

CINE, IDENTIDADES Y COMUNIDADES. REFLEXIONES METODOLÓGICAS A PARTIR DE UNA INVESTIGACIÓN SOBRE CINE E IMAGINARIOS SOCIALES EN EL MERCOSUR¹

CINEMA, IDENTITIES AND COMMUNITIES. METHODOLOGICAL REFLECTIONS FROM A RESEARCH ON CINEMA AND SOCIAL IMAGINARIES IN MERCOSUR

Marina Moguillansky²

RESUMEN En este trabajo reflexiono sobre las articulaciones teórico-metodológicas del análisis del cine en tanto fuente para estudiar la dimensión simbólica de los proyectos de integración regional en América Latina, partiendo de una investigación empírica sobre el cine en el Mercosur. La metodología descrita se basa en el paradigma interpretativo que considera a los discursos audiovisuales como constructores y transmisores de imaginarios sociales. En la primera parte, sintetizo las claves teóricas que sostienen la indagación del cine como discurso estético imbricado en la trama social. En la segunda parte, reseño mi propia experiencia de investigación en el trabajo con películas de países del Mercosur para discutir los pasos analíticos y las decisiones metodológicas, así como las dificultades reales que debe sortear el investigador al trabajar con este tipo de fuente. En esta discusión detallo la construcción del corpus, el visionado y las tareas de desglose, análisis e interpretación de las películas. En las conclusiones señalo algunos desafíos que supone el trabajo con películas en el marco de los estudios sociales de cultura y comunicación.

Palabras clave: Cine-Imaginarios sociales-Integración regional-Mercosur-Metodología.

INTRODUCCIÓN

¿Cómo explorar la dimensión simbólica de los procesos de integración regional en América Latina? ¿Qué perspectivas teóricas, qué técnicas metodológicas y qué fuentes de datos son las más adecuadas? En este trabajo me dedicaré a explorar las potencialidades del cine como fuente para el estudio de los imaginarios sociales, desde la perspectiva de la sociología de la cultura y teniendo en cuenta las particularidades de nuestra región. Me baso en la investigación realizada para elaborar mi tesis de doctorado, acerca de las formas en que el cine representó historias, fronteras y conflictos de lo regional en el ámbito del Mercosur (Moguillansky, 2011), para revisar críticamente los pasos concretos de la metodología desarrollada y extraer algunos lineamientos que resulten de utilidad para otras investigaciones.

Para que un proyecto de integración regional se convierta en algo más que un acuerdo formal, resulta clave su capacidad para imbricarse en la vida cotidiana de los ciudadanos. Si la comunidad regional aparece como una realidad imaginada, "se condensa en tanto proceso dinámico pues se encarna en instituciones formales y prácticas diarias de sus ciudadanos que establecen un nuevo concepto colectivo acerca de esa región" (Giacalone, 2003: 14). La experiencia más cercana, aunque con diferencias, al tipo de investigación que me interesa examinar se construyó en torno de la Unión Europea, a raíz de cuyo proceso de integración regional se desarrollaron diversas indagaciones que buscaron pistas en las representaciones imaginarias que aparecían en el cine (Everett, 1998; Beltz, 2001; Ezra, 2004; Rivi, 2007; Deshpande, 2010). Ese conjunto de investigaciones encuentra que el cine puede utilizarse productivamente como fuente para rastrear la gestación de representaciones sociales que se vinculan con transformaciones identitarias, miedos e imaginarios asociados a los procesos de integración regional. En el contexto de América Latina también hay una serie de antecedentes de investigaciones desde las ciencias sociales que tomaron discursos fílmicos para indagar dimensiones identitarias y culturales (García Canclini, 2000; Martín Barbero, 2003; Dipaola, 2009; Iadevito, 2012, entre muchos otros).

DOI: <http://dx.doi.org/10.30972/dpd.792809>

¹ Recibido: 29 de Septiembre 2017 – Aceptado: 8 de Noviembre 2017.

² Conicet-IDAES-UNSAM. E-mail: mmoguillansky@gmail.com.

ABSTRACT In this work I reflect on the theoretical and methodological articulations of the analysis of cinema as a source to study the symbolic dimension of regional integration projects in Latin America, starting with empirical research on cinema in Mercosur. The methodology described is based on the interpretative paradigm that considers audiovisual discourses as constructors and transmitters of social imaginaries. In the first part, I synthesize the theoretical keys that support the investigation of cinema as an aesthetic discourse imbricated in the social fabric. In the second part, I report my own research experience in working with films from Mercosur countries to discuss the analytical steps and methodological decisions, as well as the real difficulties that the researcher must overcome when working with this type of source. In this discussion I examine the construction of the corpus, visioning, tasks of decoupage, analysis and interpretation of films. In the conclusions, I point out some challenges involved in working with films within the framework of social studies of culture and communication.

Palabras clave: Cinema-Social imaginaries-Regional Integration-Methodology.

Sin embargo, el trabajo de la sociología cultural con el cine no está exento de problemas. El análisis sociológico del cine requiere de una cuidadosa consideración de las múltiples mediaciones entre los textos y sus contextos, de las especificidades del lenguaje cinematográfico, y de las formas en las que se intersectan los procesos sociohistóricos y los discursos que los elaboran, siendo el cine uno de ellos. En este sentido, serán consideradas aquí las reflexiones y las propuestas teórico-metodológicas de Christian Metz, Pierre Sorlin, Frederic Jameson y Robert Stam sobre la tríada cine-imaginarios-realidad social; así como los aportes más específicos de Noel Bürch, Marc Ferró, Jordi Balló y Seymour Chatman, que brindan herramientas conceptuales para el análisis de los rasgos formales de las películas y para la construcción de series. En particular, me ocuparé de las formas de analizar la representación de los espacios geográficos y de la temporalidad histórica –en sus articulaciones con los procesos de integración regional– a través del cine.

En este artículo, la reflexión metodológica que propongo toma como objeto a una investigación ya concluida sobre el cine del Mercosur. Anticipo aquí algunas coordenadas que luego serán tematizadas en el artículo: la investigación buscó analizar cómo se habían elaborado simbólicamente en discursos filmicos las transformaciones de la integración regional que supuso la creación del Mercosur³. Para ello, elaboré un corpus inicial de 52 películas coproducidas entre 1991 y 2010 con la participación de dos o más países del Mercosur (miembros plenos en el período: Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay). Luego ese corpus, demasiado grande para realizar un trabajo analítico e interpretativo, fue segmentado en función de criterios que atendían al tipo de interacción y las marcas textuales del proceso de coproducción. La selección realizada dejó un conjunto de 19 películas que analicé detenidamente y que, más adelante, se encontrará listado en este trabajo.

En la primera sección desarrollo los lineamientos teóricos del estudio de los imaginarios sociales a partir de filmes, con referencia principalmente a la sociología del cine y sus articulaciones con los Film Studies. En la segunda sección, reconstruyo los pasos concretos de la investigación acerca de las representaciones de lo regional en el cine del Mercosur, a través de la discusión pormenorizada de los pasos dados para construir el corpus filmico, segmentarlo y analizarlo. En la tercera sección, me dedico a señalar las dificultades y los límites que enfrenta el investigador

³ El proyecto era más amplio, involucrando también un análisis de la dimensión material y política de la integración regional y sus efectos en las industrias cinematográficas de la región, pero por motivos de espacio no puedo extenderme aquí sobre esos aspectos. Los resultados de la investigación fueron publicados como libro en Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del Mercosur (Moguillansky, 2016) Avances parciales de mis análisis sobre películas del Mercosur fueron publicados en Moguillansky (2009, 2012, 2013).

interesado en trabajar con fuentes cinematográficas para problematizar los imaginarios sociales en el contexto latinoamericano. En las conclusiones, presento una serie de lineamientos y reflexiones teórico-metodológicas para futuras investigaciones que deseen indagar acerca de diversos aspectos de nuestra región, valiéndose del cine como fuente.

EL CINE Y LOS IMAGINARIOS SOCIALES

Reflejo, espejo, retrato, tragaluz o ventana son algunas de las metáforas a las que se ha apelado para pensar la relación entre el cine y lo real histórico-social. Estas metáforas nos inducen a pensar en un vínculo demasiado sencillo y lineal: si el discurso cinematográfico ficcional se relaciona de alguna manera con lo real, no lo hace; sino con una serie de mediaciones y refracciones. La puesta en escena del cine se vincula de maneras oblicuas con las realidades sociales, geográficas e históricas sobre las cuales construye sus narraciones, y siempre remitiendo a los enunciados previos dentro del género y del medio (en este caso, cinematográfico), así como a sus condiciones de producción. En este sentido, la lectura sociológica del cine, como señala Pierre Sorlin (1985: 28), entiende que "la pantalla revela al mundo, evidentemente no como es, sino como se le corta, como se le comprende en una época determinada; la cámara busca lo que parece importante para todos, descuida lo que es considerado secundario". El cine puede pensarse como un revelador, no tanto de realidades como de criterios, jerarquías e incluso deseos; es decir, como un espacio discursivo en el que se proyectan representaciones e imaginarios. Los filmes son expresiones ideológicas que no representan la realidad, sino que producen, reelaboran y difunden imaginarios sociales. No todo se filma, no todo se tematiza, no todo accede a la pantalla grande; de allí que la sociología del cine pueda recurrir a los filmes para explorar qué se relata y cómo se lo relata, para luego interpretar las operaciones de selección y tematización que allí operan.

Ahora bien, sin necesidad de presuponer relaciones de reflejo entre el cine y la sociedad, toda ficción puede leerse como documento de su época. Incluso aquellos filmes de carácter más fantástico se inscriben materialmente en el mundo, en un espacio/tiempo, una sociedad y una época particulares, con los condicionamientos técnicos e ideológicos que ello supone. La propuesta

de Frederic Jameson (1995) apunta precisamente a destacar las relaciones que toda narrativa figurativa establece con el mundo contemporáneo en tanto sistema, aunque esta relación no responda al modelo de la mimesis. Para el autor, los filmes trazan cartografías cognitivas sobre el mundo y recogen, de maneras no lineales, elementos de su inconsciente político. Siguiendo a Pierre Bourdieu (1997: 51), consideramos que las obras de ficción tienen la capacidad de "concentrar y condensar en la singularidad concreta de una figura sensible y de una aventura individual, que funciona a la vez como metáfora y como metonimia, toda la complejidad de una estructura y de una historia". De esta manera, las obras de ficción construyen representaciones e imaginarios sociales que se conectan con sus contextos sociales. La tarea del analista es la de develar esas mediaciones generando interpretaciones que, al trabajar con los discursos literarios o filmicos como fuentes, permitan reponer los juegos que conectan la realidad social e histórica con las construcciones imaginarias. El cine construye mundos imaginados y, por lo tanto, participa de la construcción social de lo real a través de la creación de esquemas de percepción, clasificaciones, personajes, historias, que pasan –de nuevo, no sin filtros– al acervo de conocimientos del sentido común (Berger y Luckman, 2003). Los vínculos entre imaginarios sociales, mentalidades y medios masivos de comunicación (entre los cuales se incluye al cine) son estrechos, y la clave allí es la difusión y circulación que pueden lograr los mensajes mediáticos; pero su eficacia simbólica a la vez depende de que encuentren cierta identidad de la imaginación (Baczko, 1991). Sin dudas, el cine es clave cuando se trata de explorar la dimensión simbólica de los procesos de integración regional, ya que involucran la creación de comunidades imaginadas entre diferentes naciones; como indica Baczko (1991: 15), todo nuevo espacio político necesita "representarse, visualizar su propia identidad, proyectarse tanto hacia el pasado como hacia el futuro". En el marco de los procesos de integración regional se ponen en juego miradas recíprocas, representaciones del otro y desconfianzas históricamente construidas a través de la diplomacia, los medios de comunicación y la experiencia de la vida cotidiana. Como señala Sorlin, (1985: 28) "mediante el cine (...) se difunden los estereotipos visuales de una formación social". En el caso del Mercosur, la historia de recelos entre Argentina y Brasil, los amores no correspondidos entre Argentina y Uruguay, los estereotipos

negativos sobre el Paraguay, las miradas exotizantes acerca del tropicalismo brasileño, con la contraparte de la imagen europeizada de la Argentina, son algunas de las cuestiones que podrían aparecer en los imaginarios que atraviesan los discursos fílmicos. La tesis de Benedict Anderson (1993), que postula a las naciones como comunidades imaginadas, generó una agenda de investigación en la que producciones literarias y audiovisuales serían indagadas como fuentes de imágenes y relatos para construir horizontes de pertenencia. Si las naciones se piensan como comunidades imaginadas –en oposición a las pequeñas localidades, donde la interacción cara a cara es más importante–, los bloques regionales ciertamente involucran una dimensión imaginaria central para su consolidación. Continuando con su propuesta y extendiéndola al escenario de la globalización contemporánea, Arjún Appadurai (2001) se refirió al papel de los medios de comunicación en la gestación de imaginarios sociales desanclados con respecto al territorio y a la comunidad más inmediata, al mismo tiempo que contribuyó a señalar el rol central de la imaginación social, de sus fuentes mediáticas y de sus entrelazamientos con la construcción identitaria más allá del espacio comunitario y/o nacional. Es decir que si se buscaba lograr que el Mercosur tuviera una presencia cotidiana, se insertara como espacio relevante para políticas públicas y se construyera en tanto comunidad de pertenencia, sería necesario que, en primer lugar, fuera imaginado como tal. El cine sería, en este sentido, un espacio privilegiado para la indagación, debido a su carácter transnacional, a la frecuencia de las coproducciones intrarregionales y, por último, pero centralmente, dado su carácter de discurso interpretativo. Una indagación sobre la integración regional que parte de considerar textos que la interpretan, siguiendo a Frederic Jameson (1989: 239), "nos libera del objeto empírico (...) desplazando nuestra atención hacia su constitución como objeto y su relación con los otros objetos así constituidos". En la siguiente sección, nos detendremos en las decisiones metodológicas y en las operaciones analíticas que realizamos para utilizar al cine como fuente de una investigación que busca explorar los imaginarios sociales de la integración regional.

Los usos del cine en la investigación social, como decíamos al comienzo, requieren de una cuidadosa consideración de la especificidad del medio. Si el cine es, como planteaba Christian Metz (1973), un lenguaje, tiene sus propias convenciones y códigos que

necesitamos conocer para proponer un análisis no reduccionista del discurso filmico. El cine que hoy conocemos se ha consolidado como arte, posee su propia historia y sus referencias internas –como señala Bourdieu (1990), uno de los signos de la consolidación de un campo es la lectura de referencias en las obras al pasado del propio campo– que resultan en una producción de sentido altamente específica. La existencia de modos de representación, géneros cinematográficos e incluso de un acervo de la historia del cine supone así mediaciones propias del campo que habilitan un funcionamiento textual no reductible a la referencia externa. Por último, destacamos la propuesta del "cubismo teórico" de Robert Stam, que refiere precisamente a la utilidad de emplear distintas teorías para el análisis del filme, puesto que permiten iluminar o problematizar diferentes aspectos. En la siguiente sección, nos ocuparemos de delinear los pasos concretos de una investigación realizada sobre un corpus de filmes utilizando un marco teórico que remite a diversas perspectivas entre las aquí reseñadas.

¿CÓMO INVESTIGAR EL CINE DEL MERCOSUR? ACERCA DE LAS DECISIONES METODOLÓGICAS

El análisis sociológico del cine en tanto discurso social procede a través de la construcción de series o grandes conjuntos, a diferencia de la lectura detallada (close reading) de una obra a la que tienden los Film Studies o los estudios semióticos. Para la selección de los filmes a considerar, Pierre Sorlin sugiere trabajar preferentemente con filmes conocidos, ya sea por la cantidad de espectadores alcanzados o por el debate suscitado en torno a ellos. Aquí también difiere la mirada sociológica de la estética, ya que el criterio de la calidad del filme no es central, sino su relevancia en términos de los alcances de su difusión pública. Ahora bien, en el caso de una investigación sobre cine y Mercosur, cabría pensar en diversos recortes o conjuntos de películas que se podrían seleccionar. El cine que más circula entre los países del Mercosur es sin dudas el de Hollywood, cuyas producciones ocupan alrededor del 80% de las pantallas. Pero mi interés, en la investigación, se ligaba al cine "del" Mercosur, al producido por la región en tanto tal y, sobre todo, a las películas que mostraran algún tipo de reflexión –aunque no necesariamente consciente– acerca de la integración regional. De esta manera, definí que trabajaría con el cine producido por realizadores del

⁴ El programa Mercosur Audiovisual comenzó formalmente en 2008 y finalizó en 2015. Se trató de un programa que contó con diversas líneas de acción, entre las cuales se destacó la creación de una Red de Salas Digitales para la exhibición de cine de la región, la recuperación de patrimonio audiovisual a través de restauración y digitalización de piezas en mal estado, la realización de una serie de talleres de capacitación para profesionales del sector y de una serie de estudios sobre legislación y otros aspectos de las industrias cinematográficas del Mercosur. Para mayor información, puede consultarse la página de la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM): <http://www.recam.org/pma/contenidos/sobre-el-programa>

Mercosur y que hubiera sido estrenado en al menos un país. El criterio del público alcanzado fue también tenido en cuenta a la hora de elegir con qué film trabajar más en detalle el análisis.

Como posibilidad contrapuesta, se me presentaba la alternativa de focalizar en aquellas películas que cruzaban las fronteras y eran vistas por un número significativo de espectadores, como fue el caso de la brasileña *Ciudad de Dios* (Meirelles, 2003), o de la argentina *Nueve reinas* (Bielinsky, 1998). Estas películas no tenían marcas argumentales ni visuales que permitieran leer en ellas una elaboración simbólica de la pertenencia al Mercosur, aunque sí conforman claramente los imaginarios recíprocos que circulan para representarse al país vecino en cada caso. Elegirlas para conformar mi corpus me hubiera llevado por otros caminos –pertinentes, sin dudas, y que quedan pendientes para otras investigaciones–, pero no me hubieran habilitado para pensar el proceso de integración desde la producción cinematográfica. Decidí entonces construir el corpus de films con las coproducciones cinematográficas en las que hubieran participado agentes localizados en por lo menos dos países del Mercosur, considerando solo a los miembros plenos y no a los asociados. Esta limitación a los miembros plenos se debió a diversas consideraciones acerca del funcionamiento del Mercosur, que en sus aspectos centrales rige solo para los miembros y no para los asociados. Un ejemplo concreto e importante es el programa Mercosur Audiovisual⁴, que se desarrolló a través de un convenio de cooperación entre el Mercosur y la Unión Europea, en el cual solo pudieron participar Argentina, Brasil, Paraguay y Uruguay (incluso Venezuela quedó fuera porque no era miembro pleno al momento de la firma del convenio).

UN PRIMER RECORTE DEL CORPUS: LAS COPRODUCCIONES ARGUMENTALES

Entre las coproducciones es posible diferenciar niveles de involucramiento de los productores de distintos países que participan en un filme. Un primer grupo de coproducciones es de carácter financiero y reúne a películas en las que los productores de distintos países se asocian para conseguir mayores fondos. La motivación financiera es el motor más importante para la gestación de coproducciones, pero muchas veces la aplicación a ciertos fondos de coproducción y los criterios de participación en fondos de fomento nacionales imponen la inclusión de actores, locacio-

nes y equipo técnico de los diferentes países involucrados. Es así que muchas coproducciones que están motivadas por necesidades financieras se convierten en coproducciones de carácter técnico-artístico, lo cual en algunos casos se resuelve con diversas estrategias adaptativas como la disimulación de acentos, el emplear actores con doble nacionalidad o bien limitando la participación de un país a los roles técnicos o a la posproducción. El segundo grupo de coproducciones involucra entonces una interacción técnico-artística; en ellas, el proceso de producción de la película involucra una participación de los productores de distintos países, sin que las diferentes nacionalidades dejen marcas en el nivel textual del film. Un tercer grupo de coproducciones es de carácter "argumental", en tanto muestra en el guion de la película y su puesta en escena, la participación de un equipo de producción conformado por personas y empresas de distintas nacionalidades, es decir que cuenta con marcas textuales que dan cuenta del carácter internacional del filme.

Un primer análisis del corpus apuntó entonces a distinguir entre coproducciones argumentales, técnicas o meramente financieras. Esta distinción en ocasiones pude hacerla a partir de las fichas técnicas y las sinopsis de los filmes, pero fue siempre necesario confirmar estos datos con un visionado de la película completa. Me llevé algunas sorpresas, ya que lo que figura en los papeles muchas veces luego se modifica en la realización del film, porque un productor se retira o el proyecto se altera. Como resultado de esta primera fase de análisis preparatorio, observé que entre las coproducciones del Mercosur, alrededor de un 10% correspondía a participaciones exclusivamente financieras, mientras que las restantes se dividían en mitades casi equivalentes, ya que un 45% eran coproducciones técnico-artísticas y el otro 45% eran coproducciones con marcas argumentales. A los fines de nuestra investigación, las películas más reveladoras serían las que involucrasen una interacción regional en el nivel argumental del film y definimos concentrar en ellas la lectura. De modo que el criterio del tipo de coproducción fue un eje elegido para recortar el corpus y trabajar con las películas más significativas en términos de la reconstrucción de los imaginarios sociales vinculados con la integración regional.

EL ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS. DE LAS PREGUNTAS INICIALES A LAS CATEGORÍAS TEMÁTICAS

Una vez construido el corpus de las coproducciones entre países del Mercosur y seleccionadas aquellas que tuviesen marcas

argumentales, fue necesario crear criterios clasificatorios para separar –y volver a juntar– los filmes. Hice entonces un primer visionado amplio del corpus seleccionado, que consistió en ver los filmes y elaborar una ficha sintética para cada uno de ellos. Este primer visionado fue orientado por las preguntas de investigación: ¿cómo se representan el tiempo y las historias de la región? ¿cómo se representan el espacio y las geografías de la región? Pero no me refería a las categorías de tiempo y espacio tal como las concibe la narratología, sino al tiempo de la historicidad y al espacio geográfico. Estas preguntas respondían a los objetivos del proyecto de investigación que buscaba, como dije antes, rastrear las representaciones imaginarias de la integración regional en el cine del Mercosur.

En cuanto al primero de estos ejes, el temporal, mi interés era explorar de qué manera las películas del corpus incorporan el pasado a través de narraciones acerca de la historia de la región, es decir, cómo abordan la genealogía de los actuales Estados Nación y sus relaciones, cómo representan –si es que lo hacen– los procesos fundacionales y los conflictos que fueron delineando los límites políticos y las alianzas de la región. Las películas de reconstrucción histórica, como señala Marc Ferro (1995), comunican el presente de su realización; resultan expresivas del lenguaje, los problemas y desafíos que necesariamente orientan su mirada hacia el pasado, la selección de los hechos y su puesta en escena. En este punto coincide Peter Burke (2005), indicando que las películas históricas proponen interpretaciones sobre la historia que, a su vez, son comentarios indirectos sobre el presente. El trabajo analítico de leer la historicidad de las películas cuando se trata de ficciones que no pretenden ser reconstrucciones, según Ferro (2008: 10), supone atender a su "inventiva analítica", es decir, detectar los pasajes en que estos textos expresan cosas no dichas acerca de la sociedad, cumpliendo así una función sintomática o reveladora. Estas fueron las claves que orientaron el análisis de las coproducciones, apuntando a explorar de qué maneras en las películas que se ocupan del pasado de la región se inscriben las marcas del contexto del proyecto de integración regional, atendiendo a los criterios de relevancia y selección temática, marcos de interpretación o bien límites de lo representable. En cuanto al tratamiento del espacio, planteamos las siguientes preguntas: ¿Cómo se inscriben los espacios identitarios y sus fronteras en el cine? ¿Qué figuras de la "comunidad regional"

–si es que tal entidad efectivamente existe– pueden actualizarse visual o narrativamente? ¿Cómo aparece lo local, lo nacional y lo regional en la representación cinematográfica de las respectivas identidades, en la dimensión personal y colectiva? ¿De qué manera se articulan esas figuraciones en los recorridos y trayectorias de los personajes entre paisajes y lenguajes? El análisis del tratamiento visual y narrativo de la figuración espacial en las películas parte de la idea de que las representaciones artísticas construyen un sistema topográfico que expresa relaciones ideológicas y sociales que lo desbordan de manera sintomática (Lotman, 1973). La representación del espacio en el relato cinematográfico cumple distintas funciones cohesivas, narrativas e ideológicas. Al respecto, resulta útil como herramienta de análisis la distinción entre campo, fuera de campo concreto y fuera de campo imaginario (Burch, 1986). Para estudiar el funcionamiento de las representaciones espaciales en el cine, recuperé el concepto de "foco de atención espacial" (Chatman, 1990:102), que refiere a cierta zona de los espacios representados enmarcada o resaltada para dirigir hacia ella la atención del espectador. El sonido contribuye de manera decisiva a la representación de espacios y lugares definidos a través de los "sonidos-territorio" (Chion, 1993: 65) que con su presencia continua y extendida sirven para marcar un lugar o espacio particular, así como sus fronteras.

La puesta en serie de diferentes películas suele mostrar la reiteración de algunos elementos, personajes y encuadres que condensan significados y funcionan como "motivos visuales" (Balló, 2000). Se trata de imágenes estereotipadas que actualizan el saber iconográfico del espectador, interpelan a la memoria e invitan a la proyección sobre la pantalla. Esta perspectiva es complementaria de los análisis de Ana Amado (2009) sobre las figuras como claves de lectura de los códigos visuales y narrativos de las películas, partiendo de una mirada política y cultural que busca establecer series. Tanto los motivos como las figuras fueron conceptos que utilicé en el análisis de los filmes y sobre todo en la construcción de series para la interpretación del corpus en conjunto, ya que estos elementos que condensan significaciones nos remiten al nivel de los imaginarios sociales compartidos.

A través del análisis de las películas fui elaborando categorías que me permitirían agrupar las películas y construir series temáticas. Utilizando estas fichas, clasifiqué a las películas en grandes núcleos, recurriendo a criterios que fueron emergiendo del pro-

pio análisis y que también respondían a los interrogantes planteados. La siguiente ilustración muestra el pasaje desde las preguntas iniciales de la investigación, que se orientaron al tiempo y al espacio –o bien a la historia y la geografía de la región, y sus inscripciones en los filmes–, hacia las categorías temáticas emergentes en cada uno de los casos.

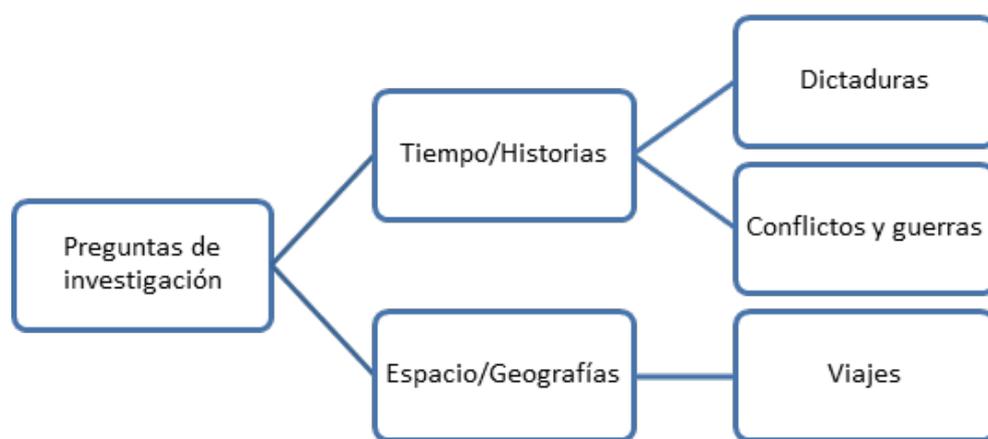


Ilustración 1. *De las preguntas a las categorías de análisis de los films (elaboración propia)*

Este trabajo de visionado y fichado fue dando emergencia a nuevas preguntas y a nuevas categorías para clasificar las películas: algunos temas que se reiteraban y me permitían agrupar en "manchas temáticas" (Drucaroff, 2012). La categoría del espacio enmarcaba a películas que daban cuenta de diferentes tipos de recorridos y desplazamientos, que decidí categorizar como "viajes" de personas, mercancías e informaciones. La categoría del tiempo con la que trabajé inicialmente englobaba a películas que trabajaban con la historia de la región y que, al contar esa historia, ponían en escena una serie de conflictos que fue constitutiva de los Estados Nación, es decir, de las fronteras espaciales. De modo que las categorías que al inicio había planteado como analíticamente diferenciadas, por momentos confluían, ya que las películas que trabajaban con materiales históricos al mismo tiempo tematizaban las cartografías de la región.

Un núcleo temático que emergió del primer visionado de las películas fue el tema de las dictaduras y experiencias autoritarias que atravesaron los países de la región. Los episodios dictatoriales y, sobre todo, sus consecuencias traumáticas a nivel individual, familiar y social aparecían como eje narrativo central en un

número importante de películas (y como contexto o referencia secundaria en otras tantas). Otro conjunto de filmes se ocupaba de diversos conflictos que involucraban alguna dimensión de violencia, ya fuera interna como en el caso de *Tropa de Elite* (Padilha, 2007), que retrata la guerra entre las fuerzas represivas estatales y los narcotraficantes, o *Luna de octubre* (Freitas Lima, 2001) sobre la guerra civil gaúcha de 1923, o bien entre países de la región, representando enfrentamientos históricos con distintos grados de ficcionalización, como en el caso de *Hamaca Paraguaya* (Paz Encina, 2006) sobre la guerra del Chaco (1932-1935) entre Bolivia y Paraguay o de *Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005) que tematiza la guerra de la Triple Alianza (1864-1870) entre Paraguay, por un lado, y Argentina, Brasil y Uruguay, por el otro.

La siguiente tabla nos permitirá ilustrar la clasificación temática provisional que realizamos a partir del visionado, a los fines de poner en serie películas que se encuentran temáticamente relacionadas, lo que nos permitirá construir series y proceder luego a un análisis más detallado de los filmes.

Núcleos temáticos		
Dictadura	Conflictos	Viajes
<i>Un lugar en el mundo</i> (Aristarain, 1992, Argentina y Uruguay) <i>Corazón iluminado</i> (Babenco, 1998, Argentina y Brasil) <i>El lugar donde estuvo el paraíso</i> (Herrero, 2001, Argentina, España, Alemania y Brasil) <i>Estrella del sur</i> (Nieto, 2002, Argentina y Uruguay) <i>Hermanas</i> (Solomonoff, 2004, Argentina, Brasil y España) <i>Vereda tropical</i> (Torre, 2004, Argentina y Brasil) <i>Matar a todos</i> (Schroeder, 2007, Argentina, Uruguay y Chile) <i>Paisito</i> (Diez, 2008, Uruguay, Argentina y España)	<i>Luna de octubre</i> (Freitas Lima, 1997, Argentina, Brasil y Uruguay) <i>Cándido López. Los campos de batalla</i> (García, 2005, Argentina y Paraguay) <i>Hamaca paraguaya</i> (Paz Encina, 2006, Argentina y Paraguay) <i>Tropa de Elite</i> (Padilha, 2007, Brasil y Argentina)	<i>El toque del oboe</i> (MacDowell, 1998, Brasil y Paraguay) <i>En la puta vida</i> (Flores Silva, 2001, Uruguay, Argentina y España) <i>El viaje hacia el mar</i> (Casanova, 2003, Uruguay y Argentina) <i>Familia rodante</i> (Trapero, 2004, Argentina, Brasil, Francia y España) <i>Peligrosa obsesión</i> (Rodríguez Pelia, 2004, Argentina y Brasil) <i>Whisky</i> (Stoll y Rebella, 2004, Argentina y Uruguay) <i>El baño del Papa</i> (Charlone y Fernández, 2007, Uruguay y Brasil)

Ilustración 2. Núcleos temáticos para clasificar las películas.

Una vez construidas las series en torno de manchas o núcleos temáticos, trabajé con un conjunto acotado de películas que me permitió realizar un análisis más detenido, atento a la configu-

⁵ En los filmes que tematizan viajes entre los países de la región, el sonido es central para marcar pertenencias e identidades de los personajes, al registrar sus acentos y entonaciones diferenciales, y en ocasiones, a través del uso de música típica de un país para marcar el paso de una frontera (“sonido-territorio”, como señala Chion). Un ejemplo de ello es *Matar a todos* (Schroeder, 2008), la protagonista del film reside en Montevideo (Uruguay) pero se traslada a Buenos Aires (Argentina) para desarrollar una investigación judicial, que luego la conduce a Santiago de Chile (Chile).

ración de los planos y al uso del sonido. Siguiendo la propuesta metodológica de Pierre Sorlin, para estos subconjuntos de películas, comencé el análisis por una de ellas, elaborando hipótesis interpretativas y luego probando cómo funcionaban en las demás películas de la serie. Comentaré brevemente un ejemplo para ilustrar este procedimiento: entre las películas que tematizan el espacio de la región, se destaca *Peligrosa obsesión* (Rodríguez Pelia, 2004), tanto por su éxito de público como por la expresión argumental de cuestiones ligadas a la integración comercial. Este filme relata la historia de un camionero (interpretado por Pablo Echarri) que transporta mercancías entre ciudades de Argentina y Brasil, quien se ve envuelto en un asunto de drogas y resulta obligado a participar –sin saberlo– en una investigación transnacional que busca dismantelar una red de narcotráfico. La figura del camión aparecía como señalando, a través de la sinécdoque, al tránsito de mercancías regional, que se incrementó notoriamente con la creación del Mercosur. La secuencia inicial del filme muestra al camión desde un plano aéreo, en picado, llegando a la zona portuaria de Rio de Janeiro; el arribo a esta ciudad brasileña es presentado visualmente, con un paneo que nos permite ver los íconos del Cristo Redentor y el Pan de Azúcar, pero también a través de la dimensión sonora, ya que la radio del camión transmite música brasileña y voces que hablan portugués⁵.

A partir de esta observación sobre la figura del camión y su carácter sintomático, re-visioné otras películas del corpus y noté que aparecían camiones en diversos pasajes, con roles más o menos importantes en las narraciones, pero en todo caso señalando una cierta insistencia del motivo. En el documental *Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005), había una escena en la que el equipo de realizadores se queda observando un puente que une Paraguay y Argentina, mientras pasa un enorme camión de carga. En *El baño del Papa* (Charlone y Fernández, 2007) no se trata de camiones, sino del progresivo reemplazo del contrabando hormiga realizado con bicicletas por los viajes realizados con motocicletas; la modernización del transporte estabiliza un flujo comercial que deja afuera a los antiguos pasadores de mercancías. En otras películas, como *El viaje hacia el mar* (Casanova, 2003) o *Punta del diablo* (Paván, 2006), que tienen largas escenas de viajes en ruta, también aparecen camiones que parecen transmitir algo de peligrosidad o de avasallamiento frente a los personajes. La interpretación que propuse al respecto remitía a la

relación entre motivo, texto y contexto, puesto que la insistencia de la figura del camión en las películas coproducidas en el Mercosur me permitía pensar en la cuestión de las circulaciones de personas, mercancías y mensajes a través de las fronteras.

En el caso del núcleo de películas sobre las experiencias dictatoriales en los países de la región, desde un comienzo me resultó llamativo el nivel de explicitación de la información, lo que me llevó a pensar que las condiciones de producción –en régimen de coproducción– conducían a un planteamiento que diseñaba un tipo de espectador no conocedor de la historia. En muchos casos, se trató de coproducciones que involucraban la participación de productores españoles, de modo que el mercado potencial no era solo el de los países del Mercosur, sino también el público español y quizás de otros países europeos. Como señalé en otra parte (Moguillansky, 2012), estas (y otras) coproducciones suelen padecer de un riesgo inverso al señalado por Todorov (2000) al referirse a las memorias literales, dado que sus esfuerzos por tornarse legibles para diversas audiencias las llevan a explicitar hasta la redundancia los contextos históricos y las coordenadas espaciales en que transcurren, apelando a excesivos intertítulos de ubicación, imágenes estereotipadas y clichés que favorecen una rápida captación de la información.

Otra cuestión que aparece con recurrencia en las películas sobre experiencias dictatoriales es el exilio hacia otros países: *Corazón iluminado* (Babenco, 1998), *Estrella del Sur* (Nieto, 2002) y *Paisito* (Solomonoff, 2004) tematizan la fractura vital que supone el exilio, la ruptura de vínculos afectivos y la permanente marca identitaria que instauro en los sujetos afectados. En varios filmes se tematiza el carácter regional de la experiencia autoritaria, dada la simultaneidad histórica con que se instalan dictaduras militares en Argentina, Brasil, Uruguay y Chile (mientras que Paraguay tuvo una experiencia algo diferente y más duradera). Pero es en *Matar a todos* (Schroeder, 2008) que la dimensión transnacional y regional de las dictaduras se pone de relieve, ya que este film se ocupa del Plan Cóndor y de sus continuidades luego de las incompletas transiciones democráticas. En todos estos casos, la construcción de una serie me permitió poner en diálogo películas que se conectaban en sus temas, pero se diferenciaban en los recursos estilísticos, o bien que compartían los recursos de la puesta en escena, marcando así algunas de las determinaciones que ejercen las condiciones de producción. De esta manera, leer

en serie los filmes es una operación del analista que hace emerger interpretaciones y que favorece el control de las mismas. Para finalizar esta sección, es preciso notar que la distinción entre películas que abordan cuestiones históricas y películas que trabajan con la dimensión espacial es solo de utilidad analítica, y la consideración de filmes concretos siempre hace colapsar esa diferenciación. En algunos casos, ello resulta más complejo al realizar esta distinción que en otros, para mostrarlo discutiré un ejemplo que lo pone en evidencia. En Cándido López. Los campos de batalla, el documentalista José Luis García intenta reconstruir los puntos de vista de Cándido López, el pintor-cronista de la guerra de la Triple Alianza que enfrentó a Paraguay contra Argentina, Brasil y Uruguay entre 1864 y 1870. Para ello, con el equipo de realización, recorren la misma trayectoria espacial que hiciera el ejército argentino, llevando consigo un libro de reproducciones de las pinturas de Cándido López. Este recorrido es geográfico e histórico al mismo tiempo, puesto que la pregunta del realizador, que motoriza la narración, apunta a la perspectiva visual de un sujeto en determinados emplazamientos geográficos, pero a su vez esta indagación lo lleva a problematizar las historias que se han construido y relatado acerca de la guerra de la Triple Alianza. Más aún, en el transcurso del documental se irá mostrando de qué manera la propia guerra en tanto acontecimiento histórico fue clave para la conformación de las fronteras geográficas que constituyen hoy a los países del Mercosur. De modo que, en diversos sentidos, la distinción entre lo espacial y lo temporal, entre lo geográfico y lo histórico, colapsa al considerar algunos de los filmes del corpus.

LOS LÍMITES Y LAS DIFICULTADES DE TRABAJAR CON CINE LATINOAMERICANO

Las potencialidades del análisis sociológico del cine, como fuente para indagar diversos problemas, es enorme, como ha quedado demostrado aquí y en otras partes. Sin embargo, también son complejas las dificultades que el investigador debe enfrentar. En primer lugar, el criterio que propone Pierre Sorlin de trabajar con películas exitosas, con alguna repercusión de público o de crítica, es muy difícil de cumplir, debido a la escasa difusión que logra la mayor parte de las películas latinoamericanas en sus propios mercados y a la casi inexistente circulación que logran en otros

países de América Latina, ya que la circulación latinoamericana del cine de este origen es escasísima (García Canclini, 2004) y el Mercosur ha contribuido solo en forma limitada a mejorar esta situación (Moguillansky, 2011). El desconocimiento generalizado de la producción cinematográfica contemporánea de los países latinoamericanos constituye un obstáculo de peso a la investigación sociológica de estos temas, porque cuestiona la relevancia del cine en la construcción de imaginarios sociales, dado que el tipo de cine que se consume en forma mayoritaria es el norteamericano. Una segunda dificultad que se enfrenta al trabajar con cine latinoamericano consiste en que resulta muy difícil acceder a las copias de los filmes. Si bien este problema es cada vez menos importante debido a que muchas películas se encuentran online en diversas plataformas (aspecto que nos plantea una dificultad adicional con respecto a la legalidad de la circulación de dichas copias), en el caso del cine latinoamericano, como se trata de películas con escaso público, no siempre las encontramos disponibles. En el caso de las películas brasileñas, muchas veces se encuentran online pero no tienen subtítulos en castellano. En otros casos, la calidad de las copias a las que podremos acceder será bastante problemática, llegando a afectar el análisis. En mi investigación, recurrí al streaming, a la descarga y al pedido de copias a los propios directores o productores de algunos de los filmes que me resultaban difíciles de conseguir. En casi todos los casos, tras largo tiempo, pude acceder a las copias; pero para algunas de las películas tuve que esperar varios años. La dificultad que aquí aparece se vincula con la falta de políticas adecuadas de preservación y acceso público a los repertorios del cine nacional y latinoamericano.

CONCLUSIONES

El cine es una fuente valiosa para la investigación sociológica por diversos motivos, ya que, por un lado, nos permite un tipo de problematización que atiende a la dimensión imaginaria de los procesos sociohistóricos; por otro lado, nos recuerda, siempre, el carácter discursivo e interpretativo de los fenómenos que analizamos. Tal como discutimos en el cuerpo del trabajo, es necesario tener en cuenta las complejas relaciones del cine en tanto discurso artístico con sus referentes, puesto que no se trata de representaciones que reflejan la realidad, sino de discursos que la construyen de forma imaginaria, con la intervención de la

ideología y de la política, así como también con las restricciones materiales e imaginarias de su época. Sin embargo, en el caso del cine latinoamericano, se agrega el problema de que sus filmes no siempre alcanzan al público de sus países, y mucho menos al de los países vecinos, de modo que la relevancia de los filmes por su conexión con los imaginarios sociales debe ser siempre planteada como hipótesis problemática (que debería, idealmente, ser investigada empíricamente).

En este trabajo me ocupé de examinar las decisiones metodológicas y los pasos concretos del trabajo realizado en una investigación acerca de la elaboración simbólica en el cine del proceso de integración regional del Mercosur. En la reconstrucción de la metodología utilizada explicité las operaciones de selección y delimitación realizadas para construir un corpus de filmes, problema que habitualmente no es considerado de forma suficiente. Asimismo, describí las estrategias utilizadas para realizar un trabajo analítico con un corpus amplio de filmes, la puesta en serie y las interpretaciones que recorren diversos caminos entre los textos, los contextos y las herramientas conceptuales. El criterio temático emergió como un elemento que permite construir series para luego analizar más detenidamente los filmes, pero sin perder la dimensión relacional ya que, como indicamos, todo filme se elabora en un espacio simbólico marcado por otros discursos (especialmente otras películas, pero también otro tipo de textos, ya sea literarios, periodísticos o de otros tipos). De esta manera, la lectura sociológica de los filmes que proponemos se sitúa en un punto intermedio entre el close reading o la interpretación de obra que suelen practicar los Film Studies o los estudios realizados desde la semiótica, la crítica literaria o fílmica, y el análisis de grandes corpus que se realiza en los trabajos que asumen la perspectiva del análisis de contenidos (y que emplean una lógica cuantitativa).

De esta manera, me ocupé de reflexionar acerca de los pasajes que se producen entre los objetivos y preguntas de la investigación, la delimitación de un corpus de films, las estrategias analíticas y la elaboración de interpretaciones pertinentes para la sociología. La tarea de explicitación de las decisiones metodológicas tomadas abre la cuestión de los otros caminos posibles que no se han recorrido. En este caso, señalamos que otras investigaciones posibles –sobre el cine del Mercosur– podrían optar por trabajar con corpus delimitados con otros criterios, igualmente

relevantes; por ejemplo, se podría seleccionar los filmes de mayor circulación en países vecinos, sin que se trate necesariamente de coproducciones. También se podría y sería importante indagar acerca de las apropiaciones e interpretaciones sociales que se han construido a partir de los filmes, un tipo de trabajo más cercano a los estudios de recepción. En definitiva, este espera ser un aporte que permita sistematizar un área de trabajo de la sociología de la cultura, abrir nuevos interrogantes y dar así lugar a nuevas investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

ANDERSON, B. ([1983]1993). Comunidades imaginadas. Reflexión sobre el origen y la difusión del nacionalismo. Buenos Aires: FCE.

APPADURAI, A. (2001). La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización. Montevideo: FCE.

BACZKO, B. (1991). Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas. Buenos Aires: Nueva Visión.

BALLÓ, J. (2000). Imágenes del silencio. Los motivos visuales en el cine. Barcelona: Anagrama.

BELTZ, M. (2001). The Name Above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema. *Camera Obscura*, 46, 1-45.

BERGER, P. Y LUCKMAN, T. (2003). La construcción social de la realidad. Buenos Aires: Amorrortu.

BOURDIEU, P. (1997). Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario. Barcelona: Anagrama.

_____ (1990). Algunas propiedades de los campos. *Sociología y Cultura*. México: Grijalbo.

Bürch, N. ([1969] 1986). *Praxis del cine*. Madrid: Fundamentos.

BURKE, P. (2005). Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico. Barcelona: Crítica.

CHATMAN, S. (1990). Coming to terms. The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film. Ithaca: Cornell University Press.

CHION, M. (1993). La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido. Buenos Aires: Paidós.

DESPANDE, S. (2014). Anthology films in European cinema: New frontiers of collective identities. *Studies in European Cinema*, 7, 1, 77-88.

DIPAOLA, E. (2009). La experiencia social en devenir: expresiones comunitarias e identitarias en el nuevo cine argentino. Tesis doctoral. FCS-UBA, mimeo.

DRUCAROFF, E. (2011). Los prisioneros de la torre de marfil. Política, relatos y jóvenes en la postdictadura. Buenos Aires: Emecé.

EVERETT, W. (ED.) (1996). European Identity in Cinema. Exeter: Intellect Books.

EZRA, E. (2004). European Cinema. Oxford: Oxford University Press.

FERRÓ, M. (1995). Historia contemporánea y cine. Barcelona: Ariel.

García Canclini, N. (2004). Mercados que desglobalizan: el cine latinoamericano como minoría. Diferentes, desiguales y desconectados. Barcelona: Gedisa.

_____ (2000). Políticas culturales: de las identidades nacionales al espacio latinoamericano. En García Canclini, N. y Moneta, C. (comps.) *Las industrias culturales en la integración latinoamericana* (67-94). México: Grijalbo.

GIACALONE, R. (2003). Prólogo. En Briceño Ruiz, J. (comp.) *Las teorías de la integración regional y su praxis en Europa y América Latina*. Mérida: Universidad de los Andes.

LADEVITO, P. (2012). Usos sociales del filme. Notas teórico-metodológicas y reseña de una práctica de investigación. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 2 (1), 66-107.

JAMESON, F. (1989). Documentos de cultura, documentos de barbarie. La narrativa como acto socialmente simbólico. Madrid: Visor SA.

_____ **(1995).** La estética geopolítica. Cine y espacio en el sistema mundial. Barcelona: Paidós.

LOTMAN, Y. (1982). Estructura del texto artístico. Madrid: Istmo.

MARTÍN-BARBERO, J. (2003). La globalización en clave cultural. Una mirada latinoamericana. Renglones, 53. Tlaquepaque, Jalisco: ITESO.

METZ, C. (1973). Lenguaje y cine. Barcelona: Planeta.

MOGUILLANSKY, M. (2016). Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del Mercosur. Buenos Aires: Imago Mundi.

_____ **(2013).** Imaginando el Mercosur y sus fronteras. Un análisis de las coproducciones cinematográficas de la región. Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe, 24(1), 115-129.

_____ **(2012).** Huellas del pasado reciente. Lecturas de las dictaduras militares en las coproducciones cinematográficas del Mercosur. Nuevo Mundo/Mundos Nuevos, 1-22.

_____ **(2011).** La imaginación regional en cuestión. La circulación de cine brasileño en Argentina desde la creación del Mercosur. Madrid: EAE.

_____ **(2009).** Lugares comunes. Acerca de la figuración de espacios identitarios en el cine del Mercosur, V Jornadas de Jóvenes Investigadores, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

RIVI, L. (2007). European cinema after 1989. Cultural identity and transnational production. Palgrave Macmillan US.

SORLIN, P. (1985). Sociología del Cine. La apertura para la historia de mañana. México: Fondo de Cultura Económica.

TODOROV, T. (2000). Los abusos de la memoria. Barcelona: Paidós.

FILMOGRAFÍA

GARCÍA, JOSÉ LUIS (2005). Cándido López. Los campos de batalla. Argentina y Paraguay.

MEIRELLES, FERNANDO (2003). Ciudad de Dios. Brasil.

BABENCO, HÉCTOR (1998). Corazón iluminado. Argentina y Brasil.

CHARLONE, CÉSAR Y FERNÁNDEZ, ENRIQUE (2007). El baño del Papa. Uruguay y Brasil.

HERRERO, GERARDO (2001). El lugar donde estuvo el paraíso. Argentina, España, Alemania y Brasil

CASANOVA, GUILLERMO (2003). El viaje hacia el mar. Uruguay y Argentina.

NIETO, GUILLERMO (2002). Estrella del Sur. Uruguay y Argentina.

PAZ ENCINA (2006). Hamaca Paraguaya. Paraguay y Argentina.

FREITAS LIMA, HENRIQUE (2001). Luna de octubre. Brasil, Argentina y Uruguay.

SCHROEDER, ESTEBAN (2008). Matar a todos. Uruguay, Argentina y Chile.

BIELINSKY, FABIÁN (1998). Nueve reinas. Argentina.

SOLOMONOFF, JULIA (2004). Paisito. Uruguay, Argentina y España.

RODRÍGUEZ PEILA, RAÚL (2004). Peligrosa obsesión. Argentina y Brasil.

PAVÁN, MARCELO (2006). Punta del diablo. Uruguay y Argentina.

PADILHA, JOSÉ (2007). Tropa de Elite. Brasil y Argentina.

TORRE, JAVIER (2004). Vereda tropical. Argentina y Brasil.

STOLL, PABLO Y REBELLA, JUAN PABLO (2004). Whisky. Uruguay, Argentina, España y Alemania.