadir las repetidas aseveraciones de Borges sobre el abismo ficticio en el cual recaen tanto la temporalidad como la historicidad bajo los efectos de la repetición (ver epígrafe).

de actores y reiteran episodios históricos en las mismas ciudades y montañas donde ocurrieron" (Borges 1984: 144).

La repetición histórica que se da en el séptimo largometraje de Pablo Trapero, *Elefante blanco* (2012), es quizás menos espectacular, descendiendo no tanto de la tragedia a la farsa, sino, en términos de Giambattista Vico, de la edad de los dioses y la de los héroes a la edad del hombre[2], de la palabra al fracaso de las palabras. Pero eso sí: hace hincapié en los procesos de amplificación y realimentación a través de los cuales la representación y la historia se cruzan y se desdoblan la una en la otra. Porque en esta película no solo se trata de que el disco de la historia parezca rayado —específicamente la del populismo, como veremos—, sino también que los mecanismos representativos, tanto de la historia como de la misma película, parecen haberse bloqueado a causa de tal repetición. Curiosamente, a esta obstrucción se le da en la película una forma netamente espacial, de acuerdo con la exploración que viene emprendiendo Trapero de lo urbano como condensación espacial de múltiples investiduras económicas, políticas y libidinales. Esto sugiere, quizás, una posible inversión de la famosa sentencia de Marx en los *Grundrisse* sobre "la anulación del espacio por el tiempo" (2007: 2:13).

Fig. 1: Fantasmas espaciales: el hospital abandonado en *Elefante blanco.*

[2] Los famosos *ricorsi* o ciclos históricos de Giambattista Vico se mencionan, junto con las morfologías paralelas de Hegel y de Spengler, en Borges (1984: 143).

Elefante blanco está ambientada en una villa de Buenos Aires, popularmente denominada "Ciudad Oculta", en el distrito de Villa Lugano al suroeste de la ciudad. Emplea a varios residentes de la villa como actores de reparto junto con un trío de actores profesionales: Ricardo Darín, Jérémie Rénier y Martina Gusman. Pero su característica más destacada es la de encuadrar y traducir fílmicamente un debate sobre las ideologías populistas a través de una serie de metáforas de abandono, sublimación y "captura" del afecto por la religión, por el populismo y por el cine mismo en cuanto máquina de afecto. La metáfora del abandono se condensa en el llamado "Elefante blanco", proyecto fallido de los años treinta para construir el hospital más grande de América Latina. Nunca completada, la enorme carcasa abandonada (fig. 1) proporciona una especie de cadáver simbólico bajo cuyas ruinas los vecinos de la villa llevan sus vidas, sin figurar en ningún mapa oficial y sin contar en ningún censo. La metáfora de la sublimación, vinculada tanto a lo sublime kantiano como a lo sublime posmoderno, se sugiere a través de la representación del trabajo actual (en el 2011)[3] de un grupo de sacerdotes que pertenecen, espiritualmente si no literalmente, al antiguo Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, representado por el carismático "cura villero", Carlos Mugica, antes de su asesinato en 1974, probablemente a manos de la Alianza Anticomunista Argentina (Triple A). A través de una lectura de la película que la pone en diálogo con las ideas del filósofo argentino de la política, Ernesto Laclau, en su libro *La razón populista* (2005), planteo que se presenta el edificio abandonado como una metáfora condensada de los proyectos populistas, tanto de la Iglesia como del Estado, junto con una materialidad obstinada —carencia y a la vez exceso— que impide la captura afectiva, política, y hasta fílmica, de estas poblaciones marginalizadas.

Reconozco que mi título ha despertado ciertas expectativas polémicas, dado el papel que desempeñaba Laclau como filósofo más o menos oficial del kirchnerismo hasta su muerte en abril del 2014 (*La Nación* 2011 y 2014). Y, evidentemente, es imposible hablar del populismo en la Argentina sin tomar en cuenta el resurgimiento de la política populista durante la gran depresión económica de 1998 a 2002. Sin embargo, a diferencia de la

[3] La acción de la película tiene lugar en mayo del 2011, porque se muestra una celebración del 37 aniversario de "la muerte y martirio" de Carlos Mugica.

película *El estudiante* (2011), cuyo director y guionista, Santiago Mitre, fue co-guionista de *Elefante blanco* y que da una *vignette* de la polémica actual traducida al microcosmos de la política estudiantil, *Elefante blanco* apunta a otra dirección. Intenta elaborar un marco histórico, por un lado, y espacial, por el otro, con ambas ópticas apuntando a un doble abandono: uno que pone en entredicho las operaciones de la articulación hegemónica y, como veremos, que materializa sus "significantes vacíos" (la terminología es del mismo Laclau).

La villa, el pueblo y el cura

La villa de *Elefante blanco* es una especie de villa sintética, compuesta de tomas filmadas en Villa 15 (Ciudad Oculta), Villa 31 y Villa Rodrigo Bueno. Sin embargo, la mayor parte fue filmada en o alrededor del hospital abandonado en Ciudad Oculta, en un momento en que se habían entablado obras de vivienda (en crisis por falta de fondos) para reubicar a algunos de los habitantes del edificio en estado precario. El argumento trata de dos sacerdotes, uno de ellos belga, y una asistente social, que trabajan en la villa y se encuentran en el punto de intersección de las demandas y necesidades de los vecinos y los requerimientos de los aparatos eclesiásticos y estatales. Según la película, la Iglesia representa casi la única presencia institucional en la villa, al organizar la poca asistencia social y médica que reciben los habitantes, registrar nacimientos y muertes, y ofrecer ayuda a los niños y adolescentes drogadictos que se congregan en los espacios baldíos del edificio. Como tal, los sacerdotes y voluntarios religiosos cumplen el papel tradicional de la misión —el "rescate" de almas— y sustituyen las funciones del Estado ausente para la organización social de una comunidad (basada en el *topos* tradicional de la comunión). El conflicto ideológico que se instala como tema central de la película surge inevitablemente cuando dos conceptos diferentes de colectividad chocan entre sí: la comunión —basada en la noción de una colectividad espiritual jerárquica, atemporal y, por ende, invariable— se enfrenta con el deseo de la organización política, o sea, la comunión se convierte en comunidad política y la grey en "pueblo" con sus propias demandas de cambio social.

Obviamente, tal conflicto no es nuevo, y la película lo presenta bajo la figura de una recurrencia fatal, porque el destino del protagonista tiene, con ligeras variaciones, el mismo desenlace que tuvo la vida de Mugica. Para los curas del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, trabajar en las villas en el Buenos Aires de los años sesenta y setenta era la continuación y radicalización de un peronismo de izquierda proscrito y reprimido (hasta dentro del peronismo tardío). Esta actividad vinculaba estrechamente el concepto político de la redención con el teológico: Perón, Cristo y la revolución por venir se convertían en símbolos intercambiables dentro de una estructura afectiva de mesianismo revolucionario. Carlos Mugica, nacido en 1930 en el seno de una familia privilegiada, ejemplifica este conflicto, arriesgando su sacerdocio, y finalmente su vida, al intentar juntar la idea de la tutela religiosa con lo que podríamos llamar la "tutela subalterna", o sea, el rescate sociopolítico de un pueblo "desamparado". Como es bien sabido, mientras Perón permanecía exiliado, era todavía posible usar su figura para unificar un discurso de izquierda radical con la lucha por el retorno del peronismo institucional. Pero con su regreso en 1973 era ya casi imposible mantenerse en ambos campos políticos, y Mugica se hizo enemigo tanto de los Montoneros (por rechazar el uso de las armas y —excusa ideológica— por sus orígenes oligárquicos) como de la derecha peronista (por su discurso revolucionario y sus vínculos militantes). Huelga decir que tampoco tenía el apoyo de la Iglesia institucional (el arzobispo lo suspendió durante treinta días en 1970 por haber oficiado en los funerales de unos amigos montoneros muertos en un enfrentamiento armado). En marzo de 1974, dos meses antes de su asesinato, apareció en la revista *Militancia peronista* una fuerte y sorprendente denuncia a Mugica en una sección regular titulada "Cárcel de pueblo":

> Como queriendo resumir en su persona todas las corrientes internas de la Iglesia, [Mugica] trata de ser al mismo tiempo un conservador progresista, un oligarca popular, un cura humilde y bien publicitado, un revolucionario y defensor del Sistema. [...] Como si fuera un corcho, siempre flotando aunque cambie la corriente. Montonereando en el pasado reciente, lopezrregueando sin empacho después del 20 de junio, Carlitos Mugica, cruzado del oportunismo, ha devenido en: ¡depurador ideológico! (*Militancia peronista* 1974: 48).

A raíz de eso y de las amonestaciones directas que hizo Mugica sobre el uso de las armas, siguen circulando alegatos de que los mismos Montoneros lo mataron por su supuesta traición a la causa revolucionaria. Sin embargo, las evidencias más creíbles apuntan a que fue el "Brujo" José López Rega, mano derecha de Isabelita y fundador de la Triple A, quien ordenó su asesinato (Vezzetti 2013).

Pablo Trapero dice que Mugica empezó a desempeñar un papel más central en la película después de darse cuenta hasta qué punto todavía lo recuerdan en las villas a través de grafitis, afiches y otros homenajes populares (Trapero 2013). Por ejemplo, en un afiche del 2012, la Organización Nacional Peronismo Militante, muy activa en las villas, evoca a Mugica de forma mesiánica (olvidándose de las denuncias de los años setenta). Su figura —imagen estereotipada y tan reconocible como la del Che— está dibujada en blanco y negro con el alzacuello icónico señalando su oficio y los ojos alzados hacia lo sublime. A su lado están las siguientes palabras escritas en mayúscula: "LA VIDA POR EL PUEBLO, LA VIDA POR PERÓN" (Sisco/Barreto/Moretta 2013). La película también muestra varias tomas de los altares populares dedicados a Mugica que se encuentran en la Villa 31 de Retiro (al igual que en otras villas), donde Mugica fundó la Parroquia del Cristo Obrero (fig. 2). El legado de Mugica se evoca a menudo a nivel oficial también (Cristina Fernández encabezó los homenajes en el cuarenta aniversario de su muerte, *Perfil* 2014), y su nombre se usa para cualquier política gubernamental que tenga que ver con proyectos de vivienda o uso de terrenos en las villas. La apropiación de su memoria hoy en día, por lo tanto, no es inocente, ni por parte de la Iglesia, ni por parte del justicialismo, ni por parte de una película que está dedicada a su memoria[4]. Lo que hace evidente *Elefante blanco* es que Mugica sigue siendo el meollo de una lucha simbólica por lo que podríamos llamar la legitimidad "ontoteológica" (en el sentido heideggeriano). Es decir que Mugica se encuentra en el simbólico punto de confluencia del deseo de otorgarle al terreno resbaladizo y contingente de la política algo del poder inapelable de lo divino, cifrado en la imagen del "pueblo", y, por último, del deseo de silenciar el disenso social

[4] Las siguientes palabras aparecen después del cuadro final de la película: "A la memoria del Padre Mugica, asesinado el 11 de mayo de 1974. Su crimen todavía no se ha esclarecido".

en el estatismo sereno de una comunión consensual. Y también, está claro, muestra la crisis a la cual está sometido tal paradigma hoy en día.

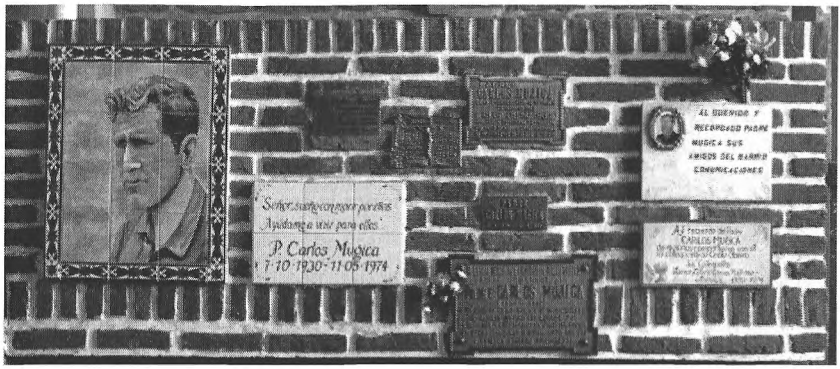

Fig. 2: Representación de un altar popular consagrado a Carlos Mugica en *Elefante blanco.*

Si la película retoma los debates de los años setenta sobre la responsabilidad y el compromiso políticos, o del sacerdote religioso o de esos sacerdotes laicos que se llaman intelectuales, hay ahora una diferencia clave: las simplificaciones ontoteológicas sobre la primacía del "pueblo" dentro del paradigma de la tutela subalterna —en las palabras de Mugica citadas en la película, "quiero morir por ellos, [...] ayúdame a vivir para ellos [...] quiero estar con ellos a la hora de la luz"— están marcadas inevitablemente, como comentamos arriba, por la repetición y la obstinación histórica, elementos que tienden a enmarcar todo el debate, poniéndolo entre comillas, cuestionando a fondo sus suposiciones. Con la caída de los dioses y de los héroes, la tragicomedia ahora proviene de la repetición, en forma de simulacro, de una historia que no se ha podido superar, donde los mecanismos del proceso hegemónico, o sea, de la articulación y traducción de las demandas populares (en términos de Laclau) dentro de las instituciones sociales y políticas, parecen o bloqueados o reducidos a meros formalismos cuyo motor está en otra parte. Este bloqueo ideológico constituye, de algún modo, el terreno mismo de la estética de la película, tanto en su sentido schilleriano de la transubstanciación del mundo material, haciendo de él la expresión misma del poder inmaterial del arte,

como en la inversión de esta figura en lo sublime kantiano donde la brecha entre lo representable y lo irrepresentable se expresaría como una deuda moral casi infinita y representaría la traducción definitiva de la estética al terreno del deber ético: "quiero estar con ellos a la hora de la luz".

El espacio urbano y el mapeo cognitivo

Si lo sublime determina tradicionalmente la frontera entre la estética y la política entendida como deber ético, también se lo ha apropiado como figura de la crisis de la representación en la sociedad posmoderna, tanto en el sentido estético de la representación, como en el sentido político (*Vorstellung/ Vertretung* en el vocabulario de Marx)[5]. Esto es lo sublime posmoderno de Jean-François Lyotard, lo cual se intensifica con la globalización de las comunicaciones, y que da lugar a lo que Fredric Jameson denomina lo "sublime tecnológico" (Jameson 1991: 37).

Ambas fronteras se representan, superpuestas, en la película, la cual empieza con la figura de un mapeo tecnológico del cerebro, sede de la brecha entre lo corporal y lo intelectual en que se basan las estructuras culturales, identitarias y religiosas. Dos secuencias relacionadas nos remiten a esta idea, al superponer este mapeo interior con el mapeo (fílmico) del espacio urbano y al ofrecernos una traducción fílmica muy precisa y autoconsciente del fracaso de lo que los geógrafos llaman el "mapeo cognitivo", o sea, la forma mental en que intentamos representar los espacios físicos y virtuales que atravesamos a diario. En la primera secuencia (la primera de la película), vemos al padre Julián (Ricardo Darín) sometiéndose a una tomografía cerebral. Empieza con una toma cenital acompañada de los ruidos de alguna máquina grande fuera de marco. Aparece la cara totalmente inmóvil de un hombre

[5] Gayatri Chakravorty Spivak explica la problemática que resulta de la elisión de ambos conceptos (rigurosamente separados en *El XVIII Brumario* y *El capital*), lo cual es muy común en los idiomas que emplean una sola palabra ("representación") para conceptualizar ideas de diferente orden (Chakravorty Spivak 1993: 70-74). Sin embargo, Chakravorty Spivak, en su argumento, elide la diferencia entre *Vorstellung* (representación) y *Darstellung* (presentación), diferencia muy importante en la obra de Kant, porque afirma que *Darstellung* se traduce como "representación" en el sentido retórico/estético.

(Julián, pero no lo conocemos todavía) acostado de espaldas sobre la cama del escáner. No sabemos si está muerto o vivo, y esta confusión señala desde el principio la mortalidad como impulso y límite de los imperativos categóricos puestos en juego en la película. La operadora le pone una máscara hecha de una malla de látex (para inmovilizar la cabeza), y los enormes brazos de la máquina empiezan a girar alrededor del hombre. La segunda secuencia viene más adelante en la película, cuando Julián, en su apartamento fuera de la villa, recibe el resultado de este examen: el diagnóstico de lo que suponemos que es un tumor cerebral. La secuencia se inserta en una conversación entre Luciana (Martina Gusmán), auxiliadora social que trabaja en la villa, y Nicolás (Jérémie Rénier), el nuevo padre extranjero que Julián ha traído a la villa luego de que sobrevivió a una masacre en la selva peruana. La conversación, que sigue en la banda sonora, hace un largo puente de sonido con una toma panorámica de la ciudad, vista desde el interior del apartamento de Julián, que tiene grandes ventanas de vidrio que miran sobre la ciudad. Unas ventanas están abiertas y otras cerradas, creando un efecto caleidoscópico de reflejos y refracciones. Al final de la panorámica, la cámara enfoca una ventana abierta, al lado de la cual está parado Julián. Este cierra un lado de la ventana y vemos pegada en el vidrio una diapositiva de la tomografía cerebral hecha al principio de la película, iluminada por la luz de afuera y cubriendo parte de la ciudad detrás (fig. 4).

Estas secuencias nos dan en esencia la óptica espacial de esta película. El escáner médico es quizás el aparato tecnológico que más nos acerca al terror de lo sublime, por ser un aparato de una complejidad enorme que, a través de la superposición de un número inconcebible de imágenes tecnológicas, destruye la distinción entre interioridad y exterioridad, intimidad y apariencia, profundidad y superficie, y puede someter las estructuras frágiles de la identidad al abismo del diagnóstico de una muerte inevitable. Este abismo moderno parece usurpar poderes divinos sobre la vida y la muerte y nos da, desde el principio, uno de los contextos de la crisis espiritual que explora la película. En la segunda secuencia, las ventanas del apartamento de Julián se convierten en una pantalla panorámica que, a través de reflejos y refracciones, sobrepone espacios y lugares al igual que la cámara cinematográfica y su banda sonora, que nos remiten a dos espacios diferentes. Al pegar la diapositiva de la tomografía en su ventana, no solo sobrepone una tecnología de

la imagen sobre la ciudad, sino que usa la ventana como proyector de esta imagen. De esta manera, la pantalla se convierte en un complejo ensamblaje de tecnologías de la imagen. Este mapeo multidimensional nos remite, está claro, al cine mismo como espacio virtual de ensamblaje de imágenes, pero también nos sugiere que la complejidad de los mapas cognitivos que se necesitan para navegar por la megaciudad se ha multiplicado, desbordando los límites de nuestra capacidad de intuir y entenderlos. Huelga decir que esta crisis representacional es a la vez síntoma y etiología del fracaso de los procesos hegemónicos que registra la película.

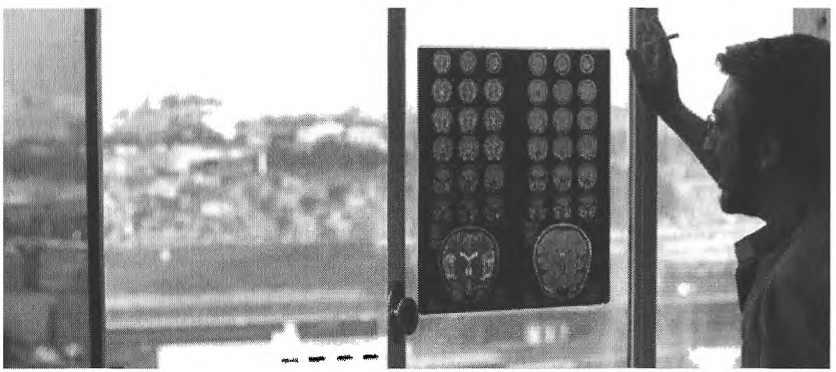

Fig. 3: Proyección del mapa interior sobre el espacio urbano exterior en *Elefante blanco.*

El Elefante blanco

En la primera secuencia filmada con luz de día en Ciudad Oculta, después de una serie de tomas iniciales que establecen el tamaño y la diversidad de la villa, Julián intenta orientar a Nicolás mientras que los dos contemplan la villa desde un balcón en el segundo piso del hospital abandonado. Le dice a Nicolás que la villa no figura en ningún mapa y que tampoco hay un censo oficial de su población, pero que según los registros de bautismo y muerte que los curas llevan, la calculan en alrededor de 30 000 personas. Desde el principio, entonces, se asocia la villa con la desintegración y el fracaso de los procesos

de mapeo tan fuertemente señalados en otras secuencias de la película (como analizamos arriba), por culpa del abandono de una población que no cuenta y, por lo tanto, no se cuenta por parte del Estado[6].

Lo que también se demuestra en esta secuencia es la equiparación entre el espacio inconmensurable de la villa y el edificio abandonado que se convertirá en la metáfora central de la película. Seguimos la bajada de Julián y Nicolás con una sola toma larga que da vueltas por el vientre laberíntico del elefante, obligando a los espectadores a experimentar casi visceralmente la desorientación espacial, hasta salir por fin al espacio de la calle. Esta toma conecta sin solución de continuidad el espacio interior y exterior de un edificio de por sí poroso y expuesto, confundiendo interior y exterior, y reforzando el estatus del Elefante blanco como sinécdoque de la villa y su población repudiada. Efectivamente, la problemática de la película va a girar en torno a una cuestión de ocupación del espacio y de reclamación de terrenos por parte de los ciudadanos que no cuentan, abandonados sistemáticamente por todas las instituciones del Estado, sin importar el régimen gubernamental. Julián nos cuenta parte de la historia del edificio, pero rellenemos los huecos para ver la complejidad de la metáfora del Elefante blanco que, para el director, fue una especie de *objet trouvé*, puesto que solo fue incluido en la película cuando su equipo de producción estaba haciendo el *scouting* para buscar escenarios de filmación (Trapero 2013). Como todos los *objets trouvés*, cambia radicalmente el sentido de los objetos y personajes contiguos en la película.

Tal como nos explica Julián, el proyecto del edificio data de los años treinta y se vincula al socialismo de Alfredo Lorenzo Palacios, diputado y senador que nunca pudo concluir sus mandatos por los frecuentes golpes de Estado y otras circunstancias, y al populismo de Perón, bajo cuyo gobierno se intentó terminar el edificio que hubiera sido el mayor hospital de América Latina. Durante las dictaduras que siguieron a los dos primeros mandatos de Perón (1946-1955), el edificio fue abandonado completamente y una parte fue ocupada por los vecinos sin hogar, inmigrantes recién llegados a la ciudad, y más recientemente, como se ve en la película, por chicos callejeros y drogadictos.

---

[6] Volveremos a estos conceptos, que tienen resonancia en la filosofía política de Jacques Rancière, en la conclusión.

La dueña actual del edificio es la Fundación Madres de Plaza de Mayo. En noviembre del 2007, la fundación firmó un acuerdo con el Instituto de Vivienda de la Ciudad para reubicar a los vecinos que viven en el edificio en condiciones precarias. Pero a pesar de que empezaron la obra y fueron otorgados algunos créditos, solo fueron terminadas 24 unidades. Según un reportaje del periódico en línea *Mundo Villa*, en agosto del 2012, a raíz de la muerte de un niño de 11 años que se cayó por el hueco del ascensor nunca instalado,

> [l]os vecinos realizaron numerosas presentaciones ante el IVC, la fundación de las Madres, la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires, el Ejecutivo porteño y el Estado nacional para saber por qué no se cumplió con el convenio. Con los créditos ya otorgados, ni las casas ni las respuestas llegaron (*Mundo Villa* 2012).

La razón populista

En una entrevista, cuando se le preguntó a Pablo Trapero si el edificio representaba la institución de la Iglesia, contestó, luego de una vacilación, que no solo representaba la Iglesia sino también todas las instituciones del Estado bajo todos los regímenes que no hicieron nada por resolver los problemas de los villeros. Con esta crítica, el único régimen que podría quedar a salvo sería el de Perón, que fue el único que dio un impulso real a la construcción. De algún modo, entonces, el edificio, a pesar de tener sus orígenes en el socialismo de Palacios, se vincula al populismo peronista original, de la misma manera en que un resto de naufragio se vincula al barco original y a los sistemas de comercio y navegación dentro de los cuales operaba. Es un lugar que reúne un *plebs* sin nombre, uno que todavía no es pueblo y que no cuenta dentro de los procesos hegemónicos de todos los regímenes siguientes.

Pero el edificio también representa el fracaso de los sistemas de representación, tanto en el sentido estético de *Vorstellung*, como hemos visto, como en el sentido sociopolítico. La idea del fracaso se extiende, entonces, a todos los sistemas representacionales —sean religiosos o políticos— que han elaborado una ética de salvación alrededor del "rescate de una multitud". Y que quede claro, la crítica en la película no se dirige a las intenciones de los que

tienen la vocación de rescatar a la multitud. El fracaso se representa en la película como una tragedia, repetida no como farsa, sino quizás como compulsión de repetición en el sentido freudiano (*Wiederholungszwang*). Esto se demuestra con particular fuerza en la secuencia donde Nicolás, en una conversación íntima y confesional con Julián dentro del edificio abandonado, solloza y llora al intentar expresar sus sentimientos de culpabilidad e inutilidad por haber sobrevivido a la terrible masacre paramilitar de la que fue testigo en la comunidad indígena donde trabajaba en la Amazonía peruana. Julián lo consuela con las siguientes palabras de Mugica, evocando una hipóstasis expiatoria de la misión divina en forma de agencia popular:

> Être un martyr c'est facile. Un héros aussi. C'est plus difficile de travailler tous les jours en sachant que ton travail ne sert à rien. Souviens-toi des paroles de Padre Mugica: "Señor, quiero morir por ellos. Ayúdame a vivir para ellos. Quiero estar con ellos a la hora de la luz". [...] Es tu obligación seguir. Es tu deber.

Aquí la película representa la confusa mezcla de afectos prepolíticos, o quizás pospolíticos, y la invocación de una ética deontológica —"quiero morir por ellos"— que intenta reunir los afectos bajo el signo de un deber absoluto, a falta de una traducción política de las necesidades y demandas de los habitantes de la villa.

Sin embargo, en el transcurso de la película, hay una evolución desde esta postura ontoteológica, y puramente ética, hacia una praxis de política populista, la cual cambia paulatinamente las señas esencialistas del deber teológico en señas equivalenciales y diferenciales de orden político, sacando a luz los conflictos que crea tal evolución. Aquí la película pone en evidencia la influencia del análisis político formalista de Ernesto Laclau, explicado detalladamente en su libro *La razón populista*. Laclau opina que el concepto de hegemonía de Antonio Gramsci solo tiene sentido dentro de "una vasta mutación histórica" (2005: 160) desde los conceptos de "destino manifiesto", incluida la teleología marxista (la cual es en muchas instancias heredera explícita de las teleologías mesiánicas), hacia un proceso político regido por la articulación por parte de un significante vacío de una serie de demandas particulares:

> Si eliminamos [el último resabio de esencialismo en Gramsci][7], el pueblo como instancia articuladora —el locus de lo que hemos denominado demandas populares— solo puede ser el resultado de la sobredeterminación hegemónica de una demanda democrática particular que funciona [...] como significante vacío (como un objeto *a* en el sentido lacaniano) (2005: 160-61).

Esto es, claro, la mutación histórica del populismo que Laclau, a lo largo de su carrera, elabora explícitamente a partir de la experiencia del peronismo clásico. Los mecanismos básicos de este proceso son fáciles de esbozar: una serie de demandas sociales particulares y fragmentadas, para entrar en una relación equivalencial, tienen que ser "articuladas" por otro elemento. Sin embargo, tal elemento solo puede actuar como articulador de las distintas demandas si puede desempeñar el papel de sustituto o referente de cada una de ellas. Para hacer esto, tiene que volverse un sustituto o significante vacío, vaciado de cualquier contenido positivo propio. Esto no quiere decir que la demanda que se sobredetermina hegemónicamente de este modo no tenga protagonismo político, sino que su poder de actuación en cuanto a las demás demandas que articula solo existe en la medida en que puede desempeñarse como depósito vacío, capaz de representar cualquiera de ellas. En palabras de Laclau: "Los significantes vacíos solo pueden desempeñar su rol si significan una cadena de equivalencias [...]. Un conjunto de demandas equivalenciales articuladas por un significante vacío es lo que constituye un 'pueblo'" (2005: 215).

Una exposición quizás demasiado obvia del pensamiento de Laclau ocurre en *Elefante blanco* durante la celebración del 37 aniversario de la "muerte y martirio" de Carlos Mugica. Julián, parado en una tribuna al aire libre con la ya mencionada imagen icónica de Mugica pintada en un telón grande de fondo (fig. 4), pronuncia las siguientes palabras a la muchedumbre:

> "El que quiera ser grande, que se haga servidor de todos. Porque el mismo Hijo del Hombre no vino para ser servido, sino para servir, y dar su vida en rescate por una multitud." Palabra del Señor. [...] Hoy recordamos a un hermano, a un amigo. Y su recuerdo nos une, nos unifica. Para enfrentar la violencia, para

[7] Identificado por Laclau (y Mouffe) como el empeño de Gramsci en cimentar las dinámicas de clase en lo que él llamaba "la clase fundamental", o sea, la clase obrera.

combatir la violencia con amor. No es lo mismo la violencia de ayer y la de hoy, pero nuestro amor sigue lo mismo.

La iconografía parece diseñada expresamente para recordar los mítines populistas en la Argentina, muchas veces con la imagen de Perón o Evita, y más recientemente la de Néstor Kirchner, sustituida aquí por la de Mugica. En todo caso, la figura ausente se transforma en un significante vacío que, al decir de Julián, "nos une, nos unifica", y pone en escena el proceso político hegemónico que "rescata" a la multitud, y la convierte en esa entelequia moderna llamada "pueblo". En palabras de Laclau, "la construcción de un pueblo es la condición *sine qua non* del funcionamiento democrático. Sin la producción de vacuidad no hay pueblo, no hay populismo, pero tampoco hay democracia" (2005: 213).

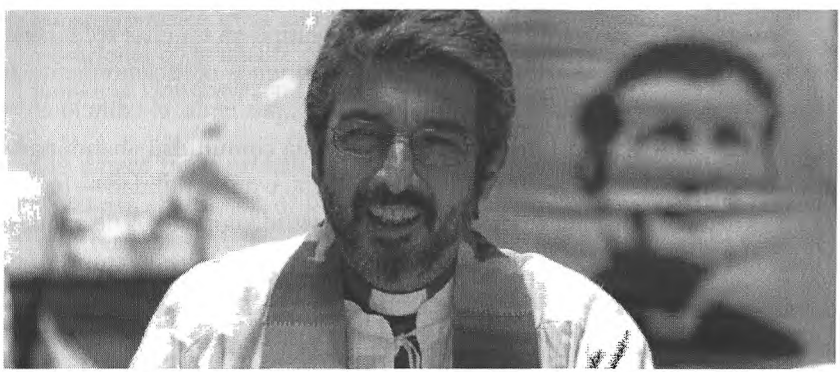

Fig. 4: "Sin la producción de vacuidad no hay populismo": Julián con Mugica detrás.

Los no-significantes y el silencio

Al nivel diegético, el intento de rescatar a la multitud —los habitantes de la villa— y de transformarla en un pueblo, se encuentra, pues, atrapado entre el "arcaico" concepto teológico de la salvación y una emergente traducción política de tal concepto que cada vez más se encuentra en conflicto con aquél, tal como vemos por un lado en la lucha entre Julián (reviviendo la

vida de Mugica) y la jerarquía eclesiástica, y por el otro en los desacuerdos en cuestión de práctica entre Julián y el joven impetuoso y radical, Nicolás. Sin embargo, vista desde una perspectiva extradiegética, la película curiosamente retraduce y desplaza los significantes vacíos del populismo a una imagen de la fe cristiana, y luego a una crisis de fe por parte de sus practicantes, devolviendo el proceso ideológico de la construcción de la hegemonía nacional-popular a un mecanismo más básico, o por lo menos más antiguo. ¿Con qué fin la película rebobina la historia de tal manera, resucitando extrañamente a una figura de los años setenta en la Argentina de hoy? Es, creo, precisamente en la brecha entre los dos sistemas, su incompatibilidad al nivel de la diégesis, y la creciente incomodidad del público al ver unos procesos políticos seculares retraducidos en términos de fe, y de los regímenes de creencia en el sentido más amplio, donde la película propone su crítica más fundamental. Por eso empiezan a proliferar los significantes vacíos en la película: no solo Mugica y sus "milagros", presente y ausente al mismo tiempo en muchas secuencias, sino también los sacerdotes que repiten más o menos conscientemente su historia, la fe misma en su lucha con la muerte, y, por ende, el edificio en sí, ese Elefante blanco, abandonado en medio de una comunidad abandonada.

La estructura de cualquier régimen de creencia, o de credulidad —lo mismo en el régimen del cine como en los regímenes ideológicos— necesita, ya lo sabemos, velar el vacío de sus significantes, presentar el vacío como su revés, o sea, como un significante lleno, trascendental. Si el significante vacío es el *objet petit a* lacaniano, tal como sostiene Laclau, entonces la película pone en entredicho este vacío estructural o velo, que mantiene la ilusión de la creencia, enfrentándolo con un modo radicalmente distinto de la vacuidad. El Elefante blanco, este enorme objeto inútil y vacío, es imposible de velar a pesar de que los militares hicieron todo lo posible por borrar la Ciudad Oculta, escondiéndola detrás de un muro para que no dañara la vista de la ciudad desde la carretera principal[8]. Al colocar el Elefante blanco al final de su cadena de significantes vacíos, como obstáculo que resiste todo intento de

[8] El paredón fue construido durante los preparativos del mundial de fútbol de 1978 y fue a raíz de esto que se popularizó el nombre de "Ciudad Oculta". En septiembre del 2014 se empezó la construcción de un muro "antivandálico" para separar la Autopista Illia de la Villa 31, suscitando comparaciones con la época militar (Bontempo 2014).

reincorporación ideológica, llegamos a algo así como el núcleo de lo Real, ya no como soporte de la fantasía en la cadena metonímica de significantes vacíos, sino como la vacuidad de un resto no-simbolizable que estorba y bloquea los regímenes de credulidad generados tanto por la Iglesia como por el Estado.

Para Hugo Vezzetti, el hecho de que Julián/Mugica alce un arma y dispare al policía que lo asesina durante el desenlace violento de la película introduce una brecha productiva en la repetición automática de los ciclos históricos en esta película:

> Algo se repite en esta segunda muerte del cura villero, la vida ofrendada por los pobres; pero algo cambia radicalmente: muere disparando y mata (al parecer) al policía que a su vez lo mata a él. [...] En la secuencia insólita del cura disparando contra el policía radica la mayor audacia del filme. [...] Hay algo chocante en esa superposición de la idea cristiana del martirio, frecuente en muchas de las evocaciones de la muerte de Mugica, con el tópico de las armas y los tiroteos propio del cine de acción (Vezzetti 2013).

Me parece poco probable que esta secuencia —tiroteo genérico, como dice Vezzetti, al estilo de las películas norteamericanas de acción—[9] sea capaz de soportar el peso redentor de tan poderosa alegoría histórica. El problema con esta interpretación es que no hay nada en el resto de la película que apoye tal reivindicación de Mugica o Julián como combatientes revolucionarios dispuestos a alzarse en armas, o de este momento de "desafío" como una ruptura con los ciclos de repetición histórica. Lo único que parece haber cambiado aquí es la fuente de la violencia (tal como dice el mismo Julián en su discurso citado arriba), que ya no es claramente política puesto que emerge del inframundo del tráfico de drogas y de la corrupción de la policía.

[9] Desde por lo menos 2004, con su comedia al estilo de un *road movie*, *Familia rodante*, Trapero viene incorporando elementos (a veces incongruos) del cine de género en sus películas.

Fig. 5: El centro de una vorágine histórica: Nicolás mira el Elefante blanco.

Además, el resultado del asesinato de Julián parece confirmar la compulsión de repetición producida por la "muerte y martirio" de Mugica. En vez de seguir con su activismo, Nicolás, traumatizado de nuevo por haber presenciado una segunda masacre, se interna en el silencio de un monasterio trapense. Las últimas secuencias de la película sirven, además, para enfatizar el cierre de otra vuelta del ciclo histórico, o más bien de la vorágine histórica, puesto que la cámara enmarca a un Nicolás silencioso que mira hacia atrás en dirección del Elefante blanco (fig. 5) mientras que la muchedumbre alrededor de él grita: "¡Que viva el padre Julián! ¡Viva el padre Julián!".

Conclusión: la ló(gi)ca del disenso

> Yace en tierra el ingenio del raciocinio
> Que fue tan soberbio, tan gracioso, tan sabio.
> *"Una sátira contra la razón y la humanidad"*[10]

En el apéndice de *La razón populista*, Laclau afirma que coincide su propia filosofía política en gran medida con la del filósofo marxista francés Jacques Rancière. Para Rancière, el surgimiento de una población *incontable*

[10] "Huddled in dirt the reasoning engine lies, / Who was proud, so witty, and so wise" ("A Satyr against Reason and Mankind" de John Wilmot, segundo conde de Rochester).

que representa un reto al "orden policial" (aritmético y geométrico) de la polis —el surgimiento de una parte de la comunidad que no tiene parte en ella y que cuestiona la universalidad de los derechos políticos con un reclamo por la igualdad de los seres humanos— es el disturbio que da origen a la política (democrática) en la Grecia Antigua (Rancière 1996: 28-32; Laclau 2005: 303-04). Laclau señala que discrepa de Rancière en dos puntos principales: la aparente identificación de la política con la emancipación en la obra del francés, y los resabios del concepto marxista de "clase" (o por lo menos de la "lucha de clases") en su pensamiento. Sin embargo, ¿no hay quizás una diferencia más radical entre Rancière y Laclau que *Elefante blanco*, a estas alturas, nos ayuda a identificar?

No es difícil ver hasta qué punto *Elefante blanco* sintoniza con la descripción que nos da Rancière del surgimiento de la política (democrática) como un desafío, por parte de aquellos que no tienen parte en el orden social establecido, a la lógica aritmética y geométrica de un régimen que él llama "policial"[11]. Elementos tales como la población incontable de la villa, el fracaso del mapeo cognitivo, la ruptura del orden policial del espacio (geométrico) en la megaciudad, y el desafío a la representación (política y estética) de estos procesos, parecen corresponder directamente a la filosofía política del francés. Rancière insiste en que el litigio político no es un "conflicto de intereses entre partes constituidas de la población" y "no es una discusión entre interlocutores", sino que pone en juego "la oposición misma de las dos lógicas, la lógica policial de la distribución de los lugares y la lógica política del trato igualitario" (Rancière 1996: 127). Laclau, sin embargo, anula explícitamente la distinción entre "lo político" y el populismo:

> Si la heterogeneidad es constitutiva del lazo social, siempre vamos a tener una dimensión política por la cual la sociedad —y el pueblo— son constantemente reinventados. ¿Significa esto que lo político se ha convertido en sinónimo de populismo? Sí, en el sentido en el cual concebimos esta última noción. Al ser la construcción del pueblo el acto político *par excellence* —como oposición a la administración pura dentro de un marco institucional estable—, los

[11] El "orden policial" en Rancière no se refiere (únicamente) al concepto moderno de la policía, sino a la disposición "correcta" de personas, cosas y hasta de "lo sensible" en la polis o comunidad.

> requerimientos *sine qua non* de lo político son la constitución de fronteras antagónicas dentro de lo social y la convocatoria a nuevos sujetos de cambio social, lo cual implica, como sabemos, la producción de significantes vacíos con el fin de unificar en cadenas equivalenciales una multiplicidad de demandas heterogéneas (Laclau 2005: 194-95).

La supuesta radicalidad del populismo, su convicción de que puede seguir construyendo lo nacional-popular a través de la incorporación de "nuevos sujetos de cambio social", parece obligar a un proceso de expansión continua, con la construcción artificial de fronteras antagónicas internas solo para luego desplazar estas fronteras hacia la construcción de "cadenas equivalenciales" cada vez más amplias. Para Rancière, sin embargo, tal construcción expansiva de equivalencias como intento de "unificar una multiplicidad de demandas heterogéneas" representaría precisamente la erradicación de la política, o sea, la fantasía de que "si se suprimen las entidades parásitas de la subjetivación política, se alcanza, poco a poco, la identidad del todo con el todo, que es identidad del principio del todo con el de cada una de las partes" (Rancière 1996: 154). Esto resulta ser una descripción casi perfecta de la lógica sinecdocal de la hegemonía. Al igual que las tendencias expansivas del populismo, parece que la propia "razón populista" de Laclau tiene que universalizarse, reclamando el terreno entero de lo político, y parece ser impulsado hacia tal universalización precisamente por la necesidad de escapar a su propia determinación por los sistemas políticos (contingentes) que analiza. En esta línea, Jon Beasley-Murray sostiene que "la teoría de la hegemonía es una concepción de la política en tanto populismo que nunca escapa a sus propios fundamentos populistas", mientras que su intento de calificar esta forma política como algo radical o antiautoritario "naufraga en el hecho de que, bajo el disfraz de la subversión, lo único que construyen y consolidan los movimientos populistas es la soberanía"[12].

Claro que, al final de *Elefante blanco*, el "ingenio del raciocinio" que sustentaba los procesos hegemónicos de la razón populista "yace en tierra", al

[12] "Hegemony theory is a conceptualization of politics as populism that never escapes its own populist grounds [... and] is shipwrecked on the fact that, under the guise of subversion, populist movements only ever construct and consolidate sovereignty" (Beasley-Murray 2010: 60).

decir de John Wilmot, segundo conde de Rochester, en su poema "Sátira contra la razón y la humanidad"[13]. No es casual que el principal tema musical de la película sea una transcripción para instrumentos de viento-metal de una banda sonora original llamada "Sátira contra la razón", escrita para la película *The Libertine* (2004), que trata de la vida de Wilmot. Su famoso poema satírico invoca no solo las ilusiones vanas de la razón, sino la influencia sobre la humanidad del miedo, del orgullo y del interés propio. Pero también trata de la corrupción de todo sistema de gobernación, cuyos autores "conciben, henchidos de vanidades egoístas, / Falsas libertades, santos engaños, solemnes mentiras / Para esclavizar a sus prójimos con tiranías"[14]. Los acordes sonoros y a la vez disonantes del tema de Nyman, en constante vaivén sin alcanzar nunca una cadencia perfecta o auténtica, acompañan, al principio de la película, el viaje fluvial de Julián y Nicolás por el río Amazonas desde Iquitos, después de la masacre en la selva, desandando y deshaciendo, por así decirlo, la malhadada misión operática de Fitzcarraldo. Pero también acompañan la evocación final de la comunidad "ideal", consensual y silenciosa del monasterio trapense en el cual se interna Nicolás. Esta secuencia se puede leer ahora como una última hipóstasis irónica de la lógica del significante vacío, puesto que aquí la imagen de la comunidad ideal, de "la sociedad *totalmente* reconciliada" (Laclau 2005: 87), emerge precisamente de la vacuidad del significante que establece la plena equivalencia no-jerárquica de cada miembro de la comunidad. Organizada alrededor de un silencio absoluto, de la supresión total del disenso, esta comunidad pastoral, completamente armoniosa y autosuficiente, revela quizás la secreta lógica tanto de la hegemonía como de su fracaso final.

Bibliografía

Beasley-Murray, Jon (2010): *Posthegemony: Political Theory and Latin America.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

---

[13] Wilmot (1647-1680) vivió durante la Restauración inglesa y "Sátira" es su poema más conocido.

[14] "Swollen with selfish vanity, devise / False freedoms, holy cheats, and formal lies / Over their fellow slaves to tyrannize".

BONTEMPO, Agustín (2014): "Villa 31: el muro de la vergüenza". En: *Marcha: una mirada popular de la Argentina y el mundo*, <http://www.marcha.org.ar/index.php/nacionales/ciudad/5856-villa-31-el-muro-de-la-vergueenza>.

BORGES, Jorge Luis (1984 [1944]): "Tema del traidor y del héroe". En: *Ficciones*. 12.ª ed. Madrid: Alianza (El libro de bolsillo 320), pp. 141-146.

JAMESON, Fredric (1991): *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press.

LACLAU, Ernesto (2005 [2002]): *La razón populista*. Traducción de Soledad Laclau. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

La Nación (2011): "'Cristina puede eternizarse', admite Laclau, el politólogo favorito del kirchnerismo". *La Nación*, 20 de octubre, <http://www.lanacion.com.ar/1416222-cristina-puede-eternizarse-admite-laclau-el-politologo-favorito-del-kirchnerismo>.

— (2014): "Murió Ernesto Laclau, referente intelectual del kirchnerismo". *La Nación*, 13 de abril, sec. Política, <http://www.lanacion.com.ar/1680548-murio-ernesto-laclau-referente-intelectual-del-kirchnerismo>.

MARX, Karl (2007 [1858]): *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*. Edición de José Aricó y Miguel Murmis. Traducción de Pedro Scaron. 20.ª ed. 3 tomos. Ciudad de México: Biblioteca del pensamiento socialista/Siglo XXI.

— /ENGELS, Friedrich (2011 [1852]): *El XVIII Brumario de Luis Bonaparte*. Edición de D. B. Riazanov. Buenos Aires: Claridad.

Militancia peronista (1974): "Cárcel de pueblo: hoy Carlos Mugica". En: *Militancia peronista para la liberación*, 28 de marzo.

Mundo Villa (2012): "Una muerte real en *Elefante blanco*". En: *Mundo Villa*, <http://www.mundovilla.com/index.php?iCategory=1&iArticle=792>.

Perfil (2014). "Cristina, más papisa que nunca: 'Nadie más permita dividir al pueblo de Dios'". En: *Perfil*, 10 de mayo, <http://www.perfil.com/politica/Cristina-mas-papisa-que-nunca-Nadie-mas-permita-dividir-al-pueblo-de-Dios-20140510-0068.html>.

RANCIÈRE, Jacques (1996): *El desacuerdo: política y filosofía*. Traducción de Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión (Colección Diagonal).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (1993): "Can the Subaltern Speak?". En: CHRISMAN, Laura/WILLIAMS, Patrick (eds.): *Colonial Discourse and Post-Colonial Theory: A Reader*. New York/London: Harvester Wheatsheaf, pp. 66-111.

SISCO, Salvador/BARRETO, Franco Barreto/MORETTA, Luciano (2013): *Curas tercermundistas: padre Mugica*. Buenos Aires: Escuela de Educación Técnico

Profesional en Producción Agropecuaria y Agroalimentaria, <http://www.youtube.com/watch?v=oLMFYZIFwpU>.

TRAPERO, Pablo (2013): "Interview with Pablo Trapero". En: *Elefante blanco*, DVD, London: Axiom Films.

VEZZETTI, Hugo (2013): "Memorias de un cura villero". En: *Informe Escaleno*, <http://www.informeescaleno.com.ar/index.php?s=articulos&id=46>.