

***El Asadito* (Gustavo Postiglione, 1999) y *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999): Cine gris de fin de siglo**

por Dolores Blasco y Denise Menache*

Resumen: El presente trabajo se propone analizar el concepto de neutralidad de la imagen en dos films que consideramos paradigmáticos de fines de la década del noventa: *El Asadito* (Gustavo Postiglione, 1999) y *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999). Nos permitiremos pensar que la neutralidad de la imagen es inconcebible, dado que todo film es un discurso que se construye desde un punto de vista. A partir de un análisis formal de las películas las pensaremos como parte de lo que denominamos un cine gris.

Palabras Clave: Argentina, Trapero, Postiglione, Nuevo Cine Argentino, neutralidad.

Abstract: This paper analyzes the concept of image neutrality in two paradigmatic films of the late nineties: *El Asadito* (Gustavo Postiglione, 1999) and *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999). We argue that image neutrality is inconceivable, since as discourse, film is constructed from a point of view. Based on formal analysis, we conclude that *El Asadito* and *Mundo Grúa* can be defined as "gray" films.

Keywords: Argentina, Trapero, Postiglione, new argentine cinema, neutrality.

Introducción



Mundo Grúa (Pablo Trapero, 1999)

El presente trabajo se propone analizar el concepto de *neutralidad* de la imagen tomando como punto de partida las películas *El Asadito* (Gustavo Postiglione, 2000) y *Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999).

Consideramos a estos films como claros exponentes de lo que se vivía a fines de la década del noventa, tanto a nivel cinematográfico como social, político y económico. Nos resulta interesante pensarlos hoy, a más de diez años de distancia, como síntoma de lo que la sociedad argentina estaba atravesando en ese momento. Partimos del siguiente interrogante: ¿es posible pensar la neutralidad de la imagen? Nos permitiremos pensar esa aparente neutralidad como una toma de posición y una elección no sólo política sino también estética. Es a este y a otros interrogantes que intentaremos dar respuesta.

Como punto de partida, consideramos pertinente para el abordaje y análisis de estas películas, reflexionar acerca de los aspectos argumentales y estéticos, atravesados por el contexto socio-político y cinematográfico. A fines de la década del noventa la Argentina se encontraba atravesando una fuerte crisis económica que afectó a todos los niveles de la sociedad. Durante esa década, se buscó una cierta estabilidad económica por parte del gobierno menemista luego de la hiperinflación y crisis anterior. Podemos considerar que los años que le siguieron fueron parte de una etapa de lenta degradación, donde las crisis fueron individuales. Bajó el caudal de protestas masivas y cada cual - dentro de su familia o grupo de pertenencia- miró su problema sin saber que gradualmente esas crisis individuales estallarían en conjunto, como una problemática social. En el seno de cada familia, entonces, se estaba gestando lo que explotaría en 2001, convirtiendo esas pequeñas crisis en una conciencia generalizada de malestar.

Nos interesa especialmente pensar esto en directa relación con el cine, donde cada director se ve impulsado a salir con su cámara, por su cuenta, cumpliendo también el rol de guionista y a veces de productor. En retrospectiva podemos englobar como Nuevo Cine Argentino a estas nuevas expresiones, y reflexionar directamente sobre la emergencia de la heterogeneidad, las no ataduras a la producción, los nuevos temas, las ambigüedades, etc. La imagen no es redundante ni repetitiva, sino que crea una nueva realidad. En el seno de -lo que hoy, a más de diez años de distancia nos permitimos pensar como- una *sociedad dormida*, se levantan ciertos directores con sus cámaras despiertas para darle vida a una nueva forma de hacer y decir cine. Tomaremos esta idea de sociedad dormida o desahuciada para referirnos a ciudadanos adormecidos ante una realidad “gris”, ante la imposibilidad de hacer algo, de ver hacia el futuro. Pensaremos cómo ésta se deja traslucir desde la estética de los films. A su vez, los directores no sólo muestran pequeñas individualidades con sus historias sino que crean discursos, que al estar cargados de subjetividad, no pueden ser nunca, aunque se disfracen de gris, neutros.

Consideramos que este fue un momento donde los diferentes directores, a falta de un lenguaje que les permitiera expresar la situación que estaban viviendo, se valieron del cine para crear, sin saberlo, una nueva estética. El lenguaje estaba, lo que faltaba eran las palabras y una nueva manera de decir. Los modos disponibles se volvieron inadecuados para contar la situación latente. Es en el vínculo entre situaciones inéditas y medios disponibles donde se da la redefinición de los conceptos vigentes. Es ante esta pregunta sobre cómo contar, en este contexto, que aparecen como respuesta películas como *Mundo Grúa* y *El Asadito*.

Después de muchos años de visitar el pasado, el cine argentino se hace cargo del presente inmediato. Ante una incipiente necesidad de redefinir los parámetros de expresión, se coloca el prefijo *nuevo* para hablar de una etapa diferente en la historia del cine argentino. Parafraseando a Horacio Bernades, quien lo acuñó para referirse a esta ola de films que se produjeron en los noventa, nada más efímero que el término *nuevo*. Dentro de la heterogeneidad de las formas, esta palabra funciona para agrupar las emergentes respuestas a un mismo conflicto.

Llevando adelante una especie de antropofagia, el cine toma las imágenes de la realidad y las devuelve con una nueva forma que alberga en sus entrañas un nuevo sentido. Aparece, de la mano de jóvenes realizadores, otro tipo de denuncia, una denuncia encubierta. El concepto de denuncia en el cine argentino remite a las formas utilizadas por los cineastas de los sesenta, quienes veían al dispositivo como un arma de lucha. El grito, las fórmulas, la defensa de ideales claros ya no funcionarían en el contexto de los noventa, ya no serían eficientes. Siguiendo lo planteado por Gonzalo Aguilar:

Por supuesto, se puede hacer una lectura política o desde la identidad de cualquiera de los films del nuevo cine, pero la responsabilidad interpretativa queda en manos del espectador. Antes que un mensaje a descifrar, estas

películas entregan un mundo: un lenguaje, un clima, unos personajes... un trazo. Un trazo que no responde a preguntas formuladas insistentemente de antemano sino que bosqueja sus propios interrogantes (2006:23).



El Asadito (Gustavo Postiglione, 2000)

Sin la denuncia explícita creemos que estos films dan absoluta cuenta de lo que sucedía, e hicieron de ese modo que aquella fuese efectiva. A una sociedad apolítica y pasiva le corresponden imágenes que dan cuenta de esas características. La realidad es rica en imágenes para ser tomadas, este cine las ve, las alberga y las devuelve con una aparente neutralidad. Ésta implica, necesariamente, una decisión tanto estética como ideológica. De ahí la paradoja que trae consigo el Nuevo Cine Argentino. Son los mismos directores quienes reflexionan sobre esta condición de la imagen en un contexto aparentemente dormido. Postiglione se pregunta: “¿Qué cine hacemos? Hay una gran responsabilidad social de todo aquel que decide ponerse detrás de

una cámara para rodar un filme. ¿Qué cine debemos hacer? No hace falta que las películas deban estar atadas a la conjuntura ni a la realidad inmediata, pero de producir no podemos ignorar las circunstancias en las que producimos” (Postiglione, 2004: 46-47).

Teniendo en cuenta los aportes del teórico francés Jean-Louis Comolli, afirmamos con él que toda imagen -devenida película- es un producto ideológico. El autor se levanta en contra de la crítica que pretende pensar la técnica como un mero quehacer manual, que, dejando de lado el contexto de producción -el punto de vista desde el que se construye toda creación- la aparta justamente de su condición artística. Posicionarse, ocupar un lugar, sin importar dónde, es tomar una decisión, es “llenar un casillero en el discurso ideológico” (Comolli, 2010: 140). Incorporamos lo propuesto por Comolli por su manera de entender los aspectos formales del cine. Tanto la profundidad de campo como el primer plano “o cualquier otro término de la práctica o metalenguaje técnico, no es posible sin la puesta en juego de un conjunto de determinaciones *no exclusivamente técnicas*. Sino económicas, ideológicas: que desbordan, pues, el campo propio de la cinematograficidad (...)” (Comolli, 2010: 221)

Desarrollo: Una mezcla que resulta gris

El asadito muestra una reunión entre un grupo de amigos -hombres cuarentones-, quienes se reúnen a comer un asado en el anteúltimo día del milenio. El lugar: la terraza de Tito en la ciudad de Rosario. Largas charlas, comida, mucho alcohol y calor dan como resultado reflexiones y confesiones de las cuales nos enteraremos en el transcurso del film.

Mundo grúa, por su parte, cuenta la historia de Rulo, un hombre de aproximadamente cincuenta años, desempleado, en la ciudad de Buenos Aires. Nos muestra su vida cotidiana, su ardua búsqueda laboral, el proceso de

aprendizaje del manejo de la grúa, la relación con su hijo Claudio y el despertar de un nuevo amor, todo organizado alrededor de la simpleza que envuelve a este personaje.

El modo de introducirnos en ambos films se da de forma similar. Créditos austeros, letras blancas sobre un fondo negro. La imagen con la cual abre *Mundo Grúa* -luego de la aparición del nombre del director, Pablo Trapero, en el centro de la pantalla- es una grúa funcionando. De fondo, el cielo. La grúa y el cielo ocupan todo el cuadro. La imagen elegida no es fortuita, el nombre del film aún no ha aparecido.

En *El asadito*, si bien los créditos también se dan del mismo modo que en *Mundo grúa* -letras blancas sobre fondo negro-, van alternándose con los nombres de los actores. Luego, en el margen inferior derecho, un intertítulo nos ubica en tiempo y espacio. Es la primera marca temporal: “30 de diciembre de 1999. Terraza del videoclub de Tito. Rosario. Argentina. 11.15 am”. Hay que destacar las connotaciones que tiene para nosotros, espectadores, argentinos, ver esta fecha. Las palabras pronunciadas por los personajes, los diálogos que mantienen, las acciones que llevan adelante, adquieren otra carga al revisar nuestra historia. A su vez, que uno de los personajes tuviera un videoclub es una marca temporal significativa. Sabemos que quedan pocos de estos especímenes actualmente con el advenimiento tanto de lo digital como de internet, y que la mejor -si no única- forma de ver una película en el momento deseado era rentándola por varios días en el videoclub de barrio. El asado, al mismo tiempo, es una clara marca espacial, estamos en la Argentina de fines de los noventa, sin lugar a dudas.

Recursos formales: comenzamos con un poco de blanco

Nos permitimos pensar que ambos films afloran como un lenguaje de emergencia, que *necesita* salir a la superficie. La densidad a la cual accedemos

en ambos casos, lo austero de los mismos, es contada con una economía de recursos que se volverá clave para este cine. Lo que vemos es lo que es. Amigos que se juntan a comer un asado para despedir el milenio, un hombre quedándose dormido en el sillón del living de su casa después de una larga jornada de trabajo.

Es interesante, creemos, pensar cómo estos directores logran, con los mínimos recursos, adentrarse en el universo que se crea dentro de cada una de estas películas. Podemos pensar que tanto Trapero como Postiglione también se encuentran allí comiendo el asado en la terraza, sumergidos en la pileta pelopincho en la cual no cabe otro cuerpo: ellos están ahí. Y gracias a esto también nosotros como espectadores ingresamos al film. La cámara a veces fija, otras veces en mano, móvil, nos hace formar parte de las reuniones, de las acciones que llevan adelante cada uno de los personajes. La cámara es un personaje más que se pasea, escuchando, registrando y tomando decisiones, desde un punto de vista, acerca de qué mirar y qué mostrarnos.



El Asadito (Gustavo Postiglione, 2000)

Retomando los momentos iniciales de *El Asadito*, la cámara sigue por los pasillos a Tito, el anfitrión de casa. El recurso de cámara en mano es fundamental, no solo en estas primeras tomas, sino a lo largo de todo el film. La concebimos como una marca autoral por parte de Postiglione, quien, utilizando este recurso, se hace explícitamente presente en el film, develando el artificio y reflexionando sobre los mecanismos que brinda el dispositivo.

Algo similar se da en los minutos iniciales de *Mundo grúa*: la cámara acompaña a los personajes, quienes están de espaldas, por los pasillos de la construcción. La cámara se hace presente, como si estuviese acechando -casi chocando-, a los personajes, como uno más, pero sin ser vista. Se detiene sobre el hombro de Rulo o sobre la carne para el asado que está preparando Tito. Con ella nos detenemos nosotros. Sujetos que se atraviesan por la imagen, objetos que irrumpen de manera inesperada en el plano, ruidos de la construcción que nos impiden escuchar lo que acontece. De ese modo, cada escena queda “contaminada” por la situación que la rodea.

Siguiendo con esta idea del dispositivo como personaje, otro de los recursos utilizados es la mirada a cámara. En el film de Postiglione, Pablo, el más joven de los invitados, está continuamente filmando y haciendo pequeñas entrevistas al grupo de amigos reunidos para comer. En algunos momentos, la cámara a la que miran deja de ser la de Pablo y la mirada del director empieza a ocupar lentamente ese lugar. Los límites entre ambos, ahora, son difusos. Sutilmente, la cámara de Postiglione se desplaza por la escena ocupando el lugar de la cámara de Pablo. Se produce una ruptura con el dispositivo cinematográfico y las reglas de la ficción, se devela el dispositivo, se quiebra la ilusión y somos directamente interpelados. La imagen nos mira, nos sentimos incómodos. Pero es en esos discursos cuando se busca la complicidad de la audiencia, sobre todo cuando hablan de las mujeres, “las minas”. Estamos todos: el director y su cámara, los personajes y nosotros, espectadores. Todos somos parte de ese asado, todos parte de la inminente llegada del fin de siglo.

La cámara nos presenta el mundo del film de manera que ingresemos en él con una actitud que, aunque aparente ser neutra, dormida, no puede ser sino atenta, involucrada. Caso paradigmático es uno de los únicos momentos de tensión que se producen en *El Asadito*, cuando uno de los personajes toma un arma y anuncia que se va a suicidar, en ese mismo momento, delante de sus amigos, delante de nosotros. La cámara se mueve, tensa, atolondrada, siguiendo el ritmo cardíaco tanto del posible suicida como de los otros, nosotros. Una decisión que nos incluye, que no construye ese momento con un plano fijo, sino que todo es móvil, salvo el tiempo. Vemos cómo en esta secuencia, así como en todo el film, el tiempo del discurso es igual al tiempo de la historia. Es decir, salvo por las elipsis, que están marcadas con carteles insertos como si fuesen intertítulos, todo lo que transcurre está mostrado como si fuese “tiempo real, vivo”. Pasa el tiempo, denso, estamos en el asado, seguimos a los personajes. Escuchamos conversaciones enteras. El tiempo pasa y vemos lo que sucede en ese pasar. Una década resumida en minutos de película.

Podemos encontrar que existe, siguiendo a Aguilar, “una reutilización estratégica de la desprolijidad” (Aguilar, 2006: 22). Vemos cómo aquello que en otro momento de la historia del cine nacional podría haber significado un error tanto técnico como estético, ahora es aprovechado y utilizado con fines discursivos. Esto lo podemos pensar en la secuencia situada en el “depósito” de la casa de Rulo. El plano está contaminado, sucio, muchos elementos invaden la pantalla que al ser “gris”, hace que veamos todo como una gran “mancha grisácea” no pudiendo distinguir con claridad la individualidad de los objetos que allí se encuentran. Ésta es una decisión y no un error de composición del plano. Es una decisión que puede hacernos pensar en la libertad estética con que se manejan estos directores, productores. No sólo habla de una nueva estética, sin ataduras, sino también da cuenta de rupturas con las concepciones anteriores de la construcción del plano, de la imagen, en

definitiva, del cine. Esta desprolijidad no muestra decisiones y posturas acerca de una concepción de cine, y acerca de una manera de mirar a los sujetos.

Una pizca de negro

Los personajes de ambos films son trabajadores y tienen, por lo tanto, problemas relacionados con el mundo laboral. El fantasma del desempleo se encuentra rodeando ambos films. En reiteradas ocasiones escuchamos la frase “¿Y qué vamos a hacer? Si esto no da para más”.



Mundo Grúa (Pablo Trapero, 1999).

En *El Asadito* es destacable la insistencia de uno de los personajes para que el otro, remisero, cambie su auto, su herramienta de trabajo, por una más nueva. Este personaje había trabajado dieciocho años en un banco y, según dice, su retiro había sido voluntario. Uno de sus amigos le dice “todavía no sabemos qué pasó con vos en el Banco Provincial, si te fueron o te fuiste”, desatando un

griterío que lleva a Tito, personaje más centrado, a calmarlos. En contraste, el actual publicista, quien ha conseguido formar una nueva vida en Buenos Aires, llega al asado con “aires de porteño”, de progresista, de renovador. Por otra parte, está el dibujante de profesión, quien trabaja hasta el cansancio por una mínima remuneración, que se siente frustrado al punto de llevarlo a considerar el suicidio. Tomando como caso paradigmático tanto al remisero, como a Rulo de *Mundo Grúa* o a su novia quiosquera, podemos pensar en la manera en que los directores deciden trabajar sobre la realidad circundante.

Un extenso sector de las viejas clases medias, se deslizó barranca abajo en los años ochenta y noventa, sumándose gradualmente al heterogéneo mundo de la pobreza. (...) Las diferentes historias personales tuvieron que ver con la edad y la capacidad de adaptación a circunstancias cambiantes: Poner un kiosko, manejar un taxi, desarrollar un emprendimiento original. Lo constante fue la vulnerabilidad en que quedaron. (...) Los cambios laborales fueron decisivos: reducción del empleo estable, aumento del trabajo ocasional y del empleo informal o en “negro”, baja de los salarios y aumento de la desocupación. (Romero, 2012: 326-327).

En *Mundo Grúa*, toda la historia se desarrolla alrededor de este tópico. Desde el título está explícito lo que será el mundo de Rulo: la grúa y la permanente búsqueda de trabajo se convierten en el *pivote* de la trama. Justo cuando empezamos a creer que su situación laboral va por buen camino, algo cambia. Gracias a un montaje paralelo, vemos planos de la grúa funcionando y a Rulo por otro lado subiendo las escaleras de la obra para llegar a su puesto de trabajo. Él, por lo tanto, no está allí. Sin embargo, vemos que hay alguien dentro de la grúa. Ese subir hasta llegar a la misma, velozmente se convertirá en un rápido camino “en picada”. Trapero construye toda la secuencia minuciosamente a partir de un juego de contrastes, no sólo desde lo argumental sino también desde lo formal. Previo a la llegada de Rulo a la obra, lo vemos feliz en su casa festejando con sus amigos, su novia y su hijo alrededor de esa mesa que los reúne. Todo el camino que recorre Rulo hasta

la terraza donde se encuentra su puesto de trabajo, está realizado desde el contraste de luces. El juego de claroscuros logrados por Trapero se da al colocar la cámara en la oscuridad. Entran los rayos por las ventanas que, al estar al frente, iluminan generando un efecto de alto contraste, dejando al personaje como una silueta negra que va subiendo las escaleras. Esa sombra se encontrará, en la cima del edificio con que le han dado su trabajo a otro. Esas imágenes oscuras que caracterizan el recorrido, se oponen a las tomas de la grúa, la cual está prácticamente “en el cielo”. Rulo le pide al operador que baje, pero éste le responde “Yo, me quedo acá arriba”. Es Rulo, entonces, quien debe bajar.

Un pasado cerrado, un futuro imposible. La idea que invade ambos films en relación a lo laboral es hacer algo para “zafar hoy”, pero sabiendo que no hay un futuro asegurado. Acciones no a futuro. El éxito, si es que existe, está en otro lado.

Cada personaje vive su propia crisis individual, que, sin saberlo, forma parte del malestar latente en la sociedad. Son pocos los momentos de tensión explícita en estos films. Uno de ellos es, claramente el intento de suicidio de uno de los personajes de *El asadito*. Nos resulta interesante pensar esta secuencia como un paréntesis dentro de toda la película. Es a partir de la misma que vemos un “giro” en la historia: ya no será lo mismo verlos hablando, verlos comiendo, verlos discutir sobre música o comics. Algo interrumpe, para nosotros, esa aparente “calma chicha”. Un personaje a punto de estallar. Sin embargo, la manera en que los personajes se relacionan, no cambia. El latente suicida, no comete el acto y sigue comiendo y tomando, conversando y riendo. No hubo escapatoria, no hubo acción que cambie el curso de la historia. La situación “no da para más” ¿Pero de qué situación está hablando? ¿Situación de hipocresía entre algunos de los amigos? ¿La situación económico/social que está viviendo ese personaje en particular?

Quizás su discurso está haciendo referencia a lo que están viviendo todos los integrantes del grupo, pero nos arriesgaremos a ir más allá y pensarlo como síntoma de la situación que atraviesa el país. No hay que olvidar que este es un film del año 2000. Luego de años de adormecimiento, algo parece querer explotar, pero aún no lo hace. Sin embargo, comienza a latir. Quedan al descubierto situaciones que se venían acarreado y es necesario tomar el timón y cambiar el rumbo.

Cine Gris

Uno de los puntos en común más evidentes que tienen ambas películas escogidas es la utilización del blanco y negro a lo largo de todo el film, ambas filmadas en 16 mm.

El gris, color neutro por excelencia, se hace presente en estos films no sólo como parte de una mayor economía de recursos, sino que además remite tanto al pasado como a un presente despojado, en crudo. Imágenes desnudas, como si no estuvieran intervenidas, como si se mostrara todo lo narrado de la manera más cruda posible. En esa aparente neutralidad, la imagen se vuelve densa, dejando entrever una metáfora de la época. Parafraseando a Aguilar, la realidad no es en blanco y negro, pero su uso produce un efecto documental, de registro directo y cotidiano (Aguilar, 2006: 36). Nos arriesgamos a pensar en la posibilidad de esta elección como metáfora de la sociedad argentina de los noventa. El gris que se hace presente en el discurso, acompaña el clima sonámbulo, de somnolencia, de letargo de una época. La imagen es una toma de posición. El gris envuelve toda la película, con variaciones de tono. En *El asadito*, el gris se oscurece a medida que va entrando la noche. Sólo el negro de los carteles marca un corte, que es, justamente, el salto en el tiempo.

Conclusión. Un equilibrio: gris18%¹

Creemos que la forma, el *cómo*, es fundamental al momento de contar una historia. Destacamos la manera en que los diferentes directores utilizan los mecanismos que les brinda el cine para mostrar lo que quieren contar.

El gris invade ambas películas. Mezclando blanco y negro, obtenemos este color que posee una aparente *neutralidad*. Concepto que funciona como aglutinador de una de las principales preguntas que acompañan este trabajo: ¿es posible pensar la neutralidad de la imagen? En una época donde la política parece estar erradicada del discurso cotidiano de los ciudadanos, donde la sociedad no parece preocuparse más que por lo individual, donde aparentemente existe tal neutralidad, vemos que en el cine esto es imposible. La imagen es un discurso construido desde un punto de vista, es un recorte, es una subjetividad, una manera de decir, de crear. No es que la época no tuviera nada que decir, sino que encontró una nueva manera de hacerlo. Creó individualidades, cotidianidades, espacios y tiempos, contó historias pequeñas, con los que seguramente el espectador se identifique y pueda reconocerse en más de uno de esos personajes. Por qué oponer neutralidad e ideología, siendo que aparentar neutralidad puede ser –más bien es– una toma de posición. Ni blanco ni negro, gris. Sin respuestas, gris. Un cine que comienza a explorar una nueva manera de contar, otra manera de pararse. La opacidad abre la interpretación, se ofrece un juego al espectador donde al ser todo gris, sin blancos ni negros, todo ambiguo, sin verdades ni falsedades, éste debe elegir desde dónde mirar, debe de ese modo, construir su propia subjetividad.

¹ En fotografía se ha establecido que el gris que refleja un 18% de la luz incidente reproduce el tono de gris medio entre el blanco y el negro. Tomamos esta expresión para pensar en un equilibrio entre el blanco y negro que hemos metafóricoado a lo largo de los subtítulos.

Bibliografía

- Aguilar, Gonzalo (2006), *Otros mundos. Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*, Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amado, Ana (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*, Buenos Aires: Colihue.
- Comolli, Jean-Louis (2010), *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e ideología (1971-1972)*, Buenos Aires: Manantial.
- Nancy, Jean-Luc (2007), *La representación prohibida*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Paulinelli, María (comp.) (2005), *Poéticas en el cine argentino (1995-2005)*, Córdoba: Comunicarte Editorial.
- Peña, Fernando Martín (2012), *Cien años de cine argentino*, Buenos Aires: Biblos.
- Postiglione, Gustavo (2004), *Cine Instantáneo*, Rosario: Ed. Universidad Nacional de Rosario.
- Romero, Luis Alberto (2012), *Breve Historia Contemporánea de la Argentina 1916-2010*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.

Filmografía

- El asadito* (Gustavo Postiglione, 2000)
- Mundo Grúa* (Pablo Trapero, 1999)

* Dolores Blasco se encuentra actualmente realizando en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, su último año de la Licenciatura en Artes, orientación Combinadas, al mismo tiempo que realiza los estudios para Profesorado en dicha institución. Desde 2009 hasta la fecha, se desempeña como integrante del Grupo de Cine de la Casa de la Cultura de Lobos, realizando la gestión, programación y coordinación del CineClub. Ha participado de numerosos cursos y jornadas académicas. Correo electrónico: doloblasco@gmail.com

Denise Menache se encuentra finalizando su Licenciatura en Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, con orientación en Artes Combinadas. Desde 2011 trabaja en Fundación Proa en el Departamento de Educación. A su vez, es reseñista de la revista digital Ramona. Correo electrónico: denise.menache@gmail.com