

Crónica de un pueblo solo

Algunas preguntas sobre cine, política y democracia

Miriam Socolovsky// miriamsoco@gmail.com

Doctorado en Ciencias Sociales - FAHCE - UNLP

En la etapa de la transición a la democracia en Argentina hubo un marcado aumento de la producción cinematográfica. Una parte significativa de esta producción abordaba cuestiones referidas a la represión, al terrorismo de Estado y a sus consecuencias, así como también reflexionaba sobre episodios de la historia argentina y su conexión con el pasado reciente. Estas películas, además de ser exitosas en su convocatoria de público, tuvieron el estímulo estatal para pasar por el circuito de festivales internacionales y consagrar, así, un relato del Estado democrático con respecto a la dictadura. De esta forma, se constituyó un canon filmico al que, hasta la actualidad, se recurre cuando se habla de “el cine de la democracia”. Sus imágenes, personajes y situaciones están presentes cada vez que se habla de la relación entre el cine y la política a partir de 1983. La idea de *la política* que aparece es la de lo institucional, lo óntico (Mouffe, 2007: 16). Pero ¿qué sucede si consideramos *lo político* en el cine de esta etapa, entendiéndolo como modo de institución de la sociedad y como dimensión de antagonismo? ¿No sería, tal vez, una forma de poder plantear otras consecuencias de la dictadura que no se limiten a la temática “represión política-exilio-desapariciones-censura-apropiación de menores”?

Sobre el cine de la democracia se ha escrito mucho, desde la teoría y la crítica, y con puntos de vista no siempre coincidentes con respecto a la calidad de los relatos filmados o a la validez de sus recursos narrativos. Sin embargo, suelen ser convergentes en cuanto al conjunto de películas que representan ese período y también en la restricción de lo político a lo temático. Por eso, a la luz de algunos aportes propios de la teoría política contemporánea, presentamos una revisión de tres autores del área del cine (Ana Amado, Gustavo Aprea y Raúl Beceyro). En primer lugar, con el escrito de Amado, intentamos desmenuzar el concepto de cine político y de la política en el cine; en segundo término, con el planteo de Aprea, procuramos comprender cuál es la idea de democracia desde la que se

escribe sobre el cine de la democracia y cómo se relaciona esa idea con lo que dicen las propias películas; por último, trabajamos con el problema de la ausencia del pueblo en el cine de la democracia y las ideas sobre el populismo de Beceyro.

Lo que queda del cine político

En la producción teórica y crítica que habla de cine y política en democracia aparece, como acuerdo básico, una cronología estructurada en tres momentos (el del retorno de la democracia; el de la crisis –desde fines de los ochenta hasta mediados de los noventa-; y el del Nuevo Cine Argentino, que convive con el surgimiento de otras tendencias –por ejemplo, el “cine piquetero”-). Ahora bien, lo que se entiende por cine político y por la política en el cine es objeto de discusión, y esa falta de acuerdo nos dice algunas cosas sobre las perspectivas respecto de la política durante la transición a la democracia. Por contraste, a nadie se le ocurre discutir qué era el cine político en los años sesenta y setenta ni cuáles son las películas sobre política de ese período: para el primero hay un canon consagrado y los propósitos de este cine eran evidentes, declarados y asumidos por sus directores, que con frecuencia se hallaban alineados o cercanos a diferentes organizaciones revolucionarias. Para el segundo, hay un núcleo duro de temáticas vinculadas con la atmósfera de época y con la división del espacio político generada por las luchas populares (Laclau y Mouffe, [1987] 2004:181) que hacen que a las películas que las abordan se las vea como películas políticas. Más allá de que *La hora de los hornos* fuera una película pensada para movilizar y promover la discusión en ámbitos militantes vinculados con el peronismo y que *La Patagonia rebelde* fuera una película para el circuito comercial, realizada por una empresa productora como Aries Cinematográfica Argentina, ambas presentan una mirada sobre hechos políticos y tienen impacto en los sectores que participaban de la actividad política de la época.

¿Por dónde pasa lo político en el cine de la democracia? ¿Y la política? Sobre este punto hay una diversidad de miradas, porque no todos los analistas sostienen la misma idea respecto de qué es cada cosa y también porque hay algunos supuestos subyacentes que nadie llega a sacarse del todo de encima (y en este punto es donde se impuso el consenso logrado en la democracia temprana sobre qué se podía discutir y qué no en pos de *consolidar la paz interior*). Fundamentalmente (en contrario a lo que afirma el

posestructuralismo), se sostiene la idea de que lo político pasa por un conjunto de contenidos y no por la forma de una distinción. En otros casos, no se diferencia entre lo político y la política. También se considera lo político como algo relacionado con la cosa pública, lo cual es acertado, pero faltan interrogantes en torno a las razones por las que esto es tan difícil de hallar en el cine de los años ochenta y noventa.

Si, como señala Benjamin Arditi (1995), el espacio de lo político es público, móvil y ubicuo –un espacio virtual- entonces la noción de un cine político debería ser más amplia y no regirse por el abordaje de una temática en particular. En el caso argentino, la relación cine-política está dominada por el antecedente militante. Todo el cine militante de los años previos al golpe del 76 es cine político, en cuanto a que son manifestaciones de un conflicto constitutivo de un nosotros. Pero no todo el cine político es cine militante, y el intento de definir lo político en el cine a partir de las significaciones que el mismo tenía en una sociedad marcadamente diferente de la que dejó la dictadura condujo a una restricción estructural en las miradas teóricas. Dentro del ámbito de quienes analizan esta cuestión, es Ana Amado (2008) quien hace más evidente la problemática constitución de un consenso sobre los modos de definir la relación política-cine. Para ella, la política aparece indeterminada, los modos de narrar tienen una politicidad imprecisa y es complicado concebir qué sería lo político en el cine en la actualidad. Sostiene que el terrorismo de Estado y las consecuencias del liberalismo económico han sido referidos por el cine, por lo que es cine político, aunque con criterios estéticos que no son los del cine político de los sesenta y setenta; es decir, entiende por político el cine que aborda determinados temas. El sentido que la autora atribuye a lo político y a la política es difuso: señala que “lo político engloba la categoría de política”, aunque poco después se pregunta “¿Qué relaciones se trazan entre la política formalizada en asuntos públicos, históricos o institucionales y la estética, que establece su representación en el plano simbólico?” (Amado, 2008: 12), pregunta que parece entender como política lo que Rancière llama la policía, como orden que determina lo que es visible y lo que no; lo que es decible y discurso y lo que es ruido (Rancière, 1996: 44-45). ¿Cuáles son las limitaciones que posee esta definición de cine político? En principio, la circunscripción a aquellas obras que aborden determinadas cuestiones y la exclusión de otras que no toman esa formalización pero que podrían estar manifestando la dimensión del conflicto, es decir, la de lo político.

¿Qué es lo que deberíamos observar para rastrear las huellas de lo político en el cine? Es una pregunta que permanece sin formular en los textos que revisamos. Lo político en el cine se sigue confundiendo con la política como espacio institucional. Amado agrega que en los años sesenta y setenta se entendía el imaginario político “en un sentido de partidos, de instituciones, de Estado y de poder” (Amado, 2008: 31), definición con la que vuelve a inclinarse por los temas antes que por las formas, y postula que en los ochenta lo político, entendido de esta manera, “se ausenta del imaginario artístico y es reemplazado por cuestiones que tienen que ver con su (mal) desempeño” (Amado, 2008: 32). La autora propone –aunque en una nota al pie- una clave posible para pensar las derivaciones de este mal desempeño, que es la aparición de películas centradas en relaciones entre víctimas y victimarios con narrativas fuertemente codificadas, empleo de figuras alegóricas y otros recursos metafóricos, entre las que menciona algunas obras que no suelen considerarse en términos políticos, como *Esperando la carroza*. Con esta reflexión, abre la puerta para considerar un conjunto de obras que no tienen por tema la política (como policía) sino que apuntan a poner en escena problemas vinculados con la desigualdad: tal vez para encontrar lo político en el cine de la democracia haya que examinar las veladas disputas entre los que tienen parte y los que no. Tal vez haya más política (como antagonismo) en esa línea que va de *Esperando la carroza* a *El hombre de al lado* que en *El exilio de Gardel* o en *Asesinato en el Senado de la Nación*.

Comer, curar, educar

El segundo aspecto que revisaremos en la discusión sobre cine y política en democracia es el concerniente al sentido que se le atribuye en las películas y en los análisis de las mismas al término democracia. Al respecto, nos interesa destacar el abordaje que propone Gustavo Aprea, que sostiene que las películas de los primeros años de democracia se construyeron en torno a la tensión democracia-dictadura, y que eso limitó el espacio para un cine abiertamente político, ya que la reivindicación de la democracia involucraba el rechazo al autoritarismo y también a la violencia política; de esta forma “se habló mucho de la política, pero no *desde* la política” (Aprea, 2008: 53). Se utilizaron miradas centradas en la experiencia individual para la denuncia y el testimonio, mientras que los acontecimientos políticos sobrepasaban a los personajes, y se efectuaba una interpelación a la sociedad como entidad abstracta. Aparecieron, por un lado, películas que apelaban a hechos del

pasado histórico para encontrar antecedentes autoritarios (*Camila*, *Asesinato en el Senado de la Nación*, *Pobre Mariposa*) y, por el otro, las que denunciaban las consecuencias de la represión de la última dictadura (*La historia oficial*, *La noche de los lápices*). En un sentido, se filmó en torno a la idea de que el Estado era una entidad autoritaria que se entrometía en la vida privada de los ciudadanos y en otro, a la concepción de una sociedad víctima que no sabía de los crímenes de la dictadura (Aprea, 2008: 53-56). Consideramos necesario subrayar el primer sentido, ya que son discursos elaborados a la salida de un Estado autoritario que marcan en el relato aquello que, por contraposición, debería ser un Estado democrático, y lo notable es que lo que se le demanda al Estado democrático es, casi exclusivamente, la garantía de libertades civiles. Es evidente, como señala Oscar Oszlack (2007), la influencia del antecedente dictatorial en el proceso de democratización del Estado, por cuanto limita la noción de democracia.

Para Aprea, la crisis en la producción cinematográfica posterior a 1986 se explica por el desfase entre una sociedad cuyas certezas respecto de la democracia se veían quebradas por la crisis política y económica, y un cine que “construía un audiencia de ciudadanos” y que “basaba su éxito en la reivindicación de esos valores” (Aprea, 2008: 57). ¿Cuáles son esos valores? El análisis de Aprea es el único de muchos que hemos revisado que introduce la cuestión del sentido de la democracia, aunque no va más allá en su indagación. La mayor parte de los textos de otros autores se limitan a hacer suya la oposición democracia-dictadura, que explica la primera en términos de lo que no es autoritarismo, y nada más. En el mismo sentido, las películas del canon despliegan un ideal democrático restringido a lo institucional. Alguien, desprevenido, podría verse tentado de buscar una relación de causalidad entre políticas estatales y el discurso de estas películas (es decir, atribuirlo a una mera bajada de línea). Sin embargo, no hay continuidad entre la promesa democrática que puede encontrarse en discursos electorales o en las intenciones refundacionales de Alfonsín al asumir y esta versión liberal y reducida de los films, en los que no aparece una democracia garante de derechos sociales. Por lo tanto, habría que revisar cuán alfonsinista fue el cine del alfonsinismo, si en él la democracia no daba de comer, ni curaba ni educaba.

Tomemos dos de los ejemplos que Aprea menciona, *Asesinato en el Senado de la Nación* y *Camila*. En ambas películas hay una visión negativa del Estado, en el primer caso,

resultante del marco fraudulento y represivo de la Década Infame, y en el segundo, identificado con la figura de Rosas. En *Asesinato...* se destaca el valor de la existencia del Poder Legislativo, ya que la investigación es impulsada por el senador De la Torre. Los responsables de la corrupción tras el comercio de carnes e instigadores del crimen son dos ministros de la Nación y el autor material del asesinato, un policía. Los informantes del senador son trabajadores del frigorífico, que se encuentran a merced de la policía y sin ninguna otra protección que su contacto en el Senado. Como podemos ver, sin demasiados esfuerzos poéticos, este film postula que la posibilidad de salvaguardar los intereses de la Nación y de resguardar al pueblo de los abusos reside en la división de poderes (en particular, en el Poder Legislativo). En el caso de *Camila*, se destacan los males de que el poder esté concentrado en el jefe de Estado (o en este caso, el Gobernador).¹ Al parecer, según estas narrativas, lo más importante no es la democracia, sino la república, entendida como sistema de gobierno basado en la división de poderes y el imperio de la ley que impide la tiranía. Tal vez estos sean los primeros antecedentes de la confusión entre república y democracia que suelen invocar las voces de la derecha actual, invocación a la que sigue el postulado de que si las instituciones republicanas son deficitarias, la democracia desbarranca en el populismo (Morresi, 2008). En esta concepción prima la idea de una democracia reducida al “no-autoritarismo”: si subrayamos esta cuestión, es justamente porque no hallamos esta reducción en la discursividad del primer alfonsinismo, el que aspiraba a constituir el Tercer Movimiento Histórico y que, entre otras cosas, cosechó buena parte de los votos que solían ser del peronismo, justamente porque prometía una democracia como orden que permitiría la dinámica de derechos (Lefort, 1981): una democracia de carácter productivo, político y auténticamente, en el profundo sentido de la palabra, *radical*.

¿Acaso estamos diciendo que el cine de la democracia es en realidad un cine de la república? En todo caso, es claramente un cine que apuesta por las historias individuales, que soslaya la existencia de identidades colectivas o que abomina de ellas (no hay militantes sino víctimas), que asocia la represión con la irracionalidad y que aboga por una

¹ Paradójicamente, la primera reivindica como salvaguarda a un partido político personalista (el PDP) y la segunda abomina del personalismo de Rosas; el personalista bueno enfrenta a los partidos políticos y el personalista malo representa a una mayoría, pero es malo por ejercer la jefatura del Estado.

resolución racional de los conflictos; en síntesis, es un cine liberal en tanto sostiene la idea de “un consenso universal basado en la razón” (Mouffe, 2007: 18). Pero también, porque es una narratividad que le teme al conflicto y que lo concibe como el pecado original que desató las peores atrocidades, por lo que aceptar la existencia de una dimensión inerradicable de antagonismo es inaceptable desde ese enfoque. Desde ya, no se trata de una cosmovisión que sólo esté presente en las películas: la misma narrativa aparece en *Nunca Más*, por citar un ejemplo. Y la *intelligentzia* que acompañó al alfonsinismo también hizo suya esta perspectiva.²

La presencia de una forma de relatar la tensión democracia-dictadura ceñida a los principios de un liberalismo contrapuesto a lo que había constituido lo político en la Argentina de los años sesenta y setenta indica lo lejos que se encontraba el campo popular de unificarse como bloque histórico (como lo definen Laclau y Mouffe, [1987] 2004:180), así como la fortaleza de la que gozaba el bloque conformado por la clase dirigente, que además de dirigente se había reconstituido como hegemónica, es decir, había vuelto a ser dominante (Dussel, 2007:6) por medio de la revancha oligárquica que desplegó a partir del golpe del 24 de marzo de 1976 (Basualdo, 2010). En este cine se instaló una forma de entender las consecuencias de la dictadura en un sentido restringido al autoritarismo, y no se buscó proyectar en las pantallas ninguna cuestión vinculada con la destrucción del modelo industrialista, ni con el disciplinamiento político de los sectores populares, ni con la complicidad empresaria, cívica, judicial y eclesiástica.

El pueblo dónde está

En el cine de la transición a la democracia no hay pueblo ni militantes: tan sólo individuos y víctimas. ¿Acaso esta ausencia guarda alguna relación con la forma predominante de entender la democracia? Es posible: al fin de cuentas, contar el melodrama de una profesora casada con alguien vinculado con la represión -como en *La historia oficial*- dejaba una respuesta tranquilizadora (alcanzaba con hacer lo correcto y alejarse del villano), tanto como pensar que la recuperación de las instituciones alcanzaba para que las

² Sergio Morresi menciona una afirmación de Portantiero en aquella época que sostenía que “la democracia argentina debía elegir entre Rousseau y Locke, y que él se inclinaba por Locke y las instituciones republicanas” (Morresi, 2008: 54).

transformaciones impuestas por la dictadura retrocedieran. En un contexto en el que el recuerdo de las masas movilizadas y activas era negado, ya que evocar la existencia pasada de un proceso masivo se contradecía con la Teoría de los Dos Demonios, la invocación del pueblo parecía acercarse a un acto de hechicería de consecuencias imprevisibles. Si cualquier intento de representar (estéticamente hablando) al pueblo es problemático, hacerlo a la vuelta de la democracia era doblemente problemático: para algunos, porque implicaba tener que representar la derrota de un proyecto (y esto se ve con claridad en la ausencia de protagonistas colectivos en *El exilio de Gardel*, *El rigor del destino* o *Sur*, por caso, en las que el pueblo aparece como un fenómeno del pasado); para otros, porque conllevaba tener que posicionarse frente a las reivindicaciones pasadas. En la versión liberal del republicanismo que imperaba (contrariamente al republicanismo de Maquiavelo) era impensable reconocer que esa lucha de la *plebs* –como parte de los pobres- por constituir el *populus* –como totalidad- (Laclau, 2005) fuera positiva “para la conquista y la expansión de la libertad” (Rinesi y Muraca, 2008), ya que el discurso institucionalista era incapaz de sostener tal conflictividad.

En los análisis de Raúl Beceyro encontramos expresado ese ideario que mezcla, a partes iguales, posicionamientos desde un marxismo ortodoxo (al menos, de lo que el autor entiende por él) con la perspectiva de un liberalismo deliberativo, que vincula moralidad y política, y que postula una racionalidad comunicativa (Mouffe, 2007: 20). El autor abona el discurso de la culpa colectiva y afirma sobre *La historia oficial* (en un texto escrito en 1985): “La Argentina de hoy muestra todavía las cicatrices del desquicio moral provocado por una política represora y una política económica estrechamente relacionadas. Resultaba difícil para los argentinos escapar a esa doble trampa: abundaron las claudicaciones, los compromisos, las adecuaciones necesarias a un contexto terrible” (Beceyro, 1997: 31). De esta manera, el cuestionamiento a la dictadura pasa por una cuestión de moral particular, que es experimentada y resuelta en términos estrictamente individuales. Como podemos ver, hay una marcada continuidad entre la posición de este crítico y realizador y las películas del canon que él mismo dice cuestionar. Asimismo, en un escrito de 1987 sobre *El exilio de Gardel*, expresa su rechazo al populismo desde los presupuestos peyorativos de que es vago e indeterminado y de que es mera retórica. Según él, los movimientos populistas “poseen una concepción política ambigua, indefinida” (Beceyro, 1997: 34-35) y

sostiene que el Cine Liberación (es decir, Pino Solanas, director de la película criticada) hacía un cine populista porque postulaba que la obra debía ser entendida por el pueblo y que entonces recurría a una estética conservadora (Beceyro, 1997: 36-37). El autor confunde didactismo con populismo y niega el carácter rupturista y extremadamente vanguardista del lenguaje empleado por Cine Liberación (nada más alejado del costumbrismo o el realismo que la primera hora de *La Hora de los Hornos*). Además de no considerar que, como explica Laclau en respuesta a los presupuestos peyorativos, la indeterminación es un aspecto de la realidad social y “ninguna estructura conceptual encuentra su cohesión interna sin apelar a recursos retóricos” (Laclau, 2005: 91), Beceyro cae en la confusión de no distinguir entre el proletariado como categoría económica y el pueblo como categoría política (Dussel, 2007: 7) y ataca al peronismo por sostener la ilusión de que se puede sostener un proyecto nacional del que participan diferentes clases sociales.³ En esa línea, Beceyro menosprecia *La Hora de los hornos* porque apela a una “irracionalidad que permite aunar peronismo y lucha armada” (Beceyro, 1997: 38) y por postular el carácter revolucionario del peronismo. En el contexto de la restauración democrática, sin pueblo en las pantallas (y después de ser enviado a casa tras el acuerdo de Alfonsín con los carapintadas, cada vez menos en la calle) Beceyro puede ensañarse con el peronismo y con el populismo sin que ninguna obra le presente una impugnación a su liberal y moral discurso. Podemos encontrar una explicación posible y poética a esa ausencia del pueblo en *Gatica, el mono* (1992) la película que Leonardo Favio filmó en medio de la desolación y la fragmentación del neoliberalismo. En ella, en la última secuencia, un pueblo espectral sostiene, sin hacerse visible, a un Gatica ensangrentado mientras hace flamear banderas argentinas. ¿Por qué decimos que es el pueblo y no el público de una pelea? Porque no sostiene a un boxeador: sostiene al Mono, el que escupe a los otros que pidan audiencia para hablar con él y que lo respeten, carajo; el que le corta la impostada confianza al ricachón que lo trata con condescendencia de “Monito” (“Monito las pelotas; ¡oligarcón!”), el hombre del pueblo que marca, instintivamente, la frontera entre *nosotros* y *ellos*. Favio filma hacia el pasado desde el presente de los años noventa: en su película, el pueblo queda fuera de campo, sin poder constituirse del todo como pueblo,

³“Ese proyecto tiene pocas posibilidades de sobrevivir” diagnostica Beceyro un día de 1987, sospechamos que antes de que las elecciones de septiembre de ese año devolvieran al peronismo a la senda de los triunfos.

hasta no tener a quien poder llevar en andas y levantar una bandera que reivindicque la sangre derramada.

Conclusiones

El canon consagrado como “el cine de la democracia” apostó por un imposible, ya que intentó fijar por completo el sentido de la misma y proporcionó la idea tranquilizadora de que, después de la violencia y el autoritarismo, se podía marchar fácilmente hacia un sistema estable, sin sobresaltos, que excluyera la conflictividad; es decir, se pretendía una sutura última que cerrara el sentido de lo político a la oposición democracia-dictadura. Y si bien no puede lograrse una fijación total (Laclau y Mouffe[1987] 2004: 151), creemos que hicieron su aporte a fijar parcialmente la noción de lo que podía disputarse y lo que no. Ese logro se pone de manifiesto en el hecho de que este canon permanezca incuestionable como tal hasta para quienes, desde la teoría y la crítica, dicen cuestionarlo.

La falta de representaciones estéticas del pueblo se explica por la imposibilidad de que el mismo se constituyera como tal en la instancia de la transición democrática. Dado que no abonamos la teoría del arte como reflejo, creemos que esta ausencia es expresión y causa a la vez de la falta de constitución del objeto: que la ausencia de lo colectivo de las pantallas no es un mero síntoma de la época, sino que denota también un posicionamiento político con respecto al mismo.

Bibliografía

Amado, Ana (2008). *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue

Aprea, Gustavo (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: UNGS/ Biblioteca Nacional.

Arditi, Benjamín (1995). "Rastreado lo político". *Revista de Estudios Políticos* (87). Madrid, enero-marzo, pp. 333-351.

_____ (2005) “El devenir-otro de la política: Un archipiélago post-liberal”. En: Arditi (ed.), *¿Democracia post-liberal? El espacio político de las asociaciones*. Barcelona: Editorial Anthropos.

Basualdo, Eduardo (2010). *Estudios de historia económica argentina. Desde mediados del siglo XX a la actualidad*. Buenos Aires: Siglo XXI

Beceyro, Raúl (1997). *Cine y política. Ensayos sobre cine argentino*. Santa Fe: UNL.

Dussel, Enrique (2006) 20 tesis de política. México: Siglo XXI-Crefal.

Laclau, Ernesto (2005). *La razón populista*. Buenos Aires: FCE.

Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal ([1987] 2004) *Hegemonía y estrategia socialista*. Buenos Aires: FCE.

Lefort, Claude (1981). *¿Permanece lo teológico-político?* Buenos Aires: Hachette.

Morresi, Sergio (2008). “Otra ‘separación de poderes’. Soluciones democráticas a problemas republicanos”. En: Rinesi, E.; Vommaro, G.; Muraca, M. (Comps.). *Si éste no es el pueblo. Hegemonía populismo y democracia en Argentina*. Los Polvorines: UNGS/ IEC-CONADU.

Mouffe, Chantal (2007). En torno a lo político. Buenos Aires: FCE.

Oszlack, Oscar (2007). “El estado democrático en América Latina. Hacia el desarrollo de líneas de investigación”. *Nueva Sociedad* (210), julio-agosto, pp. 42-63.

Rancière, Jacques (1996). *El desacuerdo. Filosofía y Política*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rinesi, Eduardo y Muraca, Matías (2008). “Populismo y república. Algunos apuntes sobre un debate actual”. En: Rinesi, E.; Vommaro, G.; Muraca, M. (Comps.). *Si éste no es el pueblo. Hegemonía populismo y democracia en Argentina*. Los Polvorines: UNGS/ IEC-CONADU.