

# Cuaderno 95

Año 22  
Número 95  
Junio  
2021

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

## Cultura audiovisual, memoria y género. Una perspectiva en crecimiento

**Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo | **Claudia Bossay, Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prefacio: El audiovisual expandido | **Claudia Bossay:** Las Quintralas audiovisuales, Melodrama, época, romance y el diablo | **Catalina Donoso Pinto:** Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres | **Javier Mateos-Pérez y Gloria Ochoa Sotomayor:** La representación de la paternidad en series de televisión chilenas del siglo XXI | **María Paz Peirano:** FEMCINE: Cine de mujeres y nuevas formas de representación en el campo cinematográfico chileno | **Mónica Gruber:** Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. La voz dormida: de Dulce Chacón a Benito Zambrano | **Mercedes Pombo y Zulema Marzorati:** Memoria, olvido y perdón en la Gran Guerra. El universo femenino en Frantz (Ozon, 2017) | **Adriana Alejandrina Stagnaro:** La insurrección de los saberes sometidos: una interpretación del film Talentos Ocultos desde la antropología de la ciencia | **Marta Casale:** Memorias y (des)memorias de la dictadura. Una lectura de La mujer sin cabeza, de Lucrecia Martel | **Victoria Ramírez Mansilla:** La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo | **María Elena Stella:** Denial (Jackson, 2016): Historia, memoria y justicia en tiempos de la globalización. El testimonio del cine | **Lizel Tornay y Victoria Alvarez:** La violencia sexual es política. Un análisis de Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer (Fernando Álvarez, Argentina, 2013).



**Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.**  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.







## **Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación**

Universidad de Palermo.

Facultad de Diseño y Comunicación.

Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.

Mario Bravo 1050. C1175ABT.

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu

publicacionesdc@palermo.edu

### **Director**

Oscar Echevarría

### **Editora**

Fabiola Knop

### **Coordinación del Cuaderno n° 95**

**Zulema Marzorati** (UP - UBA), **Mercedes Pombo** (UP - UBA) y **Claudia Bossay** (Universidad de Chile)

### **Comité Editorial**

**Lucia Acar.** Universidade Estácio de Sá. Brasil.

**Gonzalo Javier Alarcón Vital.** Universidad Autónoma Metropolitana. México.

**Mercedes Alfonsín.** Universidad de Buenos Aires. Argentina.

**Fernando Alberto Alvarez Romero.** Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano. Colombia.

**Gonzalo Aranda Toro.** Universidad Santo Tomás. Chile.

**Christian Atance.** Universidad de Buenos Aires. Argentina.

**Mónica Balabani.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Alberto Beckers Argomedo.** Universidad Santo Tomás. Chile.

**Renato Antonio Bertao.** Universidade Positivo. Brasil.

**Allan Castelnuevo.** Market Research Society. Reino Unido.

**Jorge Manuel Castro Falero.** Universidad de la Empresa. Uruguay.

**Raúl Castro Zuñeda.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Mario Rubén Dorochesi Fernandois.** Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

**Adriana Inés Echeverría.** Universidad de la Cuenca del Plata. Argentina.

**Jimena Mariana García Ascolani.** Universidad Iberoamericana. Paraguay.

**Marcelo Ghio.** Instituto San Ignacio. Perú.

**Clara Lucia Grisales Montoya.** Academia Superior de Artes. Colombia.

**Haenz Gutiérrez Quintana.** Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

**José Korn Bruzzone.** Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

**Zulema Marzorati.** Universidad de Buenos Aires. Argentina.

**Denisse Morales.** Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

**Universidad de Palermo**

### **Rector**

Ricardo Popovsky

### **Facultad de Diseño y Comunicación**

*Decano*

Oscar Echevarría

*Secretario Académico*

Jorge Gaitto

**Nora Angélica Morales Zaragoza.** Universidad Autónoma Metropolitana. México.

**Candelaria Moreno de las Casas.** Instituto Toulouse Lautrec. Perú.

**Patricia Núñez Alexandra Panta de Solórzano.** Tecnológico Espíritu Santo. Ecuador.

**Guido Olivares Salinas.** Universidad de Playa Ancha. Chile.

**Ana Beatriz Pereira de Andrade.** UNESP Universidade Estadual Paulista. Brasil.

**Fernando Rolando.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Alexandre Santos de Oliveira.** Fundação Centro de Análise de Pesquisa e Inovação Tecnológica. Brasil.

**Carlos Roberto Soto.** Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

**Patricia Torres Sánchez.** Tecnológico de Monterrey. México.

**Viviana Suárez.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Elisabet Taddei.** Universidad de Palermo. Argentina.

### **Comité de Arbitraje**

**Luis Ahumada Hinojosa.** Universidad Santo Tomás. Chile.

**Débora Belmes.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Marcelo Bianchi Bustos.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Aarón José Caballero Quiroz.** Universidad Autónoma Metropolitana. México.

**Sandra Milena Castaño Rico.** Universidad de Medellín. Colombia.

**Roberto Céspedes.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Carlos Cosentino.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Ricardo Chelle Vargas.** Universidad ORT. Uruguay.

**José María Doldán.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Susana Dueñas.** Universidad Champagnat. Argentina.

**Pablo Fontana.** Instituto Superior de Diseño Aguas de La Cañada. Argentina.

**Sandra Virginia Gómez Mañón.** Universidad Iberoamericana Unibe. República Dominicana.

**Jorge Manuel Iturbe Bermejo.** Universidad La Salle. México.

**Denise Jorge Trindade.** Universidade Estácio de Sá. Brasil.  
**Mauren Leni de Roque.** Universidade Católica De Santos. Brasil.

**María Patricia Lopera Calle.** Tecnológico Pascual Bravo. Colombia.

**Gloria Mercedes Múnera Álvarez.** Corporación Universitaria UNITEC. Colombia.

**Eduardo Naranjo Castillo.** Universidad Nacional de Colombia. Colombia.

**Miguel Alfonso Olivares Olivares.** Universidad de Valparaíso. Chile.

**Julio Enrique Putalláz.** Universidad Nacional del Nordeste. Argentina.

**Carlos Ramírez Righi.** Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

**Oscar Rivadeneira Herrera.** Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

**Julio Rojas Arriaza.** Universidad de Playa Ancha. Chile.

**Eduardo Russo.** Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

**Virginia Suárez.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Carlos Torres de la Torre.** Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Ecuador.

**Magali Turkenich.** Universidad de Palermo. Argentina.

**Ignacio Urbina Polo.** Prodiseno Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

**Verónica Beatriz Viedma Paoli.** Universidad Politécnica y Artística del Paraguay. Paraguay.

**Ricardo José Viveros Báez.** Universidad Técnica Federico Santa María. Chile.

#### Textos en inglés

Marisa Cuervo

#### Textos en portugués

Mercedes Massafra

#### Diseño

Fernanda Estrella - Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

**Cantidad de ejemplares:** 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Junio 2021.

**Impresión:** Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227

#### Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] on line

Los contenidos de esta publicación están disponibles, gratuitos, on line ingresando en:

[www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc) > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.



El Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la República Argentina, con la resolución N° 2385/05 incorporó al Núcleo Básico de Publicaciones Periódicas Científicas y Tecnológicas –en la categoría Ciencias Sociales y Humanidades– la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]. Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. En diciembre 2013 fue renovada la permanencia en el Núcleo Básico, que se evalúa de manera ininterrumpida desde el 2005. La publicación en sus versiones impresa y en línea han obtenido el Nivel 1 (36 puntos sobre 36).



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) está incluida en el Directorio y Catálogo de Latindex.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) pertenece a la colección de revistas científicas de SciELO.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) forma parte de la plataforma de recursos y servicios documentales Dialnet.



La publicación Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos] (ISSN 1668-0227) se encuentra indexada por EBSCO.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional

Prohibida la reproducción total o parcial de imágenes y textos. El contenido de los artículos es de absoluta responsabilidad de los autores.



# Cuaderno 95

Año 22  
Número 95  
Junio  
2021

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

## Cultura audiovisual, memoria y género. Una perspectiva en crecimiento

**Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prólogo | **Claudia Bossay, Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Prefacio. El audiovisual expandido | **Claudia Bossay:** Las Quintralas audiovisuales, Melodrama, época, romance y el diablo | **Catalina Donoso Pinto:** Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres | **Javier Mateos-Pérez y Gloria Ochoa Sotomayor:** La representación de la paternidad en series de televisión chilenas del siglo XXI | **María Paz Peirano:** FEMCINE: Cine de mujeres y nuevas formas de representación en el campo cinematográfico chileno | **Mónica Gruber:** Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. La voz dormida: de Dulce Chacón a Benito Zambrano | **Mercedes Pombo y Zulema Marzorati:** Memoria, olvido y perdón en la Gran Guerra. El universo femenino en Frantz (Ozon, 2017) | **Adriana Alejandrina Stagnaro:** La insurrección de los saberes sometidos: una interpretación del film Talentos Ocultos desde la antropología de la ciencia | **Marta Casale:** Memorias y (des)memorias de la dictadura. Una lectura de La mujer sin cabeza, de Lucrecia Martel | **Victoria Ramírez Mansilla:** La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo | **María Elena Stella:** Denial (Jackson, 2016): Historia, memoria y justicia en tiempos de la globalización. El testimonio del cine | **Lizel Tornay y Victoria Alvarez:** La violencia sexual es política. Un análisis de Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer (Fernando Álvarez, Argentina, 2013).



**Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.**  
Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.



Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación bimestral del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Los Cuadernos reúnen papers e informes de investigación sobre tendencias de la práctica profesional, problemáticas de los medios de comunicación, nuevas tecnologías y enfoques epistemológicos de los campos del Diseño y la Comunicación. Los ensayos son aprobados en el proceso de referato realizado por el Comité de Arbitraje de la publicación.

Los estudios publicados están centrados en líneas de investigación que orientan las acciones del Centro de Estudios: 1. Empresas y marcas. 2. Medios y estrategias de comunicación. 3. Nuevas tecnologías. 4. Nuevos profesionales. 5. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes. 6. Pedagogía del diseño y las comunicaciones. 7. Historia y tendencias.

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación recepciona colaboraciones para ser publicadas en los Cuadernos del Centro de Estudios [Ensayos]. Las instrucciones para la presentación de los originales se encuentran disponibles en: [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php)

Las publicaciones académicas de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo actualizan sus contenidos en forma permanente, adecuándose a las modificaciones presentadas por las normas básicas de estilo de la American Psychological Association - APA.

Facultad de Diseño y Comunicación.  
Universidad de Palermo. Buenos Aires.  
Junio 2021.

## **Cultura audiovisual, memoria y género. Una perspectiva en crecimiento**

---

### **Prólogo**

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo.....pp. 11 - 14

### **Prefacio: El audiovisual expandido**

Claudia Bossay, Zulema Marzorati y Mercedes Pombo.....pp. 15 - 24

### **Las Quintralas audiovisuales, Melodrama, época, romance y el diablo**

Claudia Bossay.....pp. 25 - 38

### **Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres**

Catalina Donoso Pinto.....pp. 39 - 50

### **La representación de la paternidad en series de televisión chilenas del siglo XXI**

Javier Mateos-Pérez y Gloria Ochoa Sotomayor.....pp. 51 - 64

### **FEMCINE: Cine de mujeres y nuevas formas de representación en el campo cinematográfico chileno**

María Paz Peirano .....pp. 65 - 80

### **Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina.**

#### **La voz dormida: de Dulce Chacón a Benito Zambrano**

Mónica Gruber.....pp. 81 - 96

### **Memoria, olvido y perdón en la Gran Guerra.**

#### **El universo femenino en Frantz (Ozon, 2017)**

Mercedes Pombo y Zulema Marzorati.....pp. 97 - 110

<b>La insurrección de los saberes sometidos: una interpretación del film Talentos Ocultos desde la antropología de la ciencia</b> Adriana Alejandrina Stagnaro.....	pp. 111 - 120
<b>Memorias y (des)memorias de la dictadura. Una lectura de La mujer sin cabeza, de Lucrecia Martel</b> Marta Casale.....	pp. 121 - 134
<b>La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo</b> Victoria Ramírez Mansilla.....	pp. 135 - 150
<b>Denial (Jackson, 2016): Historia, memoria y justicia en tiempos de la globalización. El testimonio del cine</b> María Elena Stella.....	pp. 151 - 160
<b>La violencia sexual es política. Un análisis de Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer (Fernando Álvarez, Argentina, 2013)</b> Lizel Tornay y Victoria Alvarez.....	pp. 161 - 172
<b>Publicaciones del CEDyC.....</b>	pp. 173 - 202
<b>Síntesis de las instrucciones para autores.....</b>	pp. 203

---

**Resumen:** Esta publicación constituye el tercer proyecto de la línea de Investigación Cine y Sociedad. En este caso, las coordinadoras de la Universidad de Palermo, Marzorati y Pombo invitaron a la Universidad de Chile a través de la coordinación de Bossay a sumar sus investigaciones vinculadas al tema de género en el discurso audiovisual, aludiendo a los procesos de construcción de su identidad y reflexionando sobre lo que sucede en la actualidad.

**Palabras clave:** género - discurso audiovisual – coordinación

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 12 - 13]

---

<sup>(\*)</sup> Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (Flacso). Docente e investigadora (UBA). Actualmente investiga las representaciones de la ciencia en documentales argentinos, habiendo publicado diversos artículos sobre esta temática. Integra el -Proyecto UBACYT 2018- 2020/20020170100593BA Grupos consolidados. Tema: Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica. Facultad de Filosofía y Letras. Directora: Dra. Cecilia Hidalgo. 2001-2017- Coordinadora con Tzvi Tal de las Jornadas Interescuelas. Departamento de Historia. UBA 2012- *Plantear utopías. La conformación del campo científico-tecnológico nuclear en Argentina 1950-1955*, Buenos Aires: Ciccus. Coordinadora junto con Mercedes Pombo de los Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. *Cine e Historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo Buenos Aires, Argentina. Cuaderno N°77 - 2020. ISSN 1668-0227; y Cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación *Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo* Facultad de Diseño y Comunicación N° 68. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. ISSN 1668-0227. ISSN 1668-0227 - 2018.

- Este trabajo integra el UBACYT N° 20020170100593BA 2018-2021 del proyecto "Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica" dirigido por la Dra. Cecilia Hidalgo

(\*\*) Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Docente, investigadora y fotógrafa. Actualmente cursa el Magister de Comunicación y Creación Cultural (CAECE - Fundación Walter Benjamín). Ejerce la docencia en la Universidad de Palermo y el instituto ISEC y se desempeña como coordinadora del Programa de Estímulo a la Investigación DC, Universidad de Palermo. Coordinadora junto con Zulema Marzorati de los Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. *Cine e Historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo Buenos Aires, Argentina. Cuaderno N°77, 2020. ISSN 1668-0227; y Cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación *Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo* Facultad de Diseño y Comunicación N° 68. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. ISSN 1668-0227. Año XVIII. ISSN 1668-0227 - 2018

El género es una categoría de análisis que en distintas ramas del conocimiento permite exponer representaciones, ideas y comportamientos que se han ido construyendo socialmente como naturales y atribuidas a diferencias biológicas de sexo. La participación femenina se manifiesta a través de organizaciones políticas, sociales, culturales, luchando por la igualdad de derechos entre los sexos y contra la violencia patriarcal, una lucha que actualmente moviliza a mujeres y también hombres que las apoyan, en la mayoría de los países del mundo. Este Cuaderno propone abordar a través de las representaciones audiovisuales los sistemas simbólicos en los procesos de construcción de la memoria histórica vinculados a la mujer.

En la búsqueda de ampliar los horizontes y miradas de investigación, la presente publicación se presenta como un trabajo conjunto entre la Universidad de Palermo y la Universidad de Chile. Ambas instituciones incluyen artículos que dan cuenta de la temática propuesta desde diferentes modos de representación audiovisual, usando como eje central problemáticas que pueden ser locales pero que se enmarcan dentro de un paradigma contemporáneo, que traspasa las fronteras de un país.

Trabajar en equipo con la Universidad de Chile fue una experiencia muy enriquecedora ya que permitió nuevas miradas y planteos vinculados con las perspectivas de género y lo evidenciado en las representaciones audiovisuales. La política editorial elegida fue organizar los artículos en base a los conceptos propuestos por los autores, más allá de su procedencia institucional.

Por último, queremos agradecer especialmente a Hugo Ratier, Profesor Consulto de la UBA y Emérito de la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Unicen), por las traducciones al portugués de los artículos realizados en Argentina

---

**Abstract:** This publication constitutes the third project of the Cinema and Society Research line. In this case, the coordinators of the University of Palermo, Marzorati and Pombo invited the University of Chile through the coordination of Bossay to add their

research related to gender in audiovisual discourse, alluding to the processes of construction of their identity and reflecting on what is happening today.

**Keywords:** Gender - audiovisual discourse - coordination

**Resumo:** Esta publicação conforma o terceiro projeto da linha de pesquisa Cinema e Sociedade. Neste caso as coordenadoras da Universidade de Palermo, Marzorati e Pombo convidaram à Universidade de Chile por meio da coordenação de Bossay a somar as suas pesquisas vinculadas a questão do gênero no discurso audiovisual, aludindo aos processos de construção de sua identidade e refletindo sobre o que acontece na atualidade

**Palavras chave:** Gênero - discurso audiovisual - coordenação.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



Fecha de recepción: febrero 2019

Fecha de aceptación: marzo 2019

Versión final: mayo 2019

## Prefacio: El audiovisual expandido

Claudia Bossay,\* Zulema Marzorati \*\*  
y Mercedes Pombo \*\*\*

---

**Resumen:** Este Cuaderno nace como un cruce entre miradas y reflexiones acerca del género en el campo audiovisual y los modos de abordar esta problemática desde perspectivas contemporáneas. Se trata de una publicación coordinada en conjunto entre la Universidad de Palermo y la Universidad de Chile, donde se busca unir nuevas voces en el enriquecimiento de la disciplina.

La propuesta es indagar sobre el rol de la mujer en la modernidad y cómo el campo audiovisual lo ha enfocado, teniendo en cuenta las tensiones y conflictos expresados en diversas sociedades a través de los cambios culturales, sociales, científico-tecnológicos y la relación que estos entablan con los sujetos. La participación femenina se manifiesta a través de organizaciones políticas y sociales, pero también a través del arte y la cultura, luchando por la igualdad de derechos entre los sexos, contra la violencia patriarcal y por generar imaginarios que visibilicen las diversas experiencias de géneros deconstruidos.

Se espera que los artículos que integran este Cuaderno despierten la reflexión a través del análisis de los corpus fílmicos (y de otras materialidades del audiovisual), elegidos no solo como discursos estéticos sino también como discursos sociales y políticos que aportan a la construcción de las materialidades en la sociedad moderna, en este caso, centrados en la problemática de género abarcada como un espectro amplio y no binario.

**Palabras clave:** Audiovisual – género – mentalidades – cultura – mujer

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 23 - 24]

---

(\*) Profesora asistente y académica del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile (ICEI) y Doctora en Estudios de Cine por la Queen's University Belfast, Reino Unido. Sus áreas de especialización trabajan interdisciplinariamente la historia desde el cine, estudiando la representación de la historia en el audiovisual, ya sea ficción, documental o experimental, cine o televisión. Actualmente su investigación se enfoca en los estudios de audiencias históricas de cine en Chile, mediante un fondo PAI79170064, de CONICYT "Cartelera histórica. Estudio de exhibición y recepción de cine en Santiago entre 1918 y 1969."

(\*\*) Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (Flacso). Docente e investigadora (UBA). Actualmente investiga las representaciones de la ciencia en documentales argentinos, habiendo publicado diversos artículos sobre esta temática. Integra el -Proyecto UBACYT 2018- 2020/ 20020170100593BA Gru-

pos consolidados. Tema: Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica. Facultad de Filosofía y Letras. Directora: Dra. Cecilia Hidalgo. 2001-2017- Coordinadora con Tzvi Tal de las Jornadas Interescuelas. Departamento de Historia. UBA 2012- *Plantear utopías. La conformación del campo científico-tecnológico nuclear en Argentina 1950-1955*, Buenos Aires: Ciccus. Coordinadora junto con Mercedes Pombo de los Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. *Cine e Historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo Buenos Aires, Argentina. Cuaderno N°77 - 2020. ISSN 1668-0227; y Cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación *Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo* Facultad de Diseño y Comunicación N° 68. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. ISSN 1668-0227. ISSN 1668-0227 - 2018

- Este trabajo integra el UBACYT N° 20020170100593BA 2018-2021 del proyecto "Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica" dirigido por la Dra. Cecilia Hidalgo

(\*\*\*) Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Docente, investigadora y fotógrafa. Actualmente cursa el Magister de Comunicación y Creación Cultural (CAECE - Fundación Walter Benjamín). Ejerce la docencia en la Universidad de Palermo y el instituto ISEC y se desempeña como coordinadora del Programa de Estímulo a la Investigación DC, Universidad de Palermo. Coordinadora junto con Zulema Marzorati de los Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. *Cine e Historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo Buenos Aires, Argentina. Cuaderno N°77 , 2020. ISSN 1668-0227; y Cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación *Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo* Facultad de Diseño y Comunicación N° 68. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. ISSN 1668-0227. Año XVIII. ISSN 1668-0227 - 2018

“¿En qué habrá afectado a nuestra existencia el hecho de ser mujeres? ¿Qué oportunidades, exactamente, nos han sido dadas y cuáles nos han sido negadas? ¿Qué suerte pueden esperar nuestras hermanas más jóvenes y en qué sentido hay que orientarlas?” (de Beauvoir, 1987, p.9)

El presente Cuaderno surge como un cruce entre disciplinas, entre miradas diversas que se centran en una temática muy presente y contemporánea, como lo es la del género. Para esta publicación partimos de un encuentro entre la Universidad de Palermo y la Universidad de Chile, buscando aunar ideas y reflexiones acerca del universo audiovisual y sus alcances en este tema.

Para comenzar esta introducción resulta pertinente ubicar al lenguaje audiovisual como un pilar central en la construcción de la memoria, donde convergen el plano subjetivo, el

simbólico y el nivel institucional y político. Desde esta perspectiva, investigadores, como Burke (2001), consideran a las imágenes como una forma importante de documento histórico y testimonio ocular de su época. Este autor propone distinguir entre una memoria primaria y una memoria secundaria. La primera se refiere a las experiencias personales de un individuo. La segunda se basa en historias sobre el pasado con las que el individuo se identifica. Así muchos de los *recuerdos* del pasado provienen de la lectura de libros o de películas vistas (Burke, 2011).

Nora (1988) sostiene que historia y memoria son dos esferas diferentes que se entrecruzan constantemente y la historia evidentemente se apoya en la memoria. Opone a la memoria, que para él es narración mítica del pasado, a la historia que es narración crítica y distanciada del pasado. Así, relaciona a la memoria al poder y la identidad. Construye la categoría *lugares de memoria*, espacios no sólo materiales sino también simbólicos, que se construyen cuando no hay memoria espontánea y hay que crear archivos, mantener los aniversarios, organizar celebraciones y pronunciar elogios fúnebres, entre otras formas para sostenerla.

Por otra parte, hay que tener en cuenta que a la memoria siempre le es inherente una dinámica entre recordar y olvidar. Toda memoria es producto de una selección de acuerdo a criterios del presente, y este carácter selectivo de la memoria implica el olvido. Así, Todorov cuestiona la oposición entre memoria y olvido y considera, superando un aparentemente irreconciliable binarismo, que toda memoria es siempre una interacción entre ambos (Todorov, 2008).

Con respecto a la temática que engloba la presente publicación nos centramos en la relación que se establece entre memoria y relaciones de género. En este sentido, tal como lo plantea de Beauvoir (1987) en la cita inicial, es la mirada del hombre la que ha determinado e impuesto su visión y es la mujer la que históricamente se ha ubicado en el lugar de un otro enfrentado y distinto. La propuesta de este Cuaderno es indagar cómo la cultura audiovisual ha enfocado al género, teniendo en cuenta las tensiones y los conflictos expresados en diversas sociedades a través de los cambios científico-tecnológicos y la percepción de los sujetos que ha implicado la modernidad. Las nuevas perspectivas de género han estado sustentadas en la participación femenina manifestada a través de organizaciones políticas, sociales, culturales, luchando por la igualdad de derechos entre los sexos y contra la violencia patriarcal, una lucha que actualmente moviliza a mujeres, personas no binarias y también hombres que les apoyan, en la mayoría de los países del mundo.

El género es una categoría de análisis que permite exponer representaciones, ideas y comportamientos que se han ido construyendo socialmente como naturales y atribuidas a diferencias biológicas de sexo. Resulta pertinente reflexionar acerca de ella y cómo se inserta dentro de la cultura occidental en el siglo XX.

Butler plantea que el concepto es una construcción político-social: "(...) el género propio no se «hace» en soledad. Siempre se está «haciendo» con o para otro, aunque lo otro sea sólo imaginario" (2007, 13). La construcción de género se hace desde fuera de uno mismo ya que se vincula directamente con la sociabilidad. Para Butler no hay nada más allá del lenguaje y sus significados los que determinan la relación entre sexo – género. Esta visión intenta en todo momento desestabilizar conceptos como "mujer" y "hombre" ya que la realidad socio-cultural los reduce discursivamente, determinando sus cuerpos dentro de las

categorías del sexo binario, originario y naturalizado. Para Butler el género es performático, basado en que es el lenguaje el que instaura una realidad y define al sujeto. Lo que plantea la autora es una crítica no sólo a la noción de sexo natural sino también a la noción de identidad estable. Butler niega el dimorfismo y la distinción entre sexo y género proponiendo una postura subversiva, la cual es conocida como teoría queer.

Las teorías sobre género ponen en evidencia cómo la relación entre masculinidad, femineidad y lo queer tiene que ver con los procesos de la cultura y la socialización a los que todos estamos sometidos desde nuestro nacimiento. Estas normas socialmente determinadas para cada sexo llegan a constituir elementos definitorios de la identidad. El gran problema es que este proceso desemboca en la naturalización de las diferencias de género, lo que conduce a que no haya cuestionamientos, dudas ni críticas. Autoras como de Beauvoir y Butler ponen en evidencia este comportamiento y abren la posibilidad de ser modificadas.

Este Cuaderno se centra en aquellos films o proyectos audiovisuales que colocan su mirada en esta temática, colaborando desde una perspectiva interdisciplinaria a abordar aspectos socio-históricos y culturales, en el proceso de la lucha por la igualdad de los géneros.

Por otra parte, decidimos expandir la mirada hacia otros ámbitos audiovisuales que son cada vez más protagonistas en este campo, compartiendo lenguaje y tendencias, como es el caso de la televisión y las series u otros contenidos online, obras de teatro que experimentan con lo audiovisual y festivales de cine.

La televisión -así como el cine- es esencial para nuestra comprensión del pasado. La cualidad que tiene la televisión de estrenar un episodio, y luego volver a ponerlo al aire, por una cantidad de tiempo ilimitada y en horarios variados, permite que el pasado de cada nación -en tanto recreación histórica así como también en programas creados en el pasado- esté en un régimen de repetición de constante recirculación (Kompere, 2006), que visibiliza el patrimonio televisivo, dándole valor a las propias creaciones y de este modo creando formas de conmemoración en código televisivo que generan una vertiente de memoria e historia pública. Hagedoorn (2013) se refiere a esto como el *repertorio híbrido de la memoria*, la cual utiliza la historia de la propia televisión, y la creación de propios archivos de los canales, como un elemento esencial de las múltiples plataformas a través de las cuales se puede ver hoy televisión, sobre todo desde la aparición de canales de señal digital y el alto acceso mediante internet. Así, una visión televisada del pasado, tanto en ficción como en el documental, y en otros géneros televisivos -educacional y de reportaje, por ejemplo- ha aportado irrevocablemente a la creación y repetición de un imaginario de la historia de las naciones.

Con respecto a las series y otros contenidos online, Rodríguez (2002) sugiere que estos contenidos, tales como telenovelas, series históricas y discursos oficiales, comparten la función de “educar al espectador/alumno respecto del pasado colectivo con el objetivo de integrarlo a la comunidad nacional imaginada”. A esto Mujica suma que “la ficción melodramática sugiere y desarrolla alternativas posibles, instalándose en los vacíos de la narración historiográfica...” (Mujica 2007, 21- 22), permitiendo así que, mediante la repetición de la historia televisada, se genere una memoria colectiva.

Una forma de visibilizar estos audiovisuales expandidos y donde también el rol de la mujer como creadora cobra protagonismo son los festivales cinematográficos que se transforman en un espacio de encuentro. Estos festivales en nuestros tiempos de capitalismo global y redes internacionales de consumo (exhibición y distribución), así como de apoyo de producción a cines regionales desde los mismos festivales, ha cambiado la cara del audiovisual contemporáneo. En los grandes festivales mundiales de cine, el mercado es global, si bien se benefician las historias con marcadores locales (Nichols 1994, 68). Así, se genera una tensión entre lo que nos une a todos y lo específico del director o la directora y su relato. Aún más allá de esta dinámica, la teoría sobre festivales nos recuerda que éstos son ampliamente versátiles, y que en ellos están operando diversos grupos humanos (directores, distribuidores, productores, organizadores de festivales, periodistas, público, etc.) con distintos intereses (Dayan 2000, 52), entre los cuales una de las tendencias que se ha podido apreciar recientemente es la de la programación del festival como configurador de una agenda pública, y por lo tanto la batalla de representación y participación equitativa de género así como de grupos subalternos, ha cobrado una gran fuerza en los últimos años.

Finalmente, la última extensión del campo audiovisual más allá del cine es a través del teatro, específicamente montajes contemporáneos que utilizan el dispositivo audiovisual dentro de obras de teatro para explorar cómo y qué se representa. Mediante esta reflexión podemos tensionar los límites de las representaciones de cada medio e investigar si las concepciones sobre el pasado cambian con respecto a los medios por sí solos. En esta reflexión el archivo, personal y público se vuelve esencial, pero sobre todo desde los aspectos más performáticos de éste.

De esta manera, estas reflexiones se plasman en los diversos artículos sobre festivales de cine, cine, televisión y teatro como expansiones de modos de representar y se convierten en agentes de cambio social. Surgen como espacios culturales que hacen también a la memoria histórica y la identidad cultural. De ahí la importancia que adquieren todas estas representaciones cinematográficas y audiovisuales para mantener la memoria de acontecimientos vividos a nivel nacional o de aquellos hechos universales que trascienden lo individual. Así estos soportes de la memoria tienen un papel activo en nuestra comprensión del pasado.

Este Cuaderno se organiza en función de tres ejes temáticos que le dan una lógica y orden a la publicación, los cuales son los siguientes: 1) Representaciones audiovisuales expandidas y género; 2) La mirada femenina en el cine del siglo XXI y 3) Violencia y discriminación. Dentro del primer eje se encuentra el texto de Claudia Bossay, donde la autora explora la figura mítica de una mujer fuerte de la colonia: Catalina de los Ríos y Lisperberg, más conocida como la Quintrala, en tres programas televisivos creados en distintos tiempos: uno durante la dictadura chilena y dos en el bicentenario de la independencia de Chile. Aquí hay tres modos representacionales distintos; una miniserie con sobrias inspiraciones en el teatro; una telenovela nocturna cargada de sexo y violencia; y un programa educativo. A estos tres modos televisivos se suma una película de cine argentina cuya protagonista es la misma Quintrala, estrenada en 1955, sufriendo la censura de este complejo período his-

tórico. En parte, estos audiovisuales comparten el uso del melodrama para traer el pasado al presente de cada producción y desde este modo utilizar el caso de la Quintrala como pantalla del presente de cada país en cada momento y a la vez revelarnos una visión del pasado mismo en donde la violencia ejercida por una mujer se toma como ejemplo de lo necesario para superar en cada uno de los presentes de las obras.

Por otra parte, otro artículo que toma como objeto de estudio series de televisión es el escrito por Javier Mateos y Gloria Ochoa, este artículo propone analizar el rol del género masculino, específicamente de la paternidad en series de televisión contemporáneas chilenas de contenido histórico, específicamente *Los 80* (Canal 13, Chile, 2008-2014), *Minero* (ATV, Chile, 2013), *No, la serie* (TVN, Chile 2014), *Bala loca* (CHV, Chile, 2016) y *Mary & Mike* (CHV, Chile 2018). Los padres de estas series nos hablan en parte de la visión sobre los hombres de estos tiempos pasados, y de cómo cada uno de ellos enfrenta su rol en un Chile dividido, violento, y peligroso, aunque también representado de un modo nostálgico, como suele hacerse en la televisión (Holdsworth 2011). Aquí los padres y sus relaciones con sus hijos marcan un elemento esencial al estudiar el género.

Catalina Donoso presenta un trabajo sobre montajes contemporáneos que utilizan el dispositivo audiovisual dentro de obras de teatro para explorar cómo se representa la memoria y el archivo. Mediante esta reflexión podemos tensionar los límites de las representaciones de cada medio y evaluar si cuando se fusionan crean un nuevo modo de representación. Sumado a esto, otro de los elementos que se destacan de forma más amplia en el trabajo sobre el producto interdisciplinar que aparece cuando se mezcla archivo, cine y teatro es el hecho de que estas obras han sido todas dirigidas por mujeres, tanto chilenas y argentinas, marcando así una tendencia en la producción entendida como teatral del cono sur.

Finalmente, María Paz Peirano presenta un trabajo sobre el Festival de Cine de Mujeres de Santiago FEMCINE, que lleva nueve años contribuyendo a un nuevo posicionamiento de las mujeres en el campo cinematográfico chileno de la última década, destacando nuevas formas de auto-representación, valorando a cineastas mujeres invisibilizadas de las grandes historias y dando cabida a películas sobre mujeres que hayan sido dirigidas por hombres. De este modo, se instala como un festival no excluyente, que ha ayudado a posicionar la historia de las mujeres en el medio del cine.

Dentro del segundo eje encontramos primeramente el texto de Mónica Gruber quien toma como tema central la transposición de la novela *La voz dormida* de Dulce Chacón (2002) al film homónimo de Benito Zambrano (2011), haciendo alusión a la construcción de la imagen femenina que aparece en ambas narraciones. Allí se trata sobre los difíciles años posteriores a la Guerra Civil Española, los cuales estuvieron marcados por una larga dictadura que se extendería hasta 1975, año de la muerte de Francisco Franco. En ambas obras -novela y film- se narra la historia de las mujeres vencidas, torturadas y ejecutadas en la cárcel de mujeres de Ventas, en Madrid. El artículo se enfoca en destacar cómo desde la perspectiva femenina, la autora colabora para que las mujeres recuperen la voz mientras que en el film notamos que la mirada masculina se hace presente con un modo diferente de apropiarse de la realidad, donde la mujer y sus cuerpos quedan expuestos al espectador. El siguiente artículo dentro de este eje es el de Zulema Marzorati y Mercedes Pombo, quienes analizan los mecanismos de la memoria y el olvido sobre las consecuencias de la Primera Guerra Mundial en Alemania y Francia, abordando las imágenes de Frantz. El

texto filmico toma a una mujer como protagonista y desde su punto de vista reflexiona sobre distintos hilos narrativos como el pacifismo, el antibelicismo frente al horror de la guerra, la culpa y el perdón, y la importancia del arte como vehículo de aproximación y posibilidad de reconciliación y entendimiento. En *Anna*, Ozon construye un rol femenino fuerte que oscila entre el recuerdo y el porvenir y que, aunque también víctima de su tiempo, elige salir del espacio familiar donde tradicionalmente se confinaba a la mujer y encontrar su propia libertad

Desde la Antropología de la ciencia, Adriana Stagnaro rescata la relación entre ciencia, género y poder en el film *Talentos ocultos* (Melfi, 2016) basado en el libro homónimo de Margot Lee Shetterly. La película, una construcción coral, se centra en las calculistas afroamericanas que participaron en la NASA en momentos en que la Guerra Fría enfrentaba a los Estados Unidos y la URSS por la carrera espacial. En una comunidad científica integrada en su mayoría por hombres blancos, esas mujeres fueron invisibilizadas y discriminadas por su género y origen étnico. A través del texto filmico la autora analiza cómo se convirtieron en sujeto hacedor de ciencia y en base al concepto foucaultiano de *insurrección de los saberes sometidos*, cómo lograron superar obstáculos históricos como el racismo y el sexismo.

El tercer eje comienza con el artículo de Victoria Alvarez y Lizel Tornay que se enfoca en el análisis del film documental argentino *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Fernando Álvarez, 2013) proponiendo su estudio como un agente de sentido e intervención política. La película se centra en las distintas formas de violencia sexual a la que fueron sometidas las mujeres en los centros clandestinos de detención durante la dictadura en Argentina. A través de los testimonios y las voces que han sido acalladas, el documental da cuenta de lo sucedido y de la dificultad que han tenido estas mujeres a lo largo del tiempo para ser escuchadas y denunciar públicamente a sus agresores. El análisis de este documental se propone dejar a la vista su función política en tanto se construye un relato que hace visibles el sufrimiento de víctimas invisibilizadas por una sociedad.

El siguiente artículo es el de Marta Casale que se centra en el film *La mujer sin cabeza* (Martel, 2008) buscando reflexionar acerca de la historia de la dictadura en Argentina y cómo ésta repercute en la actualidad. Se pregunta si de alguna manera el personaje femenino central y su experiencia vivida actúan como alegoría de la sociedad argentina posdictatorial. El ocultamiento y la desmemoria de la protagonista ponen al descubierto el silencio de una sociedad que entierra su propia historia. El texto interpela la ficción, el pasado y el presente en una búsqueda acerca de la verdad, la omisión y el encubrimiento como parte de un entramado político y social.

Otro artículo que compone este eje es el de María Elena Stella quien aborda uno de los hechos traumáticos del siglo XX: el Holocausto, centrándose en las representaciones de Negación (Denial, Jackson, 2016). El film rescata la memoria histórica sobre el juicio por difamación que el historiador negacionista David Irving inició en el 2000 a la historiadora Deborah Lipstadt y a la editorial Penguin Books por su libro *Denying the Holocaust. The Growing Assault on Truth and Memory* (1994) donde sostenía que Irving había falsificado pruebas con el objetivo de negar el Holocausto, que las cámaras de gas eran espacios de fumigación y que Hitler no tuvo ninguna responsabilidad en su planificación, ya que en los archivos no existe ningún documento firmado por él con la orden de exterminar a los

judíos. Los hechos históricos no se dirimen en los tribunales, ni en una película, pero la autora destaca el importante y significativo rol que a dieciséis años del juicio cumple el testimonio del cine con el objetivo de mantener “el deber de la memoria” y evitar la repetición de masacres y genocidios, luchando contra el olvido y la impunidad.

Por último, el artículo de Victoria Ramírez trata sobre cine contemporáneo chileno que tiene por protagonistas a mujeres trans, cine que participa de dos tendencias actuales de la perspectiva creciente sobre representaciones de género. Por una parte, el rol de los festivales, premiaciones y crítica, que apoya a la visibilidad internacional de estas obras, lo que logra posicionar al cine como un actor en el cambio frente a los discursos de discriminación y odio. Este rol se ve por ejemplo en *Una mujer fantástica* (Lelio, 2017), recibidora del primer premio Oscar a mejor película para una obra chilena, uno de los casos abordados en este artículo. Por el otro lado, se ponen en evidencia algunas similitudes entre valores entregados por la práctica feminista en el cine y el cine con protagonistas trans en Chile, particularmente, aunque no únicamente, un cambio en las jerarquías sobre qué filmar. Como reflexionase Chantal Akerman, ¿Por qué dar más tiempo en pantalla una explosión de autos o un beso bajo la lluvia que las cosas cotidianas, como cocinar, limpiar, maquillarse? (Wakeman, 1988, 4-5).

Estos artículos actúan como disparadores para nuevas preguntas y cuestionamientos sobre el género en nuestra sociedad. Al evaluar el rol de las mujeres en la sociedad se evidencian las violencias a las que han sido sometidas en diversos periodos de la historia, así como en la actualidad; pero también es posible demostrar los cambios y mejoras que se van produciendo lentamente. Se analiza también el rol de los hombres cuando se desarticulan de las normas de género tradicionales. Así, en este Cuaderno, podemos explorar casos de la memoria colectiva donde la invisibilidad y la violencia hacia que las mujeres y otros grupos subalternos se disipan al pasar a formar parte de la cultura audiovisual. Estos aportes académicos acompañan el crecimiento en la perspectiva de género haciendo que este término actúe de un modo inclusivo, no quedando reservado solo para mujeres, ni tampoco reducido a una concepción binaria de las personas.

En el comienzo de este prefacio tomamos una cita en la que de Beauvoir se pregunta cuáles son las consecuencias de ser mujer; cuáles son las oportunidades reales, sus logros, beneficios y perjuicios. En este Cuaderno, varias décadas después, volvemos sobre nuestros pasos para indagar al respecto y sacar nuevas conclusiones de la mano de obras audiovisuales y objetos culturales que han hecho el ejercicio de cuestionarse esto mismo, tensionando las dinámicas inter y trans género, y dando la posibilidad a una pléyade de historias y ejemplos que ayudan a posicionar a las mujeres como agentes de lucha en pos de ser tratadas como iguales, desde la memoria, la representación y la visibilidad. Son estos lenguajes de reflexión visual y los significados analizados en este Cuaderno los que en parte ayudan, como propone Butler, a determinar una nueva relación entre sexo y género acorde a nuestros tiempos.

## Listas de Referencias Bibliográficas

- Burke, P. (2001). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*, Crítica: Barcelona.
- Burke, P. (2011). "Historia y memorias: un enfoque comparativo". En *Isegoría. Revista de Filosofía, Moral y Política*, N°45, Madrid: CSIC, pp. 489-499.
- Butler, J. (2007) *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós
- Dayan, D. (2000). "Looking for Sundance: The Social Construction of a Film Festival." *Moving Images, Culture and the Mind*. Ed. Ib Bondebjerg. Luton: Univ. of Luton Press. pp. 43–52. | Reprinted in *The Film Festivals Reader*. Ed. Dina Iordanova. St Andrews: St Andrews Film Studies. pp. 45–58.
- De Beauvoir, S. (1987). *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte.
- Hagedoorn, B. (2013). "Television as a Hybrid Repertoire of Memory. New Dynamic Practices of Cultural Memory in the Multi-Platform Era". *Journal of European Television History and Culture*. Volumen 2 Issue 3/2013.
- Holdsworth, A. (2011). *Television, Memory and Nostalgia*. Palgrave Macmillan.
- Kompare, D. (2006) *Rerun Nation: How Repeats Invented American Television*. Routledge.
- Mujica, C. (2007). "La telenovela de época chilena: entre la metáfora y el trauma." En *Cuaderno de Información*. N°21, pp 20-33.
- Nichols, B. (1994). "Global Image Consumption in the Age of Late Capitalism." *East-West Film Journal* 8:1 (1994): 68–85.
- Nora, P. (1997). "Preface to the English Language Edition" en: *The realms of memory*. New York: Columbia University Press, pp. XV-XXIV
- Rodriguez, M.A. (2002). *Histories of México: Personification of the Past in Historical Novels and Historical Soap Operas*. Tesis de Doctorado. Universidad de Michigan
- Wakeman, J. (1988). *World Film Directors, Volume 2.*, New York: The H. W. Wilson Company
- Todorov, T. (2008). *Los abusos de la memoria*, Buenos Aires: Paidós

---

**Abstract:** This dossier -Cuaderno in Spanish- takes shape as a crossroads between perspectives and reflections on gender in the audiovisual field, and the ways of approaching this problem from contemporary perspectives. This issue has been coordinated by Universidad de Palermo, in Argentina and Universidad de Chile, with the purpose of uniting new voices, thereby enriching the discipline.

The proposal is to explore the role of women in modernity and how the audiovisual field has taken it into account, keeping in mind the tensions and conflicts within the cultural, social, scientific-technological changes, and the relationships that the subjects create with the fields. Women's agency is manifested through political and social organizations as well as through art and culture, fighting for equal rights between the sexes and against patriarchal violence, and for creating representations that make visible the diverse experiences of deconstructed genres.

It is expected that the articles that make up this Cuaderno will awaken reflection through the analysis of the films, television series and other audiovisual culture, not only within aesthetic discourse, but also through social and political discourses that contribute to the configurations of mentalities in modern society, in this case, focused on gender issues as a non-binary spectrum.

**Keywords:** Audiovisual – genre – mentalities – culture – woman

**Resumo:** Este Caderno nasce com várias observações e reflexões sobre o gênero, no campo audiovisual e a forma de abordar esta problemática desde perspectivas contemporâneas. Trata-se de uma publicação coordenada em conjunto entre a Universidade de Palermo e a Universidade do Chile onde procura unir novas vozes e o enriquecimento da disciplina. A proposta é indagar sobre o papel da mulher na modernidade e como o campo audiovisual foi focalizado, tendo em conta as tensões e conflitos exprimidos em diversas sociedades através de mudanças culturais, sociais, científico-tecnológicas e a relação que tem com os sujeitos. A participação feminina manifesta-se através de organizações políticas e sociais, mas também através da arte e da cultura, lutando pela igualdade de direitos entre os sexos e contra a violência patriarcal, e por gerar imaginárias que visualizem as diferentes experiências de gêneros desconstruídos.

Espera-se que os artigos que compõem este Caderno permitam a reflexão através da análise dos corpus fílmicos e outros materiais audiovisuais escolhidos, não só como discursos estéticos, mas também como discursos sociais, e políticos que contribuam na construção das mentalidades na sociedade moderna, neste caso centrados na problemática de gênero em um espectro amplo e binário.

**Palavras chave:** Audiovisual- gênero -mentalidades-cultura- mulher

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

# Las Quintralas audiovisuales, Melodrama, época, romance y el diablo

Claudia Bossay\*

---

**Resumen:** Este artículo analiza cómo se ha representado a la mujer de la colonia, específicamente tomando en cuenta el caso de Catalina de los Ríos y Lisperberg personaje histórico real, convertido en el mito arquetípico de la mujer monstruo bajo el sobrenombre de la Quintrala. Se analizará la película argentina *La Quintrala* (1955) dirigida por Hugo del Carril. La miniserie de televisión de Vicente Sabatini, *La Quintrala*, exhibida en Televisión Nacional de Chile (TVN) y emitida entre abril y julio de 1987, en plena dictadura. El capítulo “El mestizaje, la Quintrala y el poder de los jesuitas (1557 - 1721)” de *Algo habrán hecho por la historia de Chile*, dirigido por Nicolás Acuña, estrenada en TVN en junio 2010 y *La Doña*, telenovela nocturna también de Sabatini, estrenada en el canal de televisión abierta Chilevisión, en octubre de 2011. A través de estas representaciones evaluaremos como se imaginó el pasado y a la mujer en cada caso, proponiendo una nueva interpretación de Catalina.

**Palabras clave:** representación audiovisual - mujer-monstruo - colonia chilena

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 37]

---

(\*) Profesora asistente y académica del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile (ICEI) y Doctora en Estudios de Cine por la Queen's University Belfast, Reino Unido. Sus áreas de especialización trabajan interdisciplinariamente la historia desde el cine, estudiando la representación de la historia en el audiovisual, ya sea ficción, documental o experimental, cine o televisión. Actualmente su investigación se enfoca en los estudios de audiencias históricas de cine en Chile, mediante un fondo PAI79170064, de CONICYT "Cartelera histórica. Estudio de exhibición y recepción de cine en Santiago entre 1918 y 1969."

Catalina de los Ríos y Lisperberg, más conocida como la Quintrala, fue un personaje real de la primera mitad del siglo XVII, durante la colonia chilena, quien, por su forma de ser, pasó a los anales de la historia enredada en mitos y supersticiones, juicios y prejuicios. Reducida a bruja, temida por sus tratos con el diablo, quien a todas luces le ha de haber dado su poder. Porque, ¿de qué otro modo podría una mujer haber logrado tal nivel de riquezas, influencia e independencia? Convertida en mujer-monstruo, arquetipo universal de

la mala mujer “desprovista de humanidad y poseedora de terribles poderes.” (Suazo, 2018, p.123), la asesina en serie con poder, que ejerce lo prohibido: “parricidio, incesto, adulterio, tortura y homicidio” (Sarabia, 2000, p. 38). No es de sorprender que, como parte del folklore popular, este personaje llegase a la televisión chilena en forma de ficción al menos en tres ocasiones distintas: *La Quintrala*, miniserie de ocho episodios dirigida por Vicente Sabatini (TVN, exhibida entre abril y julio de 1987); el episodio “El mestizaje, la Quintrala y el poder de los jesuitas (1557 - 1721)” de la serie educativa *Algo habrán hecho por la historia de Chile*, dirigida por Nicolás Acuña (TVN, 2010); y la teleserie nocturna *La Doña*, de 92 episodios estrenados entre el 4 de octubre del 2011 y el 4 de abril del 2012, dirigida por Vicente Sabatini y Mauricio Bustos (Chilevisión). Quizás un poco más sorprendente es que también haya llegado a la pantalla grande en Argentina, a través de una película dirigida por el reconocido y multifacético artista, Hugo del Carril (1955). Basándonos en las representaciones de este controversial personaje, evaluaremos cómo han sido imaginadas cada una de estas protagonistas, explorando los límites de los géneros audiovisuales de cada obra, y la representación que hizo cada período histórico sobre este lejano pasado y las mujeres que lo habitan<sup>1</sup>.

## La Quintrala cinematográfica

“una *rara avis* de nuestro cine, un verdadero trabajo de orfebrería cinematográfica, estremecedora hasta lo impredecible, agobiante hasta la asfixia en el retrato físico y cruel, de un pasado virreinal, escabroso, nocturnal, sórdido y amenazante (Cabrera 1989, p. 119).

Esta Quintrala de la gran pantalla fue personificada por Ana María Lynch, una bellísima actriz argentina que había conocido al director de la película años antes trabajando como extra en otra obra, y tras lo cual establecieron una larga relación amorosa. Si bien para el momento de la preproducción de *La Quintrala*, ya no estaban juntos, Lynch no dudó en invitar a del Carril a la dirección de la obra. Este es un punto importantísimo, ya que fue ella quien consiguió los elevados fondos para rodar esta cinta y en primera instancia liderar “este emprendimiento” (Paladino 2006, p.75)<sup>2</sup>. Los créditos de la obra, sin embargo, solo presentan la cinta como una producción de Hugo del Carril.

Esta obra contó con cuatro millones de pesos de presupuesto, algo que diversos historiadores han sostenido que era poco común para el cine argentino de la década de 1950<sup>3</sup>. Para algunas de las escenas más complejas, se contrataron hasta cien extras, a quienes se les maquilló y vistió a usanza de la época. Los actores y actrices que acompañan a Lynch en escena eran figuras destacadas y reconocidas del cine argentino e internacional, particularmente el coprotagonista Fray Pedro de Figueroa, interpretado por el popular actor portugués Antonio Vilar, quien ayudaba a consolidar así las posibilidades de éxito internacional de la obra<sup>4</sup>. Conjunto con esto, la película fue filmada en *widescreen* por Pablo Taberno quien además llevó a cabo una compleja iluminación de claro oscuros y fotografía de contrapicados, con extensas secuencias nocturnas y potentes detalles de primerísimos primeros planos de la protagonista y sus poderosa mirada. Incluso más, el mismísimo

director organizaba sonido direccional para las escasas exhibiciones que se alcanzaron a realizar en el Teatro Ópera—antes de ser sacada de cartelera— y en la escena del terremoto subía el volumen desde la cabina de exhibición (Cabrera 1989, p.69). Estos elementos demuestran un deseo de hacer de esta obra un gran desplante de capacidades técnicas y estéticas, de demostrar todo el potencial industrial del cine argentino en una obra histórica. Como sugiere Cabrera, *La Quintrala* “significó un esfuerzo de producción pocas veces igualado en nuestro cine, y el rodaje más complejo de los que encarara del Carril” (Cabrera 1989, p. 93). Sin embargo, todos estos esfuerzos y el arduo trabajo se verían frustrados por las complejidades del presente argentino, la censura imperante y la por venir.

El director Hugo del Carril fue un multifacético ídolo popular conocido como “Hugo del pueblo” (Calzón 2016, p. 13). Luego de haber adquirido fama en España y Latinoamérica, y de haber residido en México por algunos años, del Carril vuelve a Argentina y comienza su carrera de director de cine, en dónde pasa a tratar temáticas de denuncia y crítica social, defendiendo al pueblo, es decir, a quienes le dieran su fama en primer lugar en sus años de cantante popular<sup>5</sup>. Tras el éxito de público y crítica de *Las aguas bajan turbias* (1952), las relaciones con el gobierno peronista y en particular con el Secretario de Prensa y Difusión, Raúl Apold, se tensionan tras ser acusado “de simpatizar con ideologías de izquierda por la adaptación de la novela de un comunista, Alfredo Varela, como base argumental de su película” (Calzón 2016, p. 2). Pese a que del Carril fue un acérrimo peronista, en este período el Estado ejerció una censura informal cuyo motor no era exclusivamente ideológico o sobre la imagen de Argentina, sino también por enemistades o roces entre funcionarios del gobierno y los artistas (Kelly, 2009, Kriger, 2009). En *La Quintrala* podemos ver un buen ejemplo de dichos problemas.

Esta película comenzó su producción en 1953, pero estuvo sometida a una suspensión de seis meses debido a unos comentarios de del Carril sobre la falta de apoyo del Estado para ir al Festival de Venecia con su película anterior, y la contraacusación de Apold de que del Carril había cantado en una radio uruguaya el día de la muerte de Evita (Maranghello 1993, p. 11)<sup>6</sup>. Finalmente, en un total de cuatro meses de producción real, la obra estuvo lista para su exhibición en junio del 1954. A finales de agosto de este mismo año tuvo su estreno internacional en el festival de Venecia, fuera de la competencia, y a finales del mismo año, la película se exhibe para la Asociación de Cronistas Cinematográficos Argentinos, en el Ópera<sup>7</sup>. Lo que ayudó a que la película fuese comentada en prensa, pese a no ser aun exhibida al público general. El estreno se pospuso varias veces y finalmente fue estrenada comercialmente casi un año después de estar lista, el 26 de mayo de 1955<sup>8</sup>. Pareciera que los retrasos de producción y exhibición se pueden a tribuir a que Apold estimaba que la crítica de la película hacia la iglesia católica podía ser malinterpretada por los católicos quienes ya entraban en una escalante tensión con el gobierno, lo que llevó también a que la película se bajara de cartelera (Calzón 2016, p. 15).

Aún más, a partir del golpe militar del 16 de septiembre de 1955, conocido como la Revolución Libertadora, el peronismo es proscrito y Hugo del Carril es llevado preso, Lynch también ingresa a la lista negra de artistas peronistas, la película es retirada de cartelera y se prohíben otras obras del autor. Desde el 24 de octubre del mismo año, del Carril es detenido bajo la acusación de malversación de fondos del estado, específicamente por el traslado internacional de sus películas sin pago de impuestos (Maranghello 1993, p. 12).

Tras estar más de cuarenta días preso es liberado y exonerado, más ha de esperar algunos meses más para que la película vuelva a cartelera, para cuando ya se había dañado su “repercusión popular” (Cabrera 1989, p. 70). Sus películas y espectáculos seguirían siendo, en mayor o menor medida, censurados hasta 1970.

Para Ana Laura Lusnich, del Carril usa las convenciones del melodrama en su cine como una extensión de su escritura propia, lo que ayuda a hacerlo un cine de autor (En Maranghello 1923, p. 23). Maranghello describe esta obra como un drama histórico, uno de los seis subgéneros de la obra de del Carril (Maranghello, 1993, p.17). *La Quintrala* fusiona el melodrama de autor con el drama histórico creando una obra romántica y de época, “arte llevado a su cima en manos de la crueldad de la Quintrala” (Cabrera 1989, p. 119). El guión de Eduardo Borrás estuvo basado en las obras del historiador Benjamin Vicuña Mackenna y la novela de Magdalena Petit<sup>9</sup>. Además, contó con el chileno Jorge Inostroza, como asesor histórico de reconocida carrera en cine y teatro. Del Carril defiende este cambio de género y de temática, de país y período histórico diciendo “Pienso que la versatilidad de temas es necesaria, un director de cine debe encarar otros géneros” (Cabrera 1989, p. 67).

## La Quintrala en dictadura

Esta Quintrala fue protagonizada por Raquel Argandoña. Para 1987, año de estreno, era uno de los rostros fuerza de las pantallas de TVN, tras haber sido Miss Chile en 1975, representado al país en un certamen internacional de belleza y haber leído por varios años las noticias en *60 minutos* (1975-1988, TVN) el noticiero central del canal oficialista de la dictadura<sup>10</sup>. Entra a trabajar en la televisión a sus 14 años (1971), a través de una breve colaboración en el programa de baile *Tip-Top*, del cual se va tan solo unas semanas más tarde, para comenzar a trabajar en *Sábado gigante* (1962-2015, Canal 13, Univisión), el famoso programa ómnibus de Canal 13, del cual se retiró tras un conflicto con su animador Don Francisco (Mario Kreutzberger). La modelo, animadora, conductora y actualmente panelista de matinales y programas de farándula chilena, suma más de treinta años en la pantalla y un sinnúmero de rivalidades con personajes públicos. El papel de la Quintrala fue el más importante como actriz -también trabajó brevemente para *Televisa* en México-. La fuerza del personaje la ayudó a inmortalizarse en la televisión<sup>11</sup>. Argandoña es parte de la historia de la televisión de Chile, por haber interpretado a la Quintrala, pero también por ser parte de la oficialidad visual de la dictadura<sup>12</sup>.

El director de esta miniserie, Vicente Sabatini, creció en una familia relacionada con el arte, con tíos como el artista visual Juan Downey (1940-1993) y el cineasta Patricio Kaulen (1921-1999). Pese a haber trabajado en continuidad y haber sido asistente de dirección en algunos programas de Canal 9, su carrera toma un vuelco cuando es contratado por la destacada directora ejecutiva del Área Dramática de Televisión Nacional, Sonia Fücks, quien conociera a Sabatini desde sus años universitarios, donde ella fue su profesora en la EAC (Escuela de Artes de la Comunicación- Pontificia Universidad Católica de Chile) y que fuera la productora ejecutiva de *La Quintrala*. En TVN, Sabatini ayudó a consolidar el área dramática, con obras como la aquí explorada, para luego en la década de 1990, pa-

sar a ser el director del área y consolidar la llamada “época de oro de las teleseries”, en las cuales primaba un fuerte contenido social, con locaciones descentralizadas de Santiago, y con temáticas culturales, históricas y de contingencia. *La Quintrala*, fue un antecedente a estos tópicos y también al éxito de sus creaciones.

La dirección de actores de esta miniserie estuvo a cargo de la reconocida actriz Ana Reeves, quien retornaba de su autoexilio en 1982 y tras trabajar en Canal 13, pasa a TVN donde se queda por más de 28 años. Trabajó como actriz, escribió escenas, hizo clases a actores y los dirigió (Fundación Getionarte, 2018, 142). Reeves comenta en una entrevista sobre la dificultad que tuvo al dirigir a Argandoña, “no le podía enseñar lo que no podía hacer” mas sugiere que cómo Argandoña era disciplinada y rigurosa, fue posible ser guiada de cerca para llevar a puerto el personaje (*Mentiras verdaderas*, 2014). Efectivamente, el personaje no es un desborde de talento actoral, más pareciera que por la personalidad de la propia Argandoña, el rol de Quintrala le calzó. Dado su belleza y confrontacional personalidad, el sobrenombre de la Quintrala se le adhirió a Argandoña, que incluso hoy es referida como el papel que interpretó hace más de treinta años. Tanto es así, que en un programa de fenómenos paranormales, *La Hermandad* (Chilevisión, 2017)<sup>13</sup> ante el esfuerzo de imaginar el personaje real -la serie utiliza las imágenes de la película de del Carril- un panelista sugiere que el siente que el personaje histórico se veía como Argandoña, a lo que otro panelista responde “todo Chile la asocia” e incluso más, uno de ellos pregunta “¿No será la reencarnación” otro responde “No, porque la Raquel es buena persona y *la Quintrala* no.” Demostrando la valoración, tanto en el mito como en la interpretación de la Argandoña, de la mujer fuerte, sin pelos en la lengua, violenta, pero que cree que su accionar está en lo correcto.

## La quintrala nocturna

Cuando Sabatini deja el área de dirección de TVN y migra al canal Chilevisión en el 2010, se lleva consigo parte del equipo técnico del canal nacional, además de algunas ideas, quizás el caso más evidente la teleserie nocturna *La Doña* (2011), serie que seguía las andanzas de la Quintrala, pero con la posibilidad de explorar la sexualidad con la libertad que brinda el horario nocturno. Esta sexualizada Quintrala estuvo protagonizada por Claudia Di Girólamo, una reconocida actriz de teleseries, con decenas de protagónicos en el cuerpo, además de una carrera de dramaturgia y teatro. Parte de lo que debe haber hecho posible que esta gran estrella trabajara en la nueva área dramática de un canal, y en un proyecto nocturno en vez de en horario prime, es que es la esposa del director y migró junto con él a Chilevisión -así como tantos otros-. En esta época altamente dependiente del rating, *La Doña* no tuvo el éxito que esperaba la estación y comenzaron los rumores del cierre del área, lo que finalmente sucedería cuatro años más tarde<sup>14</sup>. Esta teleserie contó con 92 capítulos, y fue la más cara que realizó el canal (3 millones de dólares). Aun así, solo los exteriores -que son bastantes para una teleserie de este tipo- se filmaron en HD, los interiores están en SD y con cinta de enmascarar negras arriba abajo, para generar el efecto *widescreen*.

*La Doña* tuvo por tema principal una canción compuesta por Raúl Alarcón un reconocido, transgresor y provocador músico chileno<sup>15</sup>. Su carrera musical ha estado estrechamente relacionada con la televisión, en tanto trabajó en la orquesta del programa *Sábado gigante* y representó a Chile en el *Festival de la canción de Viña del Mar* (1977, donde interpreta por primera vez al personaje de Florcita Motuda) y en el Festival de la OTI (1978, 1981 y 1998). Además de músico, siempre tuvo una participación política activa representando al partido Humanista<sup>16</sup>. Ocupó su rol de figura pública para desafiar a la dictadura, así como para apoyar la campaña del No, para el plebiscito de 1989.

Su música tiene un elemento de crítica social, fusionando su pensamiento político, arte experimental y conocimiento sobre la televisión. Es sátira y es llamado a la subversión. Alrededor del año 1978, Florcita Motuda compone *Circulación primaveral del sexo, o Quintralada*, para presentarla en el programa *Lunes de Gala* (Canal 13, 1979)<sup>17</sup> que conducía Cesar Antonio Santis. Esta canción es un temprano exponente de las cuecas eróticas que ha compuesto a través de su carrera. Además, tenía como interpretes tanto a Florcita como a Patricia Maldonado, una cantante de potente voz que es abierta defensora de Pinochet, tanto en 1978 como en nuestros días. Hoy la podemos escuchar como comentarista de diversos programas de farándula, y mantiene una amistad fuerte con Raquel Argandoña como mujeres fuertes deslenguadas, y defensoras del dictador.

La lección de esta co-intérprete no ha de sorprender. Florcita expresa tras la presentación final de la pieza que “La canción es una fantasía tomando como estímulo el personaje de la Quintrala”. Una mujer que en la mitología popular siempre ha sido muy fuerte. Más agrega, que en verdad es una canción sobre el despertar del deseo sexual de una mujer, y que su personaje, una especie de filósofo campesino, le explica a la mujer lo que le sucede. Florcita viste de huaso tradicional chileno, baila cueca, y se saca el sombrero cuando canta acerca del sexo. Maldonado está vestida con pantalones negros y una blusa y chaqueta blanca de lentejuelas que es un leve guiño a la vestimenta de la huasa elegante. Es una invitación a la clase alta a participar de los conocimientos del pueblo, es una invitación a la libertad.

Acompañada de una gran instrumentalización a cargo del Maestro Juan Salazar, Maldonado entra a la pieza cantando “Se escuchan ardientes los resoplidos, de una, de una hembra tan engrifada.” Parte del feminismo reivindicativo de esta canción está precisamente asociado a elección de la Maldonado. Su imponente voz y su evidente influencia mediática, la hacían uno de los rostros femeninos de la dictadura. Florcita ha descrito que para él la hembra engrifada es una “fusión del sexo femenino y masculino”, es decir una actitud que reúne rasgos femeninos tradicionales con otros generalmente atribuidos al hombre, pero en estas hembras se fusionan y ya no cumplen el estereotipo de género binario. “Entre tierna y firme” (Musicapopular.cl) suma Florcita, una mujer empoderada, que sabe lo que quiere y no teme a ser cariñosa y mostrarse vulnerable, ya que no le resta poder. Cuando César Antonio Santis le pregunta a Maldonado cómo se dio la colaboración con Florcita – ante las risas del público por lo inusual de la pareja- ella sencillamente respondió que pese a que no es su línea “le dio algo rico de adentro” y por eso la interpretó. De este material es posible analizar que para Maldonado la oposición ideológica entre ella y el músico, no iban más allá del potencial liberador y empoderado de la canción.

Aún más, esta canción comienza con un llamado al levantamiento “Arriba, arriba las desatadas. Abajo, abajo las reprimidas.” Se agrega más tarde “Déjala que se mueva desnuda si

lo prefiere, déjala que libere bailando, su pensamiento, a ver si así revienta el silencio que le vigila.” De este modo la canción es un claro llamado a la subversión contra el ojo vigilante de la dictadura. Proclama libertad, desnudez, música, liberación e incluso voz. Al final de la breve entrevista entre animador e intérpretes y cuando ya se habían despedido, Florcita vuelve a tomar el micrófono y dice que esta pieza es “en parte un punto de vista y en parte un juego...” Con un tono irónico añade “y hemos jugado *muy* bien.” Sumando así, una subversión a la dictadura a la revolución con respecto al sexo. Esta canción no fue incluida en la versión de la dictadura de *La Quintrala*, siendo que por años podría haber sucedido, pero lo más probable es que por ideología y conservadurismo no fue posible, pero sí es la pieza principal en *La Doña*, aunque interpretada por María Jimena Pereyra, cantante argentina radicada en Chile.

## La Quintrala educacional

Finalmente, la cuarta Quintrala audiovisual es parte del programa *Algo habrán hecho por la historia de Chile*, una versión local del programa *Algo habrán hecho por la historia de Argentina* (Canal Trece, 2005 Telefe, 2006- 2008) producido por la productora independiente Eyeworks Cuatro Cabezas. La idea fue traída a Chile a través de TVN, que tras el programa *Grandes chilenos* (TVN, 2008) recibió duras críticas acerca de lo poco que parecía conocer la población chilena su historia más antigua. Así, también producida por Eyeworks Cuatro Cabezas en co-producción con Promocine y TVN, la versión chilena del programa histórico-cultural argentino se realizó durante el año 2010. La dirección estuvo a cargo de Nicolás Acuña y la conducción fue liderada por el reconocido actor Francisco Melo y el historiador Manuel Vicuña. Con sólo una temporada de ocho capítulos, que llegan hasta la celebración del centenario, los cuatro primeros se refieren al proceso de la colonia y la independencia de Chile, el segundo episodio titulado “El mestizaje, la Quintrala y el poder de los jesuitas (1598 - 1721)” fue estrenado el 25 de julio de 2010. Este episodio se centra fuertemente en el rol de las mujeres en el período. Habla de las mujeres españolas tomadas como botines de guerra en la revolución del sur del país y los niños mestizos, habla de las monjas que lograban obtener cierta independencia intelectual –y económica- dentro de diversas órdenes, así como el particular caso de la terrateniente más famosa de la historia de Chile. *La Quintrala* está interpretada por la actriz Begoña Basauri –quien por el mismo tiempo comenzaba a protagonizar otras series de televisión-. La actriz comentó en una entrevista que le “da nervio” interpretar un papel que “tiene que ver con lo oscuro”. Mas agregó que cómo el personaje pasó a la historia “tiene más que ver con que sea mujer y con el poder que tenía” (Letelier, 2010). Esto es profundizado por el historiador Manuel Vicuña, quien explica que pocas mujeres tienen acceso al poder, excepciones son algunas viudas de buena situación o la misma Catalina de los Ríos y Lisperberg. Su mala fama es el alto precio que pagó por tener poder e independencia en esta época. Ella desafió a los estereotipos de la época. Fue mestiza, con parientes indígenas, españoles, alemanes y además tenía un gran conocimiento sobre ritos afroamericanos e indígenas. Convertir todo esto en su desventaja fue “la mejor manera de anularla”, según el historiador/presentador. El historiador contemporáneo agrega que trataba tan mal a sus trabajadores como cualquier

hombre de la época y que más bien el mito del monstruo de la Quintrala viene de los escritos de Benjamín Vicuña Mackenna, 200 años después de la vida del personaje histórico. Suazo suma que para Vicuña Mackenna lo verdaderamente monstruoso de Catalina, era que tenía sangre indígena, claro, sumado a ser mujer (2018, p.135).

Nicolás Acuña comenta que para el casting de esta versión, desmitificada y con agencia de la Quintrala, debieron buscar a una mujer que se le pareciera lo menos posible a Raquel Argandoña, pero que aún mantuviese el mito de la belleza: pelo colorín, ojos claros, alta impronta. Descriptor semi universal de la mujer monstruo agregaría Suazo (2018, p.125). *Algo habrán hecho por la historia de Chile y La Quintrala* de Sabatini, comparten el canal que acogió los proyectos, y por lo tanto comparten algunas cosas más, como por ejemplo el vestuario, específicamente el de la Quintrala. Esta es parte de las razones de por qué la actriz debía tener un símil físico a la Argandoña. Mas, para Acuña y su equipo fue importante alejar al personaje de la natural crueldad de la Argandoña, y convertirla en cambio solo en una mujer, no un mito de los temores masculinos de las épocas pasadas.

## Evolución de género

Sobre Lynch, se hablaba de su belleza. Está descrita así por casi todos los autores que hablan sobre *La Quintrala* de del Carril, aquí citados, así como por este mismo trabajo. Sobre del Carril también se habla sobre su apariencia física de galán, y quizás esto es algo común la década de 1950, al *star system* y la devoción por el actor y la actriz. Sin embargo, a del Carril le siguen adjetivos sobre su talento, tanto como cantante, actor y director, así como por su condición de ídolo popular, incluso sobre su buena pinta. Sobre Lynch, los otros adjetivos varían un poco con respecto al cantor del pueblo. Para Cabrera es “temperamental” y “avasallante”, y en la bibliografía incluso se podría extrapolar que un tanto devoradora de hombres, ya que se exponen sus relaciones con del Carril –relación descrita como difícil e inestable-, con el presidente de la Cámara de Diputados y con su marido Hall Bartlett –productor y distribuidor de Columbia Pictures-. Estas características de mujer empoderada son las que su interpretación de la Quintrala utilizó para desarrollar el personaje, y así como le pasase a Argandoña, la fuerza del mito de la Quintrala se le pegó a Lynch. Como sugiere Cabrera “todos los directores de cine se distinguen y definen por el espacial tratamiento que otorgan a la mujer en sus respectivas obras [...] o por la forma en que se las ubica y se las presenta frente al mundo de los hombres” (1989, 76). La obra de del Carril le entrega todo el poder a la Quintrala, no uno demoniaco, de hecho, uno de penitencia y duda sobre dios, de deseo y de prohibición. No vemos a Lynch interpretando a una terrateniente, sino a una *femme fatale*, que no logra seducir al objeto de su deseo -el cura- pero si es seducida y abusada por otros hombres. Esta Quintrala además pierde su agencia en la introducción y conclusión de la obra donde una voz en *off* juzga divinamente a la Quintrala. Esto es una herencia del mito de Benjamín Vicuña Mackenna, quien somete a Catalina a vivir colgando de un solo cabello sobre el infierno, siendo abrazada por las llamas eternas. La moraleja final para cualquier mujer que se inspire de tanto poder: dios juzga a quienes no son puras de alma y espíritu y tanto deseo, tanta pasión, no son adecuadas para una mujer.

*La Doña* y *Algo habrán hecho* intentaron sacar a relucir distintos aspectos de este personaje, más allá de la mujer arquetípicamente diabólica porque se manda sola: *La Doña*, explora la libertad sexual y satisfacción de una libido inusitada –que como sugiere Florcita Motuda es algo solo natural-, y *Algo habrán hecho* explora las capacidades administrativas de las haciendas, necesario para cualquier gran terrateniente y en particular para la Quintrala, quien era dueña de grandes extensiones de tierras y esclavos. Interesante fue la respuesta de algunos medios sobre la hipersexualización de la Quintrala nocturna, que dejaba un poco de lado la brujería y se volvía más libertaria. *La Cuarta*, periódico de difusión popular, notaba que la diferencia entre las producciones de Sabatini es que *La Doña* se acerca más al morbo que al temor, como lo hiciese la producción de 1987, “es decir, más al día con la realidad.” Esto se explica en la nota diciendo que “nos encontramos con una doña que valora mucho más los ritos sexuales que los satánicos. Algo así como una radiografía de los deseos ocultos de la sociedad actual.” Finaliza diciendo: “Porque más que un rol de hace siglos parece un personaje actual jugando con el baúl de la abuela.” (Ruiz, 2011).

Efectivamente, en *La Doña* hay una gran cantidad de parejas, relaciones escondidas, violaciones, y romance, lo que de algún modo obliga a hacer de la Quintrala más que solo una mujer empoderada sexualmente, para poder destacarla de las otras relaciones que entretejen el melodrama, y es aquí donde entra con mucha fuerza el tema del abuso de esclavos -no tratado en ninguna otra serie de una manera tan gráfica- y también el pacto con el diablo, tratado en abundancia – exageradamente se podría añadir- en la versión anterior de Sabatini. En cambio, la Quintrala de *Algo habrán hecho por la historia de Chile* es consciente de su poder económico. Amenaza al sacerdote que va a rogar por los feligreses, con quitarle el dinero con que se mantiene la iglesia de Santiago. Incluso como publicidad previa al comienzo de la serie, se creó una intervención urbana en la Plaza de Armas un miércoles a la hora de almuerzo, cuando el centro de la ciudad bulle, donde entraron los actores vestidos de época y recrearon una subasta de esclavos; la protagonista fue Basuri. Incluso el aspecto esclavista está visto desde las habilidades de negociación (Gordon, 2010). El personaje en la serie habla de fechas de cosechas, de necesidad de cuerpos de trabajo en los campos y más allá del personaje, la serie misma hace el énfasis en pensarla como múltiples transgresiones para la época: mujer, mestiza, independiente, rica y poderosa, lo que generó el folklore en torno a endemonizarla, ya que, en la época de la inquisición, esto era quizás lo único que pondría en peligro su imperio.

De este modo, las representaciones televisivas de las Quintralas podrían entenderse como una continuación de la obra de Vicuña Mackenna por varias razones. *Los Lisperguer y la Quintrala*, fue publicado por capítulos junto a un periódico de la época. La fama del mito, la promesa de racional historiografía del siglo XIX, la serialización de la lectura, ayudaron a que tuvieran una gran fama. Eventualmente la visión misógina y racista del autor -propia de su época- contribuyeron a sustentar racionalmente el mito oral. Con las series de televisión, la visualidad del mito y su serialización en la comodidad del hogar, cautiva hoy igual que en el siglo XIX. Cuando digo hoy, es importante destacar que tanto La Quintrala de la dictadura, como *La Doña* y la educacional son vueltas a poner en pantalla constantemente. Programas de no ficción, como competencias de canto, *La hermandad*, o panelistas en el mundo de la farándula hablan constantemente del personaje y por lo tanto opera un régimen de repetición (Kompare, 2006). Es decir, en distintos horarios y por

tiempos sin restricción, el personaje vuelve a la vida. Incluso la obra de del Carril, que se creía perdida, aparece también en la pantalla chica trasandina. De este modo, visibiliza el patrimonio televisivo, dándole valor a las propias creaciones y además creando formas de conmemoración en código visual de género, las cuales apoyan una vertiente de memoria e historia pública.

En muchos de estos audiovisuales, el pasado está tan mitificado como la Quintrala misma, es un pasado violento, de guerra y represión, de inquisición y lucha por el poder. Más la representación de este ha tendido a un oscurantismo medieval, donde se destaca lo desconocido, lo oculto, lo religioso, lo soberano. Sin embargo, la versión de la mujer en cada formato y en cada género es bastante distinta, siempre Catalina de los Ríos y Lisperberg es de la clase alta y a quienes tortura y reprime son personas en servicio. Es su privilegio de clase lo que le posibilita -en términos históricos- no enfrentar a la justicia. Las interpretaciones de la Quintrala en dictadura, con la Argandoña y Maldonado, continúan en parte esta noción de clase alta, impune, que ejerce la violencia. En Argentina la Quintrala también sirvió para verter el problema social de la época, como la crisis con la Iglesia Católica, y es que, como arquetipo monstruoso, devoradora de hombre y de moral, lasciva y libidinosa, desmesurada y amenazante, será el chivo expiatorio del mal del momento. Como propone Sarabia, la Quintrala es “cuerpo de mujer convertido en texto mestizo de discurso legendario e histórico” y “ha estado sujeta a constantes reconstrucciones y cambios a través de los siglos” (Sarabia, 2000, p. 38). Le tememos y nos fascina, respuesta común a lo monstruoso. El audiovisual nos entregó más capital cultural-visual-imaginado del mito, fascina y a ratos produce rechazo, pero todo se ha adecuado a los tiempos presentes. Quizás ya sea hora no solo de reivindicar a la mujer que produjo tanto miedo, que generó el mito que asustase a mujeres por generaciones y las mantuviera domadas, quizás debemos esperar a una nueva obra audiovisual que tome como positivas algunas de esas cualidades de independencia que han sido menoscabadas, acorde a esta cuarta ola del feminismo, quizás solo debemos analizarlas fuera del monstruo y en vez desde la agencia de Catalina.

## Notas

1. Esta investigación se realizó gracias al programa de Postdoctorados de Fondecyt, Chile, Folio 3150632.
2. El historiador César Maranghello describe que la actriz consiguió los fondos ya que había establecido una relación afectiva con el presidente de la Cámara de Diputados, doctor Antonio Benítez, quien le hubiese prometido fondos para realizar una obra que la ayudase a demostrar toda su belleza y talento (2000, pp. 601-602, En Paladino 2006, p. 75).
3. Este presupuesto estuvo abocado a los intrincados decorados -a cargo de Juan Romero-, la grandilocuente reconstrucción del Santiago colonial -a cargo de Gori Muñoz, recurrente colaborador de del Carril-, además de alrededor de quince detallados vestidos que utiliza la protagonista, costando cada uno veinte mil pesos -vestuario a cargo de Jorge de las Longas- (Gacetilla de Cinematográfica Cinco, citado en Paladino 2006, 76).
4. Vilar recibió el Cóndor de Plata al mejor actor por su interpretación.

5. Del Carril opinaba: “Estoy convencido que el artista está obligado a pronunciarse políticamente, en especial si sigue una corriente popular, como la gente de cine, la radio, la televisión y lógicamente el teatro, porque si todos ellos no están del lado del pueblo, ¿quién lo va a estar? Cuando un artista llega a un determinado nivel de fama, contrae la obligación de jugarse por toda esa gente que lo ha llevado al éxito, es decir el pueblo al que dirige su mensaje” (Cabrera 1989, p. 18).
6. En un retraso no político, una tormenta destruyó varios de los decorados en diciembre de 1953 (Paladino, 2003, p. 77).
7. La Quintrala recibió el Cóndor de Plata, de la Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina en 1956.
8. Fue estrenada en cines Ocean, Grand Palace y Gaumont. A fines de junio la película fue retirada de cartelera por el gobierno. Esto implicó problemas económicos para solventar la cinta. “Un desastre financiero para los productores” (Cabrera 1989, p. 32).
9. Los Lisperguer y la Quintrala: episodio histórico-social con numerosos documentos inéditos, Valparaíso: Impr. del Mercurio, 1877, de Vicuña Mackenna y de Magdalena Petit, la novela titulada La Quintrala, (Santiago: Zig-Zag, 1932).
10. Trabajó en la edición central del noticiero entre marzo 1979 y enero 1982. Según Patricia Guzmán, jefa de prensa de TVN en 1980, su presencia “atraía unos ocho puntos de audiencia. Los hombres la miraban para ver lo buenamoza que estaba y las mujeres, para criticarla o copiarle el escote” (Emol.cl s.f).
11. Quizás por esto mismo, hizo sentido que animara los realities 1810 -y su sucesor 1910- (ambos 2009, Canal 13) sobre la vida en cada período histórico, en el marco de las celebraciones Bicentenario de la televisión.
12. Extendiendo su apoyo a los cómplices civiles de la dictadura, representa al partido de derecha Renovación Nacional como concejal y alcaldesa a principios de los 2000.
13. En el programa se intenta dar explicaciones sobre la Quintrala más allá de las leyendas. Por ejemplo, que el sobrenombre de la Quintrala viene del Quitral, parásito que asfixia a las plantas y tienen grandes flores rojas. Uno de los comentaristas dice, y que esto en verdad es un símbolo de la opresión del tiempo. Dos años antes de nacimiento de este personaje se crea el ejército criollo para luchar contra los Mapuche (La Hermandad, Chilevisión, 2017). Suazo reflexiona que las mujeres-monstruo tienden a ejercer una gran atracción sobre quienes creen en lo oculto, la magia y el espiritismo (2018, p.123).
14. Pese al rating de su primera exhibición La Doña se reestreno en el horario de trasnoche (1 AM), en septiembre del 2016, mes en que hay varias conmemoraciones por la independencia de Chile.
15. Sus primeros estudios y profesión fueron en pedagogía y a fines de la década de 1970, entra a estudiar al Conservatorio de música de la Universidad de Chile.
16. Representando a este partido es electo el 2018 como diputado de un distrito de Chile central.
17. En 1982 la canción entra al tercer disco solista de Florcita Motuda “Pollito, sal de tu cascarón y ayuda a otros” (Marchant, 2011).

## Listas de Referencias bibliográficas

- Cabrera, G. (1989). *Hugo del Carril, un hombre de nuestro cine*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Calzón, M.F. (2016). "Hugo del Carril y su trayectoria como ídolo popular: astro del tango, galán-cantor y director de cine, 1935-1955" en *Cuadernos de H Ideas* [En línea], vol. 10, n° 10, diciembre. En: <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/cps/article/view/3476> (Consultado 7 de enero 2019).
- Emol.cl (s.f.) "Raquel Argandoña, una domadora" En [https://www.emol.com/especiales/raquel\\_argandoña/raquel.htm](https://www.emol.com/especiales/raquel_argandoña/raquel.htm) (Consultado 28 febrero 2019).
- Gordon, F. (2010) "Promoción de serie de TV revoluciona Plaza de Armas con la "Quintrala"" En *Publimetro*. 15 julio 2010 <https://actrizchilena.blogspot.com/2010/07/promocion-de-serie-de-tv-revoluciona.html?view=flipcard> (Consultado 26 diciembre 2018).
- Getionarte, Fundación. (2018). *ABCdario actoral II*, Santiago; s/e.
- Kelly Hopfenblatt, A. y Trombetta, J. (2009) "Características de la censura entre 1933 y 1956. Continuidades y rupturas en la identidad nacional" En Lusnich, A.L. y Piedras, P. (Editores), *Una historia del cine político y social en Argentina. Formas, estilos y registros*, Volumen I, Buenos Aires: Nueva Librería.
- Kruger, C. (2009). *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires. Siglo XXI, pp. 104 y 187.
- Kompare, D. (2006) *Rerun Nation: How Repeats Invented American Television*. New York: Routledge
- Letelier, M.B. (2010). "Begoña: la apuesta dramática de TVN interpreta a La Quintrala" *Publimetro*, 25 julio. En <https://web.archive.org/web/20141014131346/http://www.publimetro.cl/nota/espectaculos/begona-la-apuesta-dramatica-de-tvn-interpreta-a-la-quintrala/xIQjgy!LxACKZWXY2qRc/> (Consultado 20 diciembre 2018).
- Maranghello, C. (1993). *Hugo del Carril*. Colección Los directores del cine argentino. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Marchant, H. (2011). "Tema de La Doña enfrenta a la Maldo con María Jimena" *La Cuarta*, 26 septiembre. En: <https://www.lacuarta.com/espectacular/noticia/tema-de-la-dona-enfrenta-a-la-maldo-con-maria-jimena/119695/> (Consultado 1 marzo 2019).
- Músicapopular.cl Enciclopedia de la música chilena. <http://www.musicapopular.cl/artista/florcita-motuda/> (Consultado 27 enero 2019).
- Paladino, D., (2003). "La Quintrala (Doña Catalina de los Ríos y Lisperguer): una superproducción en el momento equivocado" en Maranghello, C. e Insaurralde, A., *Hugo del Carril. El compromiso y la acción*, Buenos Aires: Museo del cine.
- Ruz, J. (2011). "La Doña, la nueva Xica da Silva de Chilevisión" *La Cuarta*, 14 octubre. En: <https://www.lacuarta.com/sin-categoria/noticia/la-dona-la-nueva-xica-da-silva-de-chilevision/49789/> (Consultado 25 enero 2019).
- Sarabia, R. (2000) "Doña Catalina De Los Ríos y Lisperguer y la construcción del monstruo Quintrala." En: *Anales de Literatura Chilena*. Año 1, diciembre 2000, Número 1, 35-52.
- Suazo, R. (2018) *Víboras, putas, brujas. Una historia de la demonización de la mujer desde Eva hasta la Quintrala*. Santiago: Editorial Planeta.

---

**Abstract:** This article analyses the different representations of women in colonial Chile, specifically the case study of Catalina de los Ríos y Lisperberg, a real-life historical character, who became the archetypical myth of the monster woman, under the nickname of La Quintrala. The article explores the Argentinian film *La Quintrala* (1955), directed by the popular idol Hugo del Carril. The Chilean television miniseries directed by Vicente Sabatini, *La Quintrala*, screened though Televisión Nacional de Chile channel (TVN, National Film Television) on air though April and July 1987, during Pinochet's dictatorship. The episode of an educational program *Algo habrán hecho por la historia de Chile*, directed by Nicolás Acuña, also shown in TVN in June 2010, entitled "El mestizaje, la Quintrala y el poder de los jesuitas (1557 - 1721)". And *La Doña*, night series (erotic series) also directed by Sabatini, thought Chilevisión channel on October 2011. Though these representations it becomes possible to analyse the representations of the colonial past as well as the women who inhabited it, proposing a new interpretations of the audiovisual material to make justice of Catalinas memory.

**Keywords:** Audiovisual interpretations – monster woman - Chilean colony

**Resumo:** Este artigo discute como já representou as mulheres da colônia, tendo especificamente em conta o caso de Catherine dos Rios e Lisperberg personagem histórico real, tornar-se o mito arquetípico da mulher monstro sob a alcunha do Quintrala. O filme argentino *La Quintrala* (1955), dirigido por Hugo del Carril, será analisado. A minissérie televisiva de Vicente Sabatini, *La Quintrala*, exibida na Televisão Nacional do Chile (TVN) e transmitida entre abril e julho de 1987, em plena ditadura. O capítulo "A miscigenação, o Quintrala e poder dos Jesuítas (1557 - 1721)" de algo que eles fizeram na história do Chile, dirigido por Nicolas Acuña, estreou em TVN, em Junho de 2010 e *La Doña*, noite telenovela também Sabatini, estreou no canal de televisão Chilevisión, em outubro de 2011. Através dessas performances, vamos avaliar como o passado foi imaginado e a mulher em cada caso, propondo uma nova interpretação de Catalina.

**Palavras chave:** Representação audiovisual - mulher-monstro - colônia chilena

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



# Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres

Catalina Donoso Pinto \*

---

**Resumen:** Teniendo en cuenta que la relación entre el cine y el teatro puede rastrearse desde los orígenes del primero, este trabajo examina los intercambios entre la puesta en escena teatral y la cinematográfica en cuatro montajes chilenos a cargo de directoras: Cristo (2008), dirigido por Manuela Infante, Galvarino (2012), dirigido por Paula González, *El año en que nació* (2012), dirigido por Lola Arias y *Especulaciones sobre lo humano* (2017), dirigido por Ana Harcha. El análisis se llevará a cabo desde la perspectiva de distintos autores que han abordado la intermedialidad cine-teatro, cuestionando la especificidad de los lenguajes, para pensar, por el contrario, en su interrelación; así como en teóricos del cine que han elaborado propuestas en torno a las características de la imagen audiovisual y que nos permiten leer la presencia del aparato de registro y reproducción en el escenario como un elemento significativo dentro del discurso de cada obra.

**Palabras clave:** intermedialidad cine-teatro - teatro chileno contemporáneo - directoras chilenas

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 49 - 50]

---

(\*) Académica del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile. Es Doctora en Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Boston y Magíster en Literatura Chilena e Hispanoamericana de la Universidad de Chile. Su labor docente se enfoca en el campo de los estudios de la imagen, la cultura visual contemporánea y la intermedialidad cine-literatura. Es autora del libro *Películas que escuchan: reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* (Corregidor, 2007), co-autora de *(Des) montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel* (Uqbar, 2013) y *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de un espacio* (Cuarto Propio, 2015) y co-editora de *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez* (Metales Pesados, 2016). Su último proyecto de investigación abordó el uso del audiovisual en el teatro chileno contemporáneo, en diálogo con la noción de documentalidad.

## Introducción

La relación entre discurso teatral y audiovisual es de larga data. En una etapa temprana, el cine tomó prestadas algunas de las estrategias narrativas del teatro, para más adelante, una vez constituido como lenguaje, permear las convenciones de la puesta en escena. Teniendo en cuenta estos antecedentes, el presente trabajo busca explorar el vínculo entre una narrativa teatral, la reflexión en torno al archivo y la utilización del dispositivo audiovisual, en cuatro montajes chilenos recientes a cargo de directoras. En estos cuatro trabajos el aparato de registro y reproducción instala la reflexión en torno a la imagen como archivo documental, pero al mismo tiempo la confronta, tensionando en ese gesto los límites de la representación en cuanto a traducción o diálogo con un mundo extradiegético. En los tres primeros casos –*Cristo* (2008), *Galvarino* (2012) y *El año en que nació* (2012)–, el análisis se enfoca en la utilización del recurso audiovisual como herramienta tecnológica, mientras que en el último de ellos –*Especulaciones sobre lo humano* (2017)– se destaca la creación de un archivo en permanente revisión, lo que constituye una imagen colaborativa que incluye al público en su gestación. Antes de iniciar la revisión de las obras del corpus, es necesario exponer algunos elementos relevantes para este trabajo, de la relación entre cine y teatro.

## Cine y teatro: una historia de intercambios

Esta relación entre teatralidad y cine puede rastrearse desde el surgimiento de tecnologías visuales pre-cinematográficas (pero que funcionan como antecedentes clave para la historia de lo cinematográfico), inaugurada por su convivencia en un mismo espacio físico. Esta coexistencia espacial –que conlleva también una inscripción epistémica– derivó más tarde, con la aparición del cinematógrafo y el nacimiento de proto-relatos filmicos, en una relación de hegemonía de parte de la narrativa teatral clásica, que le heredó a estos primeros ensayos narrativos, una unidad temporal, espacial y de acción, fundada en el plano fijo (Jost y Gaudreault, 1995). Un poco más tarde, la masificación del cine y su posibilidad de representar “fielmente” la realidad provocó a su vez una pequeña crisis en el ámbito teatral, en la medida que, compartiendo ambos el estatuto de relatos doblemente temporales (Metz, 2002) el cine falsea el carácter de “mostración” (Jost y Gaudreault, 1995) que el teatro detenta. O, como escribe Hans-Thies Lehmann, “antes de la emergencia del cine ninguna otra práctica artística podía monopolizar de forma tan plausible como el teatro esta dimensión: la mimesis de las acciones humanas (representada por actores reales)” (2013, p. 65). En ese sentido, la aparición del aparato filmico como productor de sentido vino luego a desafiar la hegemonía que se había instalado en un comienzo, en relación a sus posibilidades narrativas.

En un trabajo anterior desarrollado junto a Maturana (2014) sobre la relación teatro-cine en la tradición teatral chilena, establecimos dos categorías útiles a la hora de explorar el corpus principal y sus antecedentes o referentes: en primera lugar, identificamos la reelaboración de las estrategias de representación, que el lenguaje teatral realiza a partir de los hallazgos e innovaciones que el discurso cinematográfico desarrolla una vez instalado

como práctica cultural masiva, artística y por ende compleja, en que la exploración formal de la Compañía La Troppa<sup>1</sup> (que luego se escinde en las agrupaciones Teatro Cinema y Viaje Inmóvil) es un referente fundamental. Una segunda categoría es la que comprende las obras teatrales que –sin perjuicio de que esta opción incida también en las posibilidades de lenguaje– integran materialmente la tecnología visual dada por el cine y sus posteriores formatos no necesariamente anclados en el celuloide, pero que se desprenden de una tradición audiovisual inaugurada por éste. La obra fundacional para esta práctica en el contexto chileno es el montaje *Nos tomamos la Universidad*, de Sergio Vodanovic, llevada a escena bajo la dirección de Gustavo Meza en 1969 que incluyó proyección de imágenes dentro del espacio de la escena teatral.

Teniendo en cuenta estos antecedentes, el presente trabajo busca explorar el vínculo entre una narrativa teatral y la utilización del dispositivo audiovisual, en tres montajes chilenos de los últimos años, donde el trabajo intermedial está a cargo de mujeres: *Galvarino* dirigido por Paula González, *Cristo* dirigido por Manuela Infante y *El año en que nació* dirigido por Lola Arias (en estos dos últimos el trabajo con la imagen fue diseñado y llevado a cabo por Nicole Senerman). En las tres obras mencionadas el aparato de registro y reproducción instala la reflexión en torno a la imagen como documento, pero al mismo tiempo la confronta, tensionando en ese gesto los límites de la representación en cuanto a traducción o diálogo con un mundo extradiagético. El análisis se basa en la perspectiva que distintos autores han desarrollado para abordar la intermedialidad cine-teatro, así como de teóricos del cine que han elaborado propuestas en torno a las características de la imagen audiovisual que nos permiten leer esta presencia tecnológica en el escenario como un elemento significativo dentro del discurso de cada obra.

Teóricos inaugurales de los estudios de cine como Bálasz (1978), Arnheim (1996) y Eisenstein (2003) ya hacían mención a los intercambios posibles entre el lenguaje cinematográfico y la puesta en escena teatral, destacando tanto su autonomía como su interdependencia. En este sentido, el teórico húngaro, a pesar de que critica una primera etapa de la narrativa cinematográfica anclada en la lógica teatral, pone atención sobre todo en el aporte que el punto de vista audiovisual significa para la elaboración de nuevos modos de narrar. Un acento similar es el que desarrolla Arnheim, quien además de subrayar la dependencia del teatro respecto de la palabra hablada –cuestión que numerosos estudios posteriores han puesto en cuestión–, enfatiza la mirada controlada que el director de cine puede ejercer a través del aparato técnico y cómo ella se encuentra al servicio de la narración. El caso de Eisenstein es peculiar, en la medida que su reflexión analítica se despega de marcos culturales occidentales, para encontrar en el teatro Kabuki una semejanza con el cine y su lógica de montaje y discontinuidades narrativas.

No quisiera dejar de mencionar un brevísimo texto de Quiroga (2007), que reflexiona en torno a los ámbitos teatral y cinematográfico, e ilustra una posición relativamente contemporánea a la de los autores citados, desde el espacio latinoamericano, sobre esta tecnología naciente. Otros autores de la región reflexionaron también acerca de la maquinaria cinemática, ya sea desde la ficción o la crónica periodística, pero este es seguramente el único texto que lo hace de manera tan explícita refiriéndose también al ámbito teatral. El artículo permite apreciar, en un diálogo ficcionado, una suerte de rivalidad entre quienes

consideraban al teatro como un espacio para el verdadero arte y al cine como lugar de simple entretención popular, y quienes, como el autor, se interesaban por indagar en las posibilidades expresivas de la nueva tecnología y sus particularidades. Lo más destacable en el escrito es su modo de exponer, cuestionándola, la idea cristalizada en buena parte de la intelectualidad de la época, de la preeminencia de la palabra para el discurso escénico, y que Quiroga ya pone aquí en entredicho. Por otra parte, examina las características de la representación teatral a través de un tipo de actuación que exagera y esquematiza las emociones. Es interesante este punto de vista centrado en la técnica actoral, que pone en relevancia una suerte de vínculo férreo con “lo real” desarrollado por el cine (la cámara sorprende al actor, le permite una especie de naturalidad al que el teatro no puede siquiera aspirar). Su planteamiento dialoga con otra “ontología” propia del cine, que se emparenta de manera estrecha con el famoso planteamiento de Bazin (2008) acerca de la imagen fotográfica, que por su carácter indicial se vuelve testimonio y prueba de un hecho.

Probablemente uno de los textos más relevantes que interroga teóricamente la relación entre teatro y cine sea “Film and Theatre” (1966) de Sontag. El propósito fundamental del ensayo es tensionar la idea de una especificidad de cada lenguaje. Revisando y actualizando las propuestas de teóricos provenientes del campo del arte y el teatro (algunos de ellos también directores), como Panofsky, Artaud o Meyerhold. Sontag reconoce el tránsito -ya establecido antes- en que la influencia del teatro en el cine da lugar al movimiento opuesto y luego a un estadio, no bien definido aún, de diálogos e intercambios. El aporte crucial del texto es que su conclusión se plantea como un desafío que busca dismantelar la oposición binaria que reconoce, o bien una pureza específica de cada arte, o bien una suerte de contaminación productiva entre ellos. Su invitación es a pensar una tercera opción que no cierra los espacios disciplinarios (ya como límite infranqueable o como frontera de tránsito).

## **Cristo y la crisis de la representación**

Me referiré primero al montaje dirigido por Manuela Infante y estrenado en 2008, *Cristo*, tercera puesta en escena de la Compañía Teatro de Chile, cuyo debut con *Prat* en 2002, estuvo cargado de polémica por su interpretación iconoclasta del héroe nacional. Siguiendo con la línea de cuestionamiento de un modo de entender la historia y su relato que habían desarrollado con este primer montaje, la compañía se dirigió, en esta nueva obra, a revisar críticamente la figura de Cristo, intentando en el fondo, un dismantelamiento no del personaje en particular, sino de los límites de la representación. La utilización del aparato tecnológico de proyección audiovisual está al servicio de este cuestionamiento, de manera que su inclusión comienza poniendo en entredicho la propia presencia de los actores, a través de su aparición como dobles fantásmicos en la pantalla, para terminar dismantelando, de manera extrema y radical, el espacio teatral como lugar de representación o diálogo con un referente. La idea de un teatro posdramático –concepto desarrollado inicialmente por Lehmann (2013)- vino a impugnar las aproximaciones tradicionales que supeditaban la representación teatral al texto escrito. Esta ruptura de la hegemonía de la palabra permite poner atención en otros aspectos de la puesta en escena que subrayan su

aspecto performático (y en ese gesto también su interrelación con otras artes). En el caso de *Cristo*, esta cualidad posdramática encuentra su máxima expresión en la grabación y proyección del propio texto, que los actores encarnan en vivo y simultáneamente. Este gesto extremo, al que asistimos hacia el final de la obra, propone una mirada desafiante a la dependencia del texto dramático y su inauguración de un real intra-escénico, promoviendo la posibilidad de que su vínculo se deteriore o de plano se destruya ante la posible intervención de un público que no puede estar regido por su lógica. Desde esta perspectiva, la presencia del aparato de registro y proyección termina poniendo en entredicho los límites entre la representación y el espacio de lo que conocemos como real-histórico, universo extra-diegético o referente. En este sentido, la utilización del recurso audiovisual se inserta dentro de un discurso escénico que cuestiona una figura religiosa y desmenuza sus falencias, pero promoviendo al mismo tiempo la interrogación del propio dispositivo teatral y sus códigos de verosimilitud.

### ***Galvarino* y *El año en que nació*, la biografía como arma política**

Tanto *Galvarino* como *El año en que nació* son montajes que utilizan de modo expresivo el aparato audiovisual, pero además las dos son obras que dialogan activamente con problemáticas contingentes y sin duda políticas, como la postdictadura, en *El año en que nació*, y las demandas de reivindicación del pueblo Mapuche (pero que también se vincula al pasado político reciente de la dictadura y la postdictadura) en *Galvarino*. Lo primero que destaca es que ambas pueden inscribirse en lo que ha dado en llamarse “teatro documental” y que la utilización de “lo documental”, esto es, la presencia de no-actores que legitiman su historia se puede ubicar en lo que Bill Nichols denomina “discursos de sobriedad” (1997, p. 32), para describir una pretendida supremacía sobre lo real que el cine documental aspiraría a tener. Nichols no es inocente en esta aseveración y plantea que esta supuesta preeminencia contiene ya en su propia formulación posibilidades de cuestionarla. En el caso del teatro, las propuestas teórico-estéticas que se desarrollan alrededor de lo documental pueden rastrearse a partir de lo que se conoce como teatro-documento. La noción como tal se describe de manera cuidadosa en Weiss (1968), aunque varios aspectos vinculados a esta teatralidad documental se encuentran en el agit-prop soviético y en la obra de Piscator ya en la primera mitad del siglo XX. Sobre las particularidades del teatro-documento, señala de Vicente: “Esto hace que la obra tenga una funcionalidad diferente a las piezas de ficción, dado que mientras que en estas últimas, haya o no referente ficcional, sólo se exige la coherencia entre código y desarrollo dramático, en las piezas de teatro documento se exige que el referente esté fuera del texto y pueda ser controlado por el espectador, lo que constituye un ejemplo del carácter productivo del teatro documento en la construcción social (y no simbólica) de la realidad” (2016, p. 36). Desde sus orígenes entonces, junto a la renuncia o distancia respecto de la fábula, se asume que se trata de un teatro de tipo político (al menos en la vertiente de Piscator y Weiss que destaca de Vicente) cuya función es la de sumarse a los discursos de la realidad para interrogarla y transformarla.

En este caso, me interesa cómo, estos montajes integran una relación cercana con la realidad histórica, encarnada en las presencias de los no-actores, performers (si utilizamos la nomenclatura más utilizada en los estudios de la teatralidad) o actores naturales (como los estudios de cine los han dado en llamar) devenidos en documentos y la incorporación de la subjetividad como única encarnación posible de la experiencia. Es esta inscripción paradójica uno de los elementos interesantes que los dos montajes comparten.

A la hora de individualizar cómo y en qué circunstancias se hace uso del recurso audiovisual, podemos reconocer al menos dos matrices, y en ambas percibir esta doble inscripción documento/subjetividad que las caracterizaría. En *El año en que nació*, se repite la presencia de la cámara en el escenario para presentar una serie de imágenes –que se intervinen permanentemente en escena- y que dialogan con la infancia y la filiación familiar de los protagonistas. Estas “pruebas” de filiación sirven a su vez como estadio preliminar de des-filiación para los actores representando su propia historia, quienes relatan la de sus padres para luego desprenderse de ella e instalarse en un nuevo lugar, que es a su vez, una metáfora de la reconstrucción del mismo entramado social postdictatorial.

En el caso de *Galvarino*, la proyección audiovisual se usa para presentar en la parte alta del escenario, a la manera que lo hacen a veces los subtítulos para obras en idioma extranjero, las cartas manuscritas (y que se van escribiendo como si asistiéramos a su representación “en vivo” en cada montaje) que la hermana de Galvarino, en la realidad Marisol Ancamil Mercado, envía a las autoridades para pedir que su hermano sea localizado. En este recurso se observa la oposición que definíamos más arriba, la convivencia entre el documento, la evidencia jurídica, el rastro histórico, y las ambigüedades de la carga subjetiva que habita en la prueba documental. Jost & Gaudreault (1995) proponen que el límite que divide los géneros documental y de ficción en el cine no está dado tanto a priori como en la actitud del espectador. Estas obras combinan una *actitud ficcionalizante y documentalizante*, como estos autores las denominan, en el uso de los recursos audiovisuales, enriqueciendo la recepción de la obra en términos de desdibujar los límites entre la prueba fehaciente y la multiplicidad de la experiencia.

En su canónico estudio acerca del cine, Bazin dedica un apartado exclusivo a la relación entre este medio y el teatro. Su productivo enfoque desarrolla las ideas de *espacio centrípeto* referido a este último, y *espacio centrífugo* referido al de la pantalla cinematográfica. En el primer caso, el discurso escénico constriñe el espacio, resumiendo el centro de visión a lo que el escenario ofrece, mientras el discurso cinematográfico dialoga permanentemente con lo que está fuera del encuadre.

“La pantalla no es un marco como el del cuadro, sino un orificio que no deja ver más que una parte del acontecimiento. Cuando un personaje sale del campo de la cámara, admitimos que escapa a nuestro campo visual, pero continúa existiendo idéntico a sí mismo en otra parte del decorado que nos permanece oculta. La pantalla no tiene pasillos, no podría haberlos sin destruir su ilusión específica, que consiste en hacer de un revólver o un rostro el centro mismo del universo. En oposición al espacio de la escena, el de la pantalla es un espacio centrífugo” (2008, p. 183).

La idea de ausencia como tropo fundamental para el enunciado fílmico ha sido puesta en relevancia por autores más recientes como Gómez Tarín (2003), cuestión que encuentra

un eco significativo en este escrito anterior y permite leerlo de manera particular en este trabajo, buscando fundamentalmente renovar esa noción centrípeta del espacio escénico a través de la entrada de la fuerza centrífuga del aparato audiovisual. Es importante señalar también de qué manera esta propuesta confronta lo antes referido en la introducción acerca de Balázs (1978) y Arnheim (1996) quienes destacan la dirección de la mirada anclada en el lente de la cámara. Esta oposición aparece como terreno productivo para analizar las connotaciones de la incorporación del recurso audiovisual en el teatro, interrogando esa mayor o menor apertura del espacio referencial que la visión filmica comporta.

En *Galvarino* la proyección de las cartas manuscritas puede analizarse desde la lógica baziniana, en la medida que abre el espacio de la escena hacia aquello que no está presente en ella; sin embargo, al mismo tiempo, amplifica esa presencia hacia horizontes imposibles para la dimensión del escenario, deteniéndose en el detalle, en la mirada como *zoom* hacia ese objeto material. Accedemos a esos textos en una magnitud hiperbólica, que los proyecta por encima de la caja escénica; así, en lugar de ser simplemente un elemento manipulado por el elenco (el personaje de Marisol Ancamil sostiene la carta entre sus manos en algunas escenas), se convierte en una suerte de actante de raíz inanimada, pero que contiene en sí mismo deseos y pulsiones. Es lo que ocurre también en *El año en que nací*, donde los distintos documentos son analizados con intención microscópica, entregando al público la posibilidad de verlos como personajes en diálogo con los actores. Se utilizan soldaditos de juguete para señalar la represión militarizada, se exponen las fotos y documentos que son intervenidas en escena por los personajes, con lápices y otras herramientas. Se trata de objetos que se convierten en imágenes supravisibles, y así enfatizan su carácter afectivo y testimonial. Ver más de cerca de convierte en la posibilidad de ver más allá. En un proyecto más reciente,<sup>2</sup> Paula González, directora de *Galvarino*, decidió por primera vez permitir el ingreso de la cámara a escena, cuya función puede leerse en este mismo sentido, como énfasis del detalle, de lo pequeño, imperceptible a la mirada del espectador teatral tradicional. Los actores podían pasarse unos a otros la cámara que iba proyectando en simultáneo, aquellos fragmentos en los que se fijaba. En todos estos ejemplos, la idea de espacio centrífugo de Bazin se tensiona, en la medida que el aparato audiovisual no está ahí para abrir la escena hacia un “afuera”, sino para mirar más detenidamente “dentro” de ella. También el gesto performático llevado a cabo en *Cristo* actúa de esta manera, interrogando el espacio teatral mediante un dispositivo visual que, en lugar de salir para cuestionarlo, se interna y desde allí explora. Pero es cierto también que en esa obsesión por el detalle, por la mirada detenida y enfocada hacia esos materiales, la imagen se abre hacia otras posibles relaciones con un gran fuera de campo político y social, en las obras de González y Arias, y a una pregunta radical respecto de las convenciones de la representación teatral en el montaje de Infante.

En los tres ejemplos hasta ahora revisados es posible pensar en una intrusión del aparato audiovisual que se integra a la escena para desmantelar desde dentro la idea misma de representación. Sus modos de llevarlo a cabo se enmarcan dentro de la propuesta de lectura postulada por Sontag, en la que no es ni una diferenciación tajante de las disciplinas ni un simple intercambio lo que opera, sino una mirada integrada en la que desaparece esta separación para dar paso a una creación al menos transdisciplinaria en potencia.

## Especulaciones sobre lo humano: un archivo viviente

Justo antes de la creación de *Especulaciones sobre lo humano*, la directora teatral y dramaturga Ana Harcha, montó *Comisión Ortúzar* (2015) un trabajo basado en una investigación multidisciplinaria sobre la comisión designada por la Junta Militar de Augusto Pinochet para elaborar un documento que fuera el antecedente para la redacción de la Constitución de 1980, legislación fundante de lo que fue la dictadura cívico-militar chilena. Hago este alcance porque me parece relevante el interés de la directora por trabajar con documentos históricos y buscar modos de poner en escena estos materiales a través de una mirada transdisciplinaria. Los vínculos entre “arte, comunidad y políticas” son centrales para su producción como creadora, tal como ella misma lo plantea, y buscan “el estar continuamente preguntándose por lo que el arte hace en el espacio de la vida real”<sup>3</sup> Su siguiente montaje, *Especulaciones sobre lo humano*, no trabaja necesariamente con un documento previo, pero sí crea documentos que se integran a la escena como parte de la representación. Así, lo que me interesa destacar es una suerte de continuidad en la que la obra se instala para emplazar una idea de comunidad, a la vez que insiste en un producto artístico atento a esa “vida real” sobre la que reflexiona.

En primer lugar, llama la atención una especie de antesala al espacio tradicional de la representación que incluye distintos materiales con los que el público se relaciona previo a su ingreso. Allí puede crear o intervenir objetos, dejando su marca que más tarde otros asistentes observarán, pero también encuentra materiales como fotografías y otros documentos que hablan del proceso mismo de creación de la obra. En este sentido, en dicho espacio conviven el documento que da indicios sobre el proceso que lleva al objeto final y también el documento que se transforma y deviene parte de la misma representación.

La obra de Harcha es una propuesta poco ambiciosa que se instala frente a una gran pregunta: ¿qué define lo humano? Respuesta que se busca indagando también en lo no humano (lo vegetal, lo animal, los objetos). Me parece particularmente interesante la inclusión de un aparato tecnológico arcaico que permite entender el paisaje humano como un entramado que también se alimenta de técnicas aparentemente obsoletas que ya forman parte de su corporalidad y sus imaginarios (como la máquina de escribir y el proyector de transparencias). La obra se desarrolla circundando los poshumano sin sobreteorizar.<sup>4</sup> Las reflexiones se dan en escena (donde el preámbulo es también la obra) sin cerrarse y con la colaboración del público que asiste.

Reinelt (2009) pone énfasis en la experiencia del espectador como clave para determinar el carácter documental de una pieza teatral, y la interrelación entre este espacio de recepción, la mediación dada por el acto creativo y los elementos documentales. Al mismo tiempo señala la relevancia del terreno de lo social/comunitario como lugar privilegiado para el desarrollo de los géneros documentales. Si atendemos a esta aproximación, la obra dirigida por Harcha no sólo se instala en esa promesa documental a través de la observación directa de algunos documentos, sino que conmina al público a ser parte de la creación de otros nuevos o la intervención de los ya creados por audiencias anteriores. La documentalidad de *Especulaciones sobre lo humano* descansa también en la producción de un acervo documental que es creado por sus espectadores y por el afianzamiento de

una experiencia común y comunitaria. En este sentido, su inscripción social y política no está dada por la alusión a un hecho determinado, sino por el modo de entender y construir la puesta en escena. Me parece necesario hacer entonces la relación con la tradición filmica en términos de pensar los cruces entre las nociones de documentalidad que el cine y el teatro desarrollan. En la puesta en escena dirigida por Harcha, si bien no se trata en rigor de un teatro documental, como podría serlo el anteriormente analizado (González y Arias), incorpora elementos documentales al poner en juego una producción de archivo que es propia de la obra y su proceso de construcción, así como pertenece a la interacción del público con la propuesta teatral que la obra ofrece. En ese sentido, la discusión sobre lo documental se enlaza también con problemas actuales del género documental audiovisual, que no consideran su territorio definido por los límites respecto de la ficción sino por los tránsitos y preguntas que desmantelan también una idea de “realidad” preexistente y fundante. Como lo plantea Guasch (2016):

Lo documental es una manera de enmarcar la realidad o, en otras palabras, el lugar en el que la función referencial de la imagen y el sonido filmográfico reflexionan sobre sus principios operativos y se cuestiona su identificación con el mundo empírico y fenomenológico. (p. 352).

En ese mismo sentido, otros autores, como Bernini (2012) al articular la noción de indeterminación o Volnovich (2012) al definir la función documental, han enfatizado las operaciones a través de las cuales lo documental es también un proceso de creación de realidad que más que retratar el mundo, reflexiona sobre el suyo propio y complejiza las dimensiones conocidas de aquél.

## **Mujeres cruzando fronteras**

El propósito de este trabajo fue revisar cuatro montajes teatrales chilenos estrenados en los últimos diez años, con la intención de revisar en estas propuestas escénicas los diálogos y tensiones entre la representación teatral y la cinematográfica, donde en los tres primeros casos esta relación se revisa muy concretamente en la utilización de un dispositivo de registro y reproducción audiovisual que forma parte de la puesta en escena. El último ejemplo se instala en las definiciones de lo documental, para pensar el archivo como un elemento en transformación, cuyo uso y articulación en la obra escogida, está en franco diálogo con las reflexiones en torno a lo documental en el cine de manera muy actual. Los montajes escogidos han sido estrenados en Chile y dirigidos por mujeres (aunque una de ellas no corresponda a esa nacionalidad), no con la intención de zanjar un modelo que pueda vincularse específicamente a la creación femenina, sino que con la intención de poner atención en obras que siendo de autoría femenina, marcan una pauta relevante en términos de las tendencias y temáticas de la escena teatral actual.

## Notas

1. La Troppa es el nombre de la compañía teatral fundada en 1990 por Laura Pizarro, Juan Carlos Sagal y Jaime Lorca. Ya en 1987 habían estrenado un primer montaje como el colectivo teatral Los que no estaban muertos. Fueron una agrupación pionera en Chile en la incorporación del trabajo artesanal, la inclusión de objetos y la exploración del lenguaje audiovisual en la escena. Su último montaje con esta denominación fue Jesús Betz, estrenado en 2003. En 2006 se separan: Pizarro y Sagal crean la compañía Teatro Cinema, mientras Lorca sigue desarrollando su carrera al fundar Teatroinmóvil.
2. W=S. Proyecto de lenguajes escénicos y Cefop de la U. De Concepción.
3. Torres, Damaris e Isis Díaz. "Comisión Ortúzar: Hurgando en las bases de la post-dictadura". *uchile.cl*. Universidad de Chile. 5 de enero de 2015. (recuperado 5 de agosto de 2017). <<http://www.artes.uchile.cl/noticias/108556/comision-ortuzar-hurgando-en-las-bases-del-chile-pos-dictadura>>.
4. Entre los debates relacionados con una era poshumana –ya sea en el sentido de una revisión de los planteamientos del humanismo iniciado en el Renacimiento o la supuesta hibridez de lo considerado tradicionalmente humano biológico en su intercambio con las tecnologías que lo redefinirían- destacamos las reflexiones de las teóricas feministas Rosi Braidotti y Donna Haraway, en tanto analizan un nuevo estatuto de la existencia antes considerada humana, ahora como una red de relaciones con lo orgánico no humano y lo maquinal. En obras más recientes de la directora Manuela Infante se encuentran también estas reflexiones (*Realismo de 2015* y *Estado vegetal de 2017*); lo que queremos destacar aquí es la decisión de Harcha por escenificar estos problemas, sin situarlos a nivel discursivo, sino encarnándolos en las imágenes, gestualidades y sistemas de relaciones que se presentan sobre el escenario. Así, lo humano y sus oposiciones no se delimitan en una definición o concepto sino que se instalan como preguntas que habitan la puesta en escena.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Arnheim, R. (1996). *El cine como arte*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Balázs, B. (1978). *El film: Evolución y esencia de un arte nuevo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2013). *El hombre visible o la cultura del cine*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Bernini, E. (2012). "La indeterminación". Jorge La Ferla y Sofía Reynal (comps.) *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería, pp. 295-310.
- de Vicente, C. (2016). "El teatro en la realidad: once notas sobre el teatro documento". *Revista Artescena*, no 2, 2016, pp. 34-45. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha. Facultad de Arte.
- Donoso, C. y Maturana, C. (2014). "Cine y teatro en los siglos XX y XXI en Chile: algunas aproximaciones a un cruce de lenguajes" (Co-autora). *Travesías por el cine chileno y latinoamericano*. Pp.73 -90. Santiago: LOM, Centro Cultural La Moneda Cineteca Nacional.
- Eisenstein, S. (2003). *La forma del cine*. México, DF: Siglo XXI.

- Gómez Tarín, F. (2003). *Lo ausente como discurso: elipsis y fuera de campo en el texto cinematográfico*. Valencia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valencia.
- Guasch, A. (2016). "El giro documental". *El arte en la era de lo global*. 1989-2015. Madrid: Alianza, pp. 349-389.
- Kristeva, J. (2013). "Bajtín, la palabra, el diálogo y la novela", *Critique*, n° 239, abril de 1967. 440-441
- Lehmann, Hans-Thies (2013). *Teatro posdramático*. Murcia: CENDEAC.
- Jost, F. & Gaudreault, A. (1995). *El relato cinematográfico: cine y narratología*. Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (2001). *El significante imaginario*. Barcelona: Paidós.
- (2002) *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. Barcelona: Paidós.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Quiroga, H. (2007). "Teatro y cine". *Cine y literatura*. Buenos Aires: Losada.
- Reinelt, J. (2009). "The Promise of Documentary". *Get Real: Documentary Theatre Past and Present*, editado por A. Forsyth y C. Megson, UK: Palgrave Macmillan, pp. 6-23.
- Sontag, S. (1966). "Film and Theatre", *The Tulane Drama Review*, Vol. 11, No. 1, pp. 24-37. Cambridge: MIT Press.
- Volnovich, Y. (2012). "Actos de ver. La función documental". Jorge La ferla y Sofía Reynal (Comps.) *Territorios audiovisuales*. Buenos Aires: Librería, pp. 326-339.
- Weiss, P. (1968). "El teatro de la realidad. Once notas sobre el teatro documento". *Revista Artescena N° 2*, Noviembre 2018, pp. 34-45. Valparaíso: Universidad de Playa Ancha. Facultad de Arte.

**Abstract:** Having in mind that theater and cinema have been related since the very origin of the latter, this article examines the associations between theatrical and cinematic staging in four Chilean plays where female directors are on charge: Cristo (2008), directed by Manuela Infante, *Galvarino* (2012), directed by Paula González, *El año en que nació* (2012), directed by Lola Arias and *Especulaciones sobre lo humano* (2017), directed by Ana Harcha. The analysis will be developed from the perspective of different authors that have addressed the intermediality of cinema and theater questioning the specificity of those languages and emphasizing its interrelation. The article will also consider other theoretical approaches coming from film theory that contribute to examine the relevance of technological images recorded and exhibited on stage.

**Keywords:** Cinema-theater intermediality - contemporary Chilean theatre - female Chilean directors.

**Resumo:** Tendo em mente que a relação entre cinema e teatro remonta às origens do primeiro, este trabalho analisa as trocas entre a encenação teatral e cinematográfica em quatro produções chilenas por diretores: Christ (2008), dirigido por Manuela Infante, *Galvarino* (2012), dirigido por Paula González, *O ano em que nasci* (2012), dirigido por

Lola Arias e Especulações sobre o humano (2017), dirigido por Ana Harcha. A análise será realizada a partir da perspectiva de diferentes autores que abordaram a intermedialidade cinema-teatro, questionando a especificidade das linguagens, ao contrário, em sua inter-relação; bem como em teóricos do cinema que elaboraram propostas em torno das características da imagem audiovisual e que nos permitem ler a presença do aparelho de gravação e reprodução no palco como um elemento significativo no discurso de cada obra.

**Palavras chave:** Cinema-teatro intermediário - teatro chileno contemporâneo - diretores chilenos.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

## La representación de la paternidad en series de televisión chilenas del siglo XXI

Javier Mateos-Pérez \* y Gloria Ochoa Sotomayor \*\*

---

**Resumen:** La televisión chilena en la última década ha conocido un nuevo fenómeno: la producción y emisión de series de ficción nacionales que se han destacado por la audiencia lograda, por la valoración positiva de la crítica, por el debate social que suscitaron, por los contenidos que abordan o por ser un producto innovador y particular. Tal es el caso de *Los 80*, *Minero*, *No, la serie*, *Bala loca* y *Mary&Mike* que, entre otras, son producciones representativas de este hecho.

Estas series desarrollan contenidos críticos vinculados a la historia reciente del país. En particular, respecto a la dictadura militar implantada a partir del 11 de septiembre de 1973, y sus huellas en la actualidad. Al mismo tiempo, a través de ellas se puede reflexionar respecto a otras temáticas, como la representación de género. En cada una de las series indicadas los personajes de los padres son protagonistas y adquieren características particulares que permiten preguntarse por la construcción de masculinidad que hay en ellas. La investigación se plantea desde un enfoque descriptivo-interpretativo y una metodología cualitativa (Valles, 1999), puesto que permite conocer de manera integral fenómenos televisivos complejos (Casetti&DiChio, 1999). Se propone un análisis narratológico (Aumont&Marie, 2009) y de representación de género con el fin de indagar en la forma en que las opciones de relato se articulan con determinadas representaciones de ser padre y de masculinidad, las que se dinamizan, actualizan y contextualizan según las características propias de cada serie y su contenido.

De esta forma, se aborda la representación de la paternidad en las seis series señaladas, con la intención de aportar a la discusión sobre representación de género en la producción audiovisual y al estudio de las series de televisión en Chile.

**Palabras clave:** series televisión - ficción - Chile - masculinidad - paternidad

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 63 - 64]

---

<sup>(\*)</sup> Doctor en Comunicación Social por la Universidad Complutense de Madrid, profesor Asociado y director de Investigación en el Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile. Es editor de la revista académica *Comunicación y Medios* y forma parte del grupo de investigación de Estudios Avanzados sobre Televisión de la Universidad de Chile. Es co-autor del libro: *Chile en las series de televisión: Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante* (RiL, 2018).

(\*\*) Directora de Germina, conocimiento para la acción, Antropóloga Social y Magíster en Gestión y Políticas Públicas por la Universidad de Chile. Co-autora, entre otras publicaciones, de los libros *La persistencia de la memoria. Londres 38, un espacio de memorias en construcción* (2011), *Yo soy... Mujeres Familiares de Detenidos Desaparecidos y Ejecutados de Paine* (2014), y *Chile en las series de televisión: Los 80, Los archivos del Cardenal y El reemplazante* (RiL, 2018).

## 1. Introducción y metodología

Desde finales de la década de 1990 la televisión ha vivido un proceso de cambio propiciado por las tecnologías que han alterado sus formas de distribución, de consumo y que han transformado sus contenidos. La nueva programación ha evolucionado todos los géneros televisivos, incluidas las series de televisión. Estas producciones audiovisuales se han convertido en un referente de las programaciones de la televisión del siglo XXI, tanto de señal abierta, como de pago. Los canales *premium* y las plataformas de video bajo demanda, han considerado las series como uno de sus productos estrella. Producciones estadounidenses como *The Sopranos* (HBO, 1999-2007); *The Wire* (2002-2008); *Mad Men* (AMC, 2007-2015) o *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013) ampliaron los contenidos y el valor artístico de las series y cada vez fueron más apreciadas por el público y la crítica, lo que supuso la producción masiva de este género televisivo.

Esta tendencia se extendió por todo el mundo occidental y acabó permeando también en Chile. Desde la mitad del primer decenio del presente siglo se ha producido en este país un auge en la producción de series de televisión de contenido dramático que han logrado importantes resultados de audiencia y posicionarse en lugares privilegiados de la programación. Lo significativo es que, buena parte de estas producciones, que se han realizado en todo tipo de géneros y formatos con aporte estatal para su financiación, se inspiraron en historias y personajes reales, o construyendo sus argumentos sobre momentos relevantes del pasado reciente del país o de sus consecuencias en el presente.

Series como *Los 80* (Canal 13, 2008-2014), *Minero* (ATV, 2013), *No, la serie* (TVN, 2014), *Bala loca* (CHV, 2016) y *Mary & Mike* (CHV, 2018), entre otras, son producciones representativas de este fenómeno ya sea por su formato, por la audiencia lograda, por la valoración positiva de la crítica, por el debate social que suscitaron, por los contenidos que abordan o por ser un producto innovador y particular. Estas series desarrollan contenidos críticos vinculados a la historia reciente del país. En especial, respecto a la dictadura militar implantada a partir del 11 de septiembre de 1973 (*Los 80*, *No, la serie* y *Mary & Mike*), y sus huellas en la actualidad (*Minero* y *Bala loca*). Al mismo tiempo, a través de ellas se puede reflexionar respecto a otras temáticas, como la representación de género. En cada una de las series indicadas los protagonistas son padres, y el ejercicio de su paternidad juega un rol relevante en la historia y en las tramas que en ellas se presentan. Esto lleva, a que cada personaje paterno adquiera características particulares que permiten preguntarse por la construcción de la paternidad y masculinidad que hay en ellas.

Respecto a la historia reciente, las narrativas que han empleado estas producciones para contar estas historias han sido fundamentalmente dos. De una parte, la acción de la serie se ha situado en el pasado, recreado mediante una ambientación cuidada, ofreciendo un contexto de la época. De otra, la opción ha sido contar el pasado reciente desde el presente, dando cuenta de consecuencias, efectos o secuelas de éste que aún se mantienen o que condicionan a la sociedad chilena actual. En cuanto a la paternidad, se han representado padres tradicionales que ejercen su paternidad en un modelo patriarcal de familia y que son una figura presente para sus hijos e hijas (*Los 80*). Otros que, en ese mismo modelo familiar, constituyen una figura ausente (*Minero* y *Mary & Mike*) con escasa interacción en la cotidianidad de su descendencia. Además, encontramos padres que, dada la separación de la pareja -a veces por el propio contexto político en que se sitúa la serie-, ejercen la paternidad asumiendo directamente la crianza de su hijo (*No, la serie*) o se han distanciado y tratan de recuperar el tiempo perdido debido a la lejanía establecida por diferentes circunstancias (*Bala loca*).

De esta forma, en este artículo se aborda la representación de la paternidad con la intención de aportar a la discusión sobre la representación de género en la producción audiovisual y al estudio de las series de televisión en Chile. Para ello se realizó un análisis narrativo con el foco de atención en el análisis de género de los personajes masculinos protagónicos, en los temas y en las tramas que los involucran.

Con ese fin, la investigación se planteó desde un enfoque interpretativo y una metodología cualitativa (Valles, 1999). Dicha opción se asume por la pertinencia que ofrece este tipo de estudios para conocer en profundidad y de manera integral fenómenos sociales complejos, como los significados y representación de género contenidos en los relatos televisivos estudiados (Casetti&DiChio, 1999).

El objeto de investigación fueron las series de televisión, de producción chilena de la última década, donde el padre fuera protagonista del relato. Se procedió al visionado completo de las cinco series seleccionadas: siete temporadas (76 capítulos) de *Los 80* (2008-2014); una temporada (11 capítulos) de *Minero* (2013); (4 capítulos) de *No, la serie* (2014); una temporada (10 capítulos) de *Bala loca* (2016) y una temporada (6 capítulos) de *Mary & Mike* (2018).

En un segundo visionado se realizó un análisis del relato (Aumont&Marie, 2009, p.130) y de la narración (Casetti&DiChio, 2014) de cada serie. Este análisis consistió en reconocer los principales temas que se suscitan en el argumento y en la selección, tanto del personaje que sustenta el eje dramático, como de la trama fundamental. Después se relacionaron los temas y los personajes seleccionados con el ambiente donde discurre la acción. Posteriormente, se ponderó la influencia de la categoría paternidad y se relacionó con la historia que plantea el relato, así como con el personaje protagonista y se procedió a establecer el género en el que cada una de las series se encuentra en función de su trama principal. Por último, se realizó la identificación de los arquetipos con los que se construyeron los personajes articuladores del relato y se analizó la representación de género centrado en la representación de lo masculino a través de la paternidad, en cada una de las series.

## 2. Tema, género y narración de las series

El enfoque temático posee una destacada presencia institucional. El concepto de tema avanza una profusión de investigaciones en la ficción. No hay contenido que se halle al margen de la forma a través de la cual se expresa. La idea de una interacción entre la forma y el contenido podemos encontrarla en teóricos del cine, (Bazin, 2008); Metz, 1970) que sostienen que el correcto estudio de un texto audiovisual supone necesariamente el estudio de la forma de su contenido (Metz, 2002).

En las series de televisión, para definir el género es necesario localizar previamente el significado de su temática, que emplea elementos de reconocimiento de lo que se entiende por género. Los géneros son los grandes grupos en que pueden clasificarse los programas en función de su contenido temático o de la audiencia a la que se dirigen (Barroso, en Guerrero, 2010).

En el caso de la narración, esta es una concatenación de situaciones, en la que tienen lugar acontecimientos y en la que operan personajes situados en ambientes específicos (Casetti&DiChio, 2014, p.154). Esta definición contempla tres elementos básicos del análisis narrativo: 1) Ocurren acontecimientos. 2) Los acontecimientos se refieren a personajes que se encuentran en un ambiente. Y, 3) Los acontecimientos transforman la situación. El objetivo es entender que el contenido del texto audiovisual no constituye un resultado inmediato, sino que debe construirse (Aumont&Marie, 2009, pp.131-134).

### 2.1. Los 80

Los Herrera López son la familia de Los 80. Una familia clásica compuesta por un padre, una madre y sus cuatro hijos (dos mujeres y dos varones). La serie se construye a partir de la premisa de observar las experiencias de una familia promedio, de clase media, que vive en el contexto adverso de la dictadura cívico-militar durante la década de los ochenta. El género de Los 80 es el *dramedia*<sup>1</sup> (García de Castro, 2002:123), porque combina tramas dramáticas, que aluden a la realidad social y política del periodo, con otras cómicas, habituales en las comedias familiares, que permiten alivianar la carga dramática. Esto ayuda a conectar la serie a realidad y permite utilizar historias próximas y cotidianas, sin final aparente, conocidas y universales.

A pesar de que la serie propone un protagonista colectivo, la familia, el peso narrativo recae en el patriarca. Juan Herrera (Daniel Muñoz) es tradicionalista y está caracterizado como un padre comprometido y un marido aceptable que se enfrenta a un cambio vital consecuencia de las transformaciones económicas, políticas y sociales del país. Su rol de padre es decisivo en el relato, porque los cambios políticos atraviesan a un hogar complejo, que amenaza cada día con ser más disperso y articula nuevas relaciones con su esposa, sus hijos y sus allegados. La paternidad aglutina varias tramas en las que involucra a distintos personajes produciendo cambios en Juan Herrera y se relaciona con la trama principal transversal a las temporadas: la relación, en continua tensión, entre la pareja protagonista.

## 2.2. *Minero*

Cuenta la vida de Germain Santana (Daniel Antivilo), un pirquinero de Antofagasta que conduce un taxi cuando no se encuentra en el pirquén, como una estrategia para aumentar sus ingresos económicos y una excusa para estar fuera de casa. Santana lleva una vida caótica y desordenada debido a las jornadas laborales arduas y extensas que realiza y que terminan por afectar a sus relaciones personales.

La representación de la paternidad en la narrativa de la serie es central y se proyecta frente a dos de las tramas principales del relato. Una alude a la relación que mantiene con su esposa y su hija, quienes le exigen mejores condiciones de vida y una mayor dedicación para con ellas; y la otra tiene que ver con la relación que establece con su hijo no reconocido, que viene del sur buscándole para reclamarle por su abandono.

Bajo esta aproximación, *Minero* se encuadra en el género del drama social, al proponer una reflexión sobre la conciliación familiar en el contexto minero. En este sentido, Santana se presenta como víctima de las abusivas condiciones laborales en este sector productivo. Así, la serie también puede leerse como un alegato que busca reivindicar los derechos de los trabajadores. Con este fin se explica el funcionamiento del negocio, el poder que detentan las grandes empresas mineras, así como el desarrollo e influencia del movimiento sindical de la región.

La serie, por tanto, considera un tema cardinal en la realidad chilena. La minería es la principal actividad de la economía del país y la que convoca la mayor inversión extranjera. El tema minero se despliega contando distintos ángulos: la situación laboral de los trabajadores humildes e independientes en un mundo regido por las mineras transnacionales. Además, se cuentan otros temas secundarios, como el machismo, el abandono paterno, las relaciones paternofiliales, el alcoholismo, el maltrato policial, la prostitución, el sindicalismo, los abusos de poder o la explotación de las riquezas naturales del país.

## 2.3. *No, la serie*

Esta miniserie es una adaptación extendida de la película homónima de Pablo Larraín (2012), que a su vez está basada en la obra de teatro *El Plebiscito*, de Antonio Skármeta<sup>2</sup>. La historia se centra en la campaña electoral del plebiscito nacional que convocó la dictadura en 1988, con el objeto de decidir entre la continuidad de Augusto Pinochet -SI- o convocar elecciones que abrieran el camino a la transición a la democracia -NO-.

El protagonista es René Saavedra (Gael García), un publicista talentoso, retornado del exilio en México que, con algunas dudas iniciales, se alista al equipo creativo a cargo de la campaña televisiva para la Concertación de Partidos por el No<sup>3</sup>. René propone un enfoque innovador, moderno y comercial basado en el optimismo y la felicidad. Este planteamiento choca con la visión de la madre su hijo, una opositora que cree que la votación está amañada; con el propio subcomité de publicidad, que estima que el mensaje del video promocional es vacío, heterodoxo e irrespetuoso con las víctimas de la dictadura; con su jefe en la agencia de publicidad, que integra el bando contrario y le torpedea con ofertas y chantajes; y con el propio gobierno dictatorial, que trata de interferir a su favor en la campaña mediante censuras, amenazas, coacciones, intimidaciones y ataques policiales.

La paternidad juega en este relato un papel importante. Para René, su hijo Simón (Pascal Montero) es lo más valioso de su vida. Pasa todo el tiempo posible con él, tanto en sus momentos de ocio como en el trabajo, hasta el punto de que el niño se convierte en un apéndice suyo. Todos los obstáculos que René encuentra en su camino profesional los sortea con relativa facilidad hasta que amenazan a su hijo por su desempeño en la campaña y esto lo altera y lo sobrecoge. Además, Simón es la única esperanza que tiene de recuperar a Verónica (Antonia Zegers), a pesar de que ella le rechaza por el concepto vital antagónico que siente. Cuando gana la opción del NO, René y su hijo recorren las celebraciones sin integrarse en ellas, observándolas en silencio, y solo al final, cuando festejan juntos el triunfo, en solitario, disfrutando de un viaje íntimo en una atracción de un parque de diversiones, aparecen las sonrisas en sus caras.

No, la serie se sitúa en el género dramático. Aborda desde la perspectiva publicitaria el triunfo del NO en el plebiscito nacional de 1988, un hito fundamental de la historia reciente del país. No en vano, este acontecimiento significó el final de la dictadura y el inicio de una nueva etapa conocida como la transición a la democracia. En el relato se abordan temas secundarios que aluden a: la publicidad, la dictadura, la política chilena y la identidad nacional.

#### **2.4. *Bala loca***

Es la historia de Mauro Murillo (Alejandro Goic), un popular periodista en situación de discapacidad que fue opositor al régimen dictatorial y que en el presente trabaja como tertuliano en programas nocturnos de espectáculos. La crisis profesional por la que atraviesa, consecuencia de su transvase de periodista a personaje de farándula, se amplifica con la crisis personal que arrastra: separado, con un hijo al que no ve y una novia insatisfecha.

Su redención pasa por emplear las ganancias económicas generadas en la televisión en fundar un portal digital informativo bajo el enfoque del periodismo de investigación. Para ello recurre a Patricia Fuenzalida (Catalina Saavedra), una antigua compañera de oficio, que trabaja en un *blog* independiente desde donde denuncia corrupciones económicas y políticas del país. Cuando Murillo trata de convencerla para que se una al proyecto, ésta es asesinada, en extrañas circunstancias, por una *bala loca* mientras compraba en un supermercado.

Este acontecimiento redobla el esfuerzo de Murillo y crea el periódico en línea *En Guardia*, para el que se rodea con periodistas comprometidos con la calidad en el ejercicio de su profesión, la justicia y la verdad. Todo el equipo se verá envuelto en una investigación que conecta la muerte de Fuenzalida con distintos poderes fácticos -medios de comunicación, empresarios, políticos, militares- que tratarán de obstaculizar el trabajo del nuevo periódico. Su papel como padre contribuye en la narrativa como agente en la transformación personal del protagonista. Acercarse a su hijo y comprenderlo le sirve para recomponerse y poner orden en sus relaciones personales.

La serie transita entre el género dramático y el de *suspense*. La profesión del protagonista ayuda a ahondar en diferentes temas que afectan al país, como la corrupción empresarial y de las instituciones públicas. Aparecen otros tópicos vinculados tanto a conflictos personales como de la sociedad chilena: homosexualidad, infidelidad, relaciones parentales, integración de discapacitados, violaciones de derechos humanos y adicción a las drogas.

### 2.5. *Mary & Mike*

Esta miniserie cuenta la historia de la pareja formada por la escritora chilena Mariana Callejas (Mariana Loyola) y el ex agente de la CIA Michel Townley (Andrés Rillón), cuando ambos fueron reclutados como colaboradores de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) en la década de 1970, durante la dictadura dirigida por Augusto Pinochet.

El matrimonio participó en varias operaciones destinadas a la eliminación de grupos y personas que se opusieron a la dictadura. Por ejemplo, el asesinato de Carlos Prats, ministro y vicepresidente de Allende, y su esposa Sofía Cuthbert, en Buenos Aires (1974); el tiroteo contra Bernardo Leighton, opositor a la dictadura, y su esposa Ana María Fresno, en Roma (1975); o el atentado con coche bomba que le costó la vida a Orlando Letelier, ex Canciller del gobierno de la Unidad popular, y a su secretaria Ronni Moffitt, en Washington (1976).

Con afán de que pasaran inadvertidos, la policía secreta de la dictadura les pagó una casa en Lo Curro, uno de los barrios más exclusivos de Santiago. Allí desarrollaban una doble vida. Mientras en la primera planta Mary celebraba un taller de escritura con personas destacadas del mundo literario, o sus hijos jugaban en los jardines con compañeros de clase, en el sótano se instalaba el cuartel Quetropillán, donde Townley integraba un comando que planeaba atentados, armaba explosivos, falsificaba pasaportes, experimentaba con gas sarín o torturaba a opositores al régimen.

Precisamente, la paternidad en este relato se emplea para enfatizar, por un lado, la apariencia de normalidad que buscaban para ocultar sus actividades como terroristas de Estado, y por otro, sirve para reseñar la falta de humanidad del protagonista: un progenitor frío, ambicioso, necesitado de reconocimiento y más interesado en el fanatismo político que en sus propios vástagos.

La serie se inscribe en el género dramático *thriller* y trabaja como tema principal el terrorismo de Estado perpetrado por la dictadura chilena. Se trata de un relato real y documentado, tanto por investigaciones periodísticas como judiciales. Se apuntan una serie de contenidos secundarios como la ambición, la infidelidad, el espionaje o el abuso infantil.

## 3. Representación de género: la masculinidad a través del padre

Los estudios relativos a la industria cultural no han estado ajenos a la reflexión en torno a la representación del género en la televisión, aunque se han centrado principalmente en la forma en que se representa a las mujeres y lo femenino en distintos productos audiovisuales (Sangro&Plaza, 2010; Coronado&Galán, 2015). Así, por ejemplo, se encuentran investigaciones respecto a la invisibilización y/o caracterización estereotípica de las mujeres (Menéndez&Zurian, 2014), los estereotipos de representación masculina (Menéndez&Zurián, 2014) y femenina (Guarinos, 2011), incluso la representación de nuevas identidades en las series de ficción (Cobo, 2011).

De esta manera, los estudios sobre la representación de género apuntan a que la ficción televisiva ha seguido los cánones establecidos por la representación del orden patriarcal (Ortega&Simelio, 2010), con inclusión de los cambios sociales ocurridos en la sociedad actual (García, Fedele&Gómez, 2012). Por ello, conciben la ficción televisiva como vehi-

culadora de formas de representación de mujeres y hombres (a través de estereotipos de género) y también de nuevas identidades de género (por medio de diversas expresiones de lo masculino y femenino distinto al imperativo patriarcal). En este sentido, en ningún caso ajena, indiferente o neutral a estas consideraciones (Belmonte&Guillamón, 2008).

Respecto a la representación de la paternidad, esta juega un papel en la narrativa de las series de televisión. En sus inicios primó una perspectiva idealista de ésta a través de un “*pater familias*” casi omnisciente, que sabía lo mejor para todos y que se caracterizaba por ser justo a la par que cariñoso, por su autoridad indiscutible y, sobre todo, por la relación jerárquica de dependencia en cualquier ámbito de los hijos hacia el padre” (Crisóstomo, 2015:1). Esta representación habría mutado a una donde las relaciones de conflicto entre padres e hijos resultaron ser un eje articulador de las narrativas como una fuente inagotable de tensión. Sin embargo, siguiendo a Crisóstomo, se evidencia en la nueva ficción seriada un cambio de paradigma donde las relaciones entre padres e hijos-hijas dejan de ser problemáticas para convertirse en relaciones de colegas o compañeros, lo que ocurre tanto con la figura del padre como de la madre.

Bajo este concepto, la autora distingue, en las llamadas series de la tercera edad de oro<sup>4</sup>, tres tendencias de representación de la paternidad-maternidad: a) la trágica; b) el legado de los padres a los hijos; y, c) la del “progenitor colega”. La primera se refiere a que la paternidad-maternidad ejerce un amplio poder sobre los hijos, no se puede ignorar y les coarta a tomar decisiones libremente. La segunda retrata la tendencia a perpetuar el legado de un progenitor, generalmente dedicado a un bien mayor, como ocurre en el caso de los superhéroes. El legado no siempre es explícito y puede actuar como un determinismo implícito. La tercera describe relaciones paternofiliales de “igual a igual” donde los hijos o hijas ayudan a sus padres-madres a tomar decisiones vitales, o se transforman en sus cuidadores. Esto no significa que se evidencien problemas de madurez en las o los progenitores, sino que justamente se trata de que ambas partes presentan madurez emocional. Si bien en las series chilenas analizadas no necesariamente encontramos la clasificación que realiza la autora, sí observamos a los padres y la paternidad como ejes significativos de la narrativa y como motivadores del relato. Lo que resulta particularmente interesante cuando uno de los planteamientos respecto a la identidad chilena ha sido que se encuentra definida por su carácter “huacho” (Montecino, 2017), es decir, por hijas e hijos en conflicto por la ausencia, no reconocimiento o abandono de parte del padre. De esta forma, estas series muestran un matiz identitario donde la figura del padre resulta central y encontramos esta figura en tránsito y como manifestación de diferentes expresiones de masculinidad.

En general, para estos padres -Juan, Germain, René y Mauro- la paternidad es un punto de tensión entre su propia realización personal y la responsabilidad que la paternidad implica, que se resuelve de diferentes maneras. En algunos de ellos, la forma en que esa tensión se enfrenta responde a la relación -a su vez- que estos padres tuvieron con sus progenitores, particularmente en la historia de Juan, Germain y Mauro. Así como con su capacidad de adaptación a un nuevo contexto y momento vital, tanto de estos protagonistas como de sus hijos. Mike es un caso particular, porque si bien vive y se relaciona cotidianamente con sus hijos, sus motivaciones e intereses no se encuentran anclados en su paternidad, sino en sus deseos de colaborar con los aparatos represivos y legitimarse ante sus líderes. Juan, de la serie *Los 80*, es un padre que inicialmente responde al *pater familias* omni-

presente, protector y que resuelve todos los contratiempos que enfrenta la familia. Esto lo afecta profundamente, puesto que, con los cambios políticos, sociales y económicos propiciados por la dictadura, no puede ejercer ese rol y debe adaptarse a que Ana (Tamara Acosta), su esposa, trabaje fuera del hogar para complementar el ingreso familiar, Claudia (Loreto Aravena), la hija, se vaya del hogar para seguir sus ideales políticos, y se tensiona todo el núcleo familiar hasta la separación del matrimonio. Esto lleva a que la figura del padre de Juan se haga presente en su vida contrariándole, puesto que este hijo siempre quiso ser lo contrario de su padre: un padre presente y protector versus el padre ausente y sin referente que fue su propio progenitor. Por lo tanto, el contexto y el devenir de la familia y sus miembros, tensiona a Juan entre su proyecto de paternidad, y la posibilidad efectiva de realizarlo como lo proyectó, o tener que adaptarse y flexibilizar su postura pasando de un *pater familias* tradicional a uno ajustado a los “nuevos tiempos”, en los que el rol de padre proveedor en el que se concentran las decisiones familiares, se impacta por los cambios económicos, sociales y políticos producto de la dictadura.

Germain, protagonista de *Minero*, también se enfrentó en su niñez a la ausencia de la figura paterna, porque su padre falleció trabajando en el pirquén. Este personaje lleva al extremo la ausencia de su progenitor al renunciar a su apellido y usar el de su madre, la que también muere cuando Germain era un niño. Por ello se fue forjando a sí mismo y, de cierta manera, renegando de todo. Al contrario de Juan, no logró revertir en el ejercicio de su propia paternidad ese sino y se convirtió en un padre ausente para Elvira (Tiare Pino), su hija, y Adrián (Camilo Carmona), su hijo. Este padre, de cierta manera, es la encarnación de las expectativas frustradas respecto a un progenitor: no conocía -ni, por tanto, reconoció- la existencia de su hijo mayor, ya que abandonó a la madre; se mantiene ajeno a los hitos significativos de la vida de la hija con la que vive, y nunca fue capaz de acompañar afectivamente su formación, transitando entre la total ausencia de límites a un autoritarismo sin sentido. Germain se enfrenta a una hija adolescente, que no legitima esta autoridad paterna, y a un hijo sin padre que primero la rechaza, pero luego la acepta por la carencia de figura paterna que arrastra. Sin embargo, a pesar de estos antecedentes, la redención de una vida sin sentido de Germain se realiza cuando éste decide apoyar a Elvira y Adrián, haciéndose cargo, a su modo, de enmendar su paternidad ayudándolos a costa de su propia muerte.

En el caso de *Bala loca*, se presenta a Mauro como un hombre que trata de reinventarse luego de un accidente que cambió radicalmente su vida. Accidente que lo distancia de su vida como un exitoso conductor de programas de farándula. Mauro ve una posibilidad de reivindicar y dar sentido a su existencia fundando un periódico digital dedicado al periodismo de investigación. De esta manera, intenta acercarse a su pasado como periodista de un medio de comunicación opositor a la dictadura que se encargaba de denunciar los atropellos que esta cometía. Parte de esta reivindicación es reconciliarse con su paternidad, de la que estuvo alejado producto de su participación en el mundo televisivo. Para acercarse a Daniel (Víctor Quezada), su hijo, Mauro se posiciona como un par, o un como colega, como lo define Crisóstomo (2015). En esta experiencia acompañará a la madre de su hijo a aceptar la homosexualidad no manifiesta de Daniel y a aprender de él una masculinidad receptiva y acogedora, distinta de la masculinidad superficial basada en la apariencia del mundo del espectáculo. En paralelo, deberá reconciliarse con su progenitor,

de quien se mantuvo alejado por años debido al resentimiento de éste por haber perdido un hijo bajo la represión dictatorial, desentendiéndose de Mauro o incluso renegando del camino que éste eligió al introducirse en el mundo televisivo.

René, protagonista de *No, la serie*, es particularmente interesante desde el punto de vista de la representación de la paternidad, porque nos muestra un modelo que es poco habitual en Chile: el padre que se hace cargo del cuidado cotidiano de su hijo, debido a que la madre ha tomado un camino de vida distinto al común. Verónica, la madre del hijo de René, se nos presenta como una opositora radical a la dictadura militar y también al referéndum como posibilidad de derrocar al dictador. Asimismo, tiene una nueva pareja con la que comparte esa posición política y ha decidido abocarse a su militancia desplazando su rol de madre. En este escenario, es René quien ejerce las tareas de cuidado cotidiano de su hijo Simón, auxiliado por una empleada de confianza, ya que al mismo tiempo se encuentra activamente involucrado con su trabajo como publicista y en su labor en la campaña del NO. Aunque Simón es muy joven, se muestra la complicidad entre padre e hijo, puesto que ambos deben enfrentar el abandono: de la madre uno y de la esposa el otro, constituyéndose en compañeros tanto en la vida familiar como en su participación en los acontecimientos que vive el país, tal como lo muestra su presencia en la manifestación previa a la votación y en la celebración del triunfo del NO el día del plebiscito.

Por último, de mayor particularidad resulta la representación de la paternidad de Mike (*Mary & Mike*). Aquí se trata de un extranjero en Chile que busca congraciarse con las autoridades dictatoriales demostrándoles su fidelidad al convertirse en agente de los aparatos represivos de la época. Por ello, será central para él cumplir con cada una de las misiones que le encomiendan y que consisten en eliminar a opositores al régimen que se encuentran en el extranjero. Esta fidelidad y necesidad de reconocimiento lo llevan a convertir su propio hogar en una casa de tortura y de experimentación de distintos métodos de aniquilación de cualquiera que se identifique como enemigo. Lo que significará que, mientras sus hijos experimentan una vida común en la casa, él estará torturando bajo distintas modalidades, a opositores al dictador en el subterráneo. Se muestra así una paternidad enajenada de la expectativa de lo que debe ser un padre y alejada de las necesidades de su descendencia, puesto que la focalización en su carrera como agente lo distancia del ejercicio de la paternidad. Al mismo tiempo, en este caso cobra relevancia la figura del propio progenitor de Mike, a quien se asocia como un agente de los órganos de inteligencia estadounidenses, por lo que este hijo pareciera hacerse cargo del legado de su padre en contra del comunismo que amenaza al mundo.

Como podemos ver, la paternidad en estas series se presenta como un contenido complejo, donde ninguno de los padres encarna de manera perfecta o acabada ese rol. Más bien, la paternidad desafía a estos personajes a encontrarse con sus propias y no abordadas experiencias como hijos, y a encontrar en el ejercicio de la paternidad un camino para enfrentar sus temores e inseguridades, y a enfrentar los desafíos del contexto en el que les toca desenvolverse. En este sentido, la paternidad asumida conscientemente significa un camino de autoconocimiento que permite la evolución de estos personajes. O, en el caso de Mike, una total negación, es decir, la ausencia del ejercicio de la paternidad.

La paternidad, combinada con otras experiencias de vida, se nos presenta como central en estos relatos y tensiona una visión masculina alejada del ámbito doméstico y de cuidado, así como de la identidad de huacho en la representación de lo chileno en estas producciones audiovisuales.

#### **4. Conclusiones: representación de la paternidad y series de televisión chilenas**

De acuerdo a lo expuesto, podemos indicar que la paternidad es un elemento que complejiza la masculinidad y la construcción de identidad de los protagonistas de las series analizadas, puesto que tensiona a los personajes, les entrega matices, a partir de ello toman decisiones de las que no siempre se sienten satisfechos y les otorga sentido a su vida. Todo lo cual, los hace definirse, principalmente, en cuanto padres, predominando sobre otras fuentes de identidad o definición de masculinidad como el trabajo, la participación política, la relación con el grupo de pares o su vínculo con las mujeres, entre otros. No solo por el propio ejercicio de dicha paternidad, sino también por la relación que tuvieron o tienen con sus progenitores. También porque esta justifica la propia existencia -como en el caso de Juan, patriarca por definición- o se utiliza como un medio de reivindicación -como se observa en Germain y Mauro que la usan para dotar de sentido a su vida- por ejemplo.

Así, la relación que estos personajes han vivido con sus progenitores marca tanto su concepto de paternidad como las relaciones que tienen con sus vástagos. Las relaciones paterno-filiales que sostienen les lleva a diferentes desencuentros que, en muchos casos, tienen que ver con la falta del referente paterno que han padecido. La llamada 'tensión de la ausencia', es decir, el abandono paterno, se confirma como una característica que se relaciona con la representación de la paternidad en todos estos relatos.

La paternidad se adivina, además, como un área que les señala que viven en un nuevo tiempo y en un momento vital que deben de afrontar y, en algunos casos, superar aprendiendo a ser padres. Sobre todo, porque estos protagonistas se inscriben en la tradición de la paternidad patriarcal: se trata de personas que consideran que ser padre es proveer económicamente a su familia más que ser parte activa de la crianza o acompañar a su prole en los momentos trascendentes de su vida. La relación que establecen con sus hijos e hijas prioriza la filiación, es decir, reconocer y hacerse cargo oficialmente de ellas y ellos -en tanto descendencia-, dejando en un segundo plano el ámbito afectivo y de acompañamiento.

Una excepción parece en este sentido la paternidad que desarrolla René, aunque cabe preguntarse si su rol en la crianza es más activo debido a la ausencia de la madre del hijo, y si actuaría de la misma forma si ella estuviera involucrada en esa crianza. Es decir ¿el personaje tendría una paternidad activa si la madre ocupara el lugar tradicional que se le asigna en las labores de crianza? O, ¿la participación del padre en el cuidado del hijo es una forma de compensar la ausencia de la madre? También resulta fuera de lo común Mike. En este caso por su extrema enajenación respecto a su rol de padre, su desempeño como agente de la represión ni siquiera le permite sintonizar o empatizar en algún sentido con su hija e hijo.

La representación de la paternidad en estas producciones audiovisuales de ficción, invita a pensar en los nuevos atributos de masculinidad presentes en la sociedad actual. Esto, porque, a través de esta mirada crítica a la paternidad patriarcal o convencional, se establece un referente de lo que se espera que los hombres hagan en tanto padres. Es decir, la sociedad ha experimentado transformaciones que apuntan a una paternidad más activa, por lo tanto, los hombres se enfrentan a ese referente de construcción de masculinidad en el ejercicio de la paternidad. Lo que significa, entre otras cosas, un compromiso hacia la dimensión reproductiva y de cuidado que tradicionalmente fue atribuida a las mujeres y que se evidencia la paternidad responsable como forma de reivindicación de los personajes que se situaban en una paternidad ausente. Esto, también pone en escena distintas posibilidades de ejercicio de la paternidad y de desarrollo de las relaciones paternofiliales, como las expuestas en estas series que van desde el pater familias por excelencia hasta aquel totalmente alienado de esa experiencia en su vida, como contrapunto a la expectativa del ejercicio de una paternidad comprometida.

## 5. Listas de Referencias Bibliográficas

- Aumont, J & Michel, M. (2009). *Análisis del film*. Barcelona: Paidós.
- Bazin, A. (2008). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Belmonte, J. & Guillamón, S. (2008). Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV. *Comunicar*, 16 (31), 115-120. <http://dx.doi.org/10.3916/c31-2008-01-014>
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2014). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Casetti, F. & Di Chio, F. (1999). *Análisis de la televisión. Instrumentos, métodos y prácticas de investigación*. Barcelona: Paidós.
- Cobo, S. (2011). "Uso de roles en la construcción de personajes: desde la Nueva Masculinidad a los estereotipos de género en Misfits". In M. Pérez (Coord.), *Previously on: interdisciplinary studies on television fiction in the golden age of television* (pp. 585-597). Sevilla: Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3800806> [Consultado 21 de noviembre 2018].
- Coronado, C. & Galán, E. (2015). "¿Tontas y locas? Género y movimientos sociales en la ficción televisiva sobre la transición española. *Historia y Comunicación Social*", 20(2), 327-343. Obtenido de <http://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/51387/47667> [Consultado 21 de noviembre de 2018].
- Crisóstomo, R. (2015). "El progenitor "colega". Nuevas relaciones paternofiliales en las series de televisión". En *Padres y madres en serie: representaciones de la parentalidad en la ficción televisiva* / coord. por Mariona Visa Barbosa, 2015, ISBN 978-84-9064-381-5, págs. 33-40
- García, N., Fedele, M. & Gómez, X. (2012). "La representación laboral de las mujeres en las series de prime-time". In *Comunicació i Risc: III Congrés Internacional Associació Espanyola d'Investigació de la Comunicació*, Tarragona, Spain, p. 123. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5250989> [Consultado 21 de noviembre de 2018].

- García de Castro, M. (2002). *La ficción televisiva popular. Una evolución de las series de televisión en España*. Barcelona: Gedisa.
- Guarinos, V. (2011). "La edad adolescente de la mujer. Estereotipos y prototipos audiovisuales femeninos adolescentes en la propuesta de Disney Channel". *Comunicación y Medios*, 23 (2011), 37 - 46. doi:10.5354/0719-1529.2011.26339
- Guerrero, E. (2010). *El entretenimiento en la televisión española: historia, industria y mercado*. Madrid: Deusto.
- Menéndez, M. & Zurian, F. (2014). "Mujeres y hombres en la ficción televisiva norteamericana hoy". *Anagramas*, 13(25), 55-72. Obtenido de <http://revistas.udem.edu.co/index.php/anagramas/article/view/974/976> [Consultado 21 de noviembre de 2018].
- Metz, C. (2002). *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968)*. 2 Vols., Barcelona: Paidós.
- Metz, C. (1970). "El decir y lo dicho en el cine: ¿Hacia la caída de un cierto verosímil?" *Lo verosímil*, pp. 17-30. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.
- Montecino, S. (2017). *Madres y huachos. Alegorías del mestizaje chileno*. Santiago de Chile: Editorial Catalonia.
- Ortega, M. & Simelio N. (2010). "La representación de mujeres trabajadoras en series de máxima audiencia". *Comunicación*, 10(1), 1006-1016. Obtenido de [http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa5/079.La\\_representacion\\_de\\_las\\_mujeres\\_trabajadoras\\_en\\_las\\_series\\_de\\_maxima\\_audiencia\\_emitidas%20en\\_Espana\(2010\).pdf](http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa5/079.La_representacion_de_las_mujeres_trabajadoras_en_las_series_de_maxima_audiencia_emitidas%20en_Espana(2010).pdf) [Consultado 21 de noviembre de 2018].
- Sangro, P. & Plaza, J. F. (Eds.). (2010). *La representación de las mujeres en el cine y la televisión contemporáneos*. Barcelona: Laertes.
- Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social: reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis.

**Abstract:** Chilean television in the last decade has seen a new phenomenon: the production and broadcast of national fiction series that have been highlighted by the audience achieved, by the positive evaluation of the critics, by the social debate that they raised, by the contents that address or for being an innovative and particular product. Such is the case of *Los 80*, *Minero*, *No, la serie*, *Bala loca* and *Mary&Mike* that, among others, are productions representative of this fact.

These series develop critical contents linked to the recent history of the country. In particular, with respect to the military dictatorship implemented as of September 11, 1973, and its traces today. At the same time, through them you can reflect on other issues, such as gender representation. In each of the indicated series, the characters of the parents are protagonists and acquire particular characteristics that allow us to wonder about the construction of masculinity that is in them.

The research is based on a descriptive-interpretative approach and a qualitative methodology (Valles, 1999), since it allows comprehensive knowledge of complex television phenomena (Casetti & DiChio, 1999). We propose a narratological analysis (Aumont&Marie, 2009) and gender representation in order to investigate the way in which storytelling options are ar-

ticulated with certain representations of being father and masculinity, which are dynamized, updated and contextualized according to the characteristics of each series and its content. In this way, the representation of paternity in the six aforementioned series is addressed, with the intention of contributing to the discussion on gender representation in audiovisual production and the study of television series in Chile.

**Keywords:** TV series - fiction - Chile - masculinity and fatherhood.

**Resumo:** O televisão chilena na última década tem visto um novo fenômeno: a produção e transmissão de série de ficção nacional que tenham sido destacada pelo público atingido pela avaliação positiva do debate social crítica levantada pelo conteúdo endereço ou por ser um produto inovador e particular. Tal é o caso dos 80, Mineração, Não, a série, louco Bala e Mary & Mike, entre outros, são produções representativos deste fato. Estas séries desenvolvem conteúdos críticos ligados à história recente do país. Em particular, no que diz respeito à ditadura militar implementada a partir de 11 de setembro de 1973 e seus traços hoje. Ao mesmo tempo, através deles, você pode refletir sobre outras questões, como representação de gênero. Em cada uma das séries indicou os caracteres dos pais são atores e têm propriedades que permitem a questionar a construção da masculinidade neles. A investigação surge de uma abordagem descritiva interpretativo e metodologia qualitativa (Valles, 1999), uma vez que permite uma avaliação abrangente do complexo televisão fenômenos (Casetti & Dichio, 1999). uma análise narratológica (Aumont e Marie, 2009)) é proposta e representação de gênero, a fim de investigar como articular conto opções com certas representações da paternidade e masculinidade, que são revigorados, refrescado e contextualizam de acordo com as características de cada série e seu conteúdo. Assim, a representação da paternidade é abordada na série mencionada seis, com a intenção de contribuir para a discussão sobre a representação de gênero na produção e estudo da série de televisão no Chile audiovisual.

**Palavras chave:** Séries de TV - ficção - Chile - masculinidade e paternidade.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

# FEMCINE: Cine de mujeres y nuevas formas de representación en el campo cinematográfico chileno<sup>1</sup>

María Paz Peirano \*

---

**Resumen:** El Festival de Cine de Mujeres de Santiago FEMCINE, es un evento único en su tipo en Chile. Creado el 2011 por un equipo de mujeres que lo lidera hasta hoy, busca e difundir y reconocer el cine realizado por y sobre mujeres, visibilizando su trabajo en el ámbito cinematográfico. A través de su programación, espacios de encuentro y sus modos de trabajo, el festival ha contribuido a un nuevo posicionamiento de las mujeres en el campo cinematográfico chileno de la última década y a la reconstrucción de la memoria de un cine poco reconocido en la filmografía nacional. Basándose en la sistematización de los archivos del festival, la observación participante y los testimonios orales de sus organizadoras, este artículo da cuenta del rol del festival en la promoción de formas particulares de trabajo y modos de comprender el cine de mujeres en Chile. Se considera el posicionamiento político y cultural de curatoría de FEMCINE, articulado con sus particulares formas de trabajo colaborativo. A partir de ello, se reflexiona sobre los modos en que los festivales de cine de mujeres han permitido la promoción y reflexión en torno al cine hecho por y sobre mujeres, así como por el rol de las organizaciones de mujeres en la exhibición y construcción de nuevos modos de comprender el trabajo femenino, desde la perspectiva de un feminismo inclusivo.

**Palabras claves:** Festivales de cine - cine de mujeres - campo cinematográfico - feminismo - cine chileno

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 78 - 79]

---

<sup>(1)</sup> Académica del Instituto de la Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile (ICEI) y Doctora en Antropología Social en la Universidad de Kent, Reino Unido. Sus especialidades son Antropología del cine y los medios, Antropología visual, Cine documental y Cine chileno, sobre lo cual ha publicado en diversos libros y revistas especializadas. Actualmente su investigación se centra en los festivales de cine y el desarrollo de la cultura cinematográfica en Chile. Es co-editora de "Film Festivals and Anthropology" (Cambridge Scholars 2017) e investigadora responsable del proyecto FONDECYT 11160735 "Festivales de cine: experiencias de formación y expansión del campo cultural chileno".

## Introducción

En el campo cinematográfico chileno, múltiples labores de organización, construcción de redes y promoción del cine chileno están lideradas por profesionales de género femenino. A pesar de las brechas que aún persistentes, hay cada vez más mujeres trabajando en el medio chileno, tanto en dirección como en producción, distribución y exhibición, fenómeno del cual el Festival de Cine de Mujeres de Santiago, FEMCINE es parte (Peirano y Bossay, 2018). FEMCINE es el primer festival de cine de mujeres en Chile, y único en su tipo dentro del campo nacional. Desde el año 2011, se realiza entre los meses de marzo y abril en distintas salas de Santiago. El festival fue creado por un equipo de mujeres formadas en las áreas de comunicaciones, periodismo y audiovisual, que ya tenían amplia experiencia en el sector audiovisual: Andrea Carvajal, Antonella Estévez, Claudia Gutiérrez, Claudia Pino, Pamela Pequeño, Paula Villarroel y Sandrine Crisóstomo, tres de las cuales siguen liderando la organización actual del festival (Antonella Estévez, Claudia Gutiérrez y Andrea Carvajal). El festival surgió ante la ausencia de festivales especializados en temáticas de género en Chile, y en particular “a partir de la reflexión sobre lo desequilibrado de la participación de las mujeres en el cine, tanto detrás como delante de cámara”, lo que impacta en una representación tan limitada como distorsionada de las mujeres en el cine local.

El objetivo de FEMCINE es principalmente, por tanto, visibilizar a las mujeres en el ámbito cinematográfico, difundiendo y reconociendo el cine realizado por y sobre mujeres, y abriendo el espacio para formas de representación propias. Ello se realiza a través de su programación, premiación y espacios de formación. Basándose en un trabajo de observación etnográfico de larga data (2011-2014 y 2017-2018), así como en los testimonios orales de sus organizadoras y la sistematización de los archivos del festival (catálogos y programas), este artículo da cuenta de la historia y el rol del festival en la visibilización del trabajo femenino y su contribución a la reconstrucción de la memoria de un cine previamente marginalizado en la filmografía nacional. En este artículo se considera el posicionamiento político y cultural de curatoría de FEMCINE, analizando cómo a través de su programación, premiación, espacios de encuentro y formación, el festival ha contribuido al reconocimiento y posicionamiento de las mujeres en el campo cinematográfico chileno de la última década. Se analiza además como esta curatoría se articula con las particulares formas de trabajo del festival, que podrían permitirnos hablar de un tipo de gestión tanto femenina como feminista, pues su organización cuenta con un equipo que se constituye casi exclusivamente por mujeres, una programación y labor formativa de carácter inclusivo, y un modo de trabajo y toma de decisiones que enfatiza el trabajo colectivo preferentemente horizontal. A partir del caso de FEMCINE, se reflexiona sobre las transformaciones recientes en el campo chileno en cuanto al cine hecho por mujeres y sobre mujeres, centrándose en el rol de las organizaciones de mujeres en la exhibición y promoción de nuevos modos de comprender “lo femenino” en el cine chileno. Se considera aquí que FEMCINE forma parte de un campo cinematográfico en proceso de transformación, donde la creación y los modos de auto-representación se articulan y potencian con formas de trabajo alternativas, de orden comunitario, que consideran la autoría cinematográfica no sólo desde la afirmación de creatividad individual, sino también gracias al encuentro con otros y otras, en colaboración con el trabajo de esos otros y otras. Veremos que estos procesos de creación

y circulación artística han facilitado la construcción de nuevas formas de entender el “cine de mujeres” desde una perspectiva inclusiva, que integra el trabajo emocional y el cuidado a la comunidad, tanto en el proceso de la producción individual, como en su consecuente puesta en valor.

## Un festival de cine de mujeres

“Un zapato de taco ¡Pero cómo! ¡Si es como el símbolo de la opresión a la mujer!” - exclamó mi acompañante (hombre) en la fila para entrar a la inauguración del primer FEMCINE el año 2011, durante mi primer trabajo de campo etnográfico en el circuito de festivales de cine en Chile. Él era también programador de cine, y junto a un crítico de cine local manifestaban su descontento con lo que ellos consideraron, en su momento, un despropósito. En las primeras versiones del festival, el ícono del evento era un zapato de taco alto rojo, que para las organizadoras era una imagen que permitía posicionar rápidamente el festival en el imaginario local: era claramente identificable, llamaba la atención, y convocaba a todas las mujeres a participar, incluso aquellas más alejadas del ámbito cultural. Para ellas, el símbolo podía atraer a un público más amplio, sin excluir a las mujeres más reticentes respecto al feminismo, y por ende cumpliría el objetivo principal del evento, que era dar un espacio al cine hecho por mujeres y acercar su trabajo al público. La opción fue muy criticada por quienes buscaban una agenda decididamente feminista, pero era consistente con la postura de las organizadoras, que ciertamente resultaba polémica: el festival buscaba respetar la diversidad y el diálogo entre quienes pensaban diferente, potenciando una discusión con perspectiva de género en torno al cine, sin ser excluyente, ni siquiera con los hombres simpatizantes.

Esta forma de activismo resultaba problemático para quienes identifican el cine de mujeres directamente con una tradición feminista, reflejando también el momento histórico en que se construía ese primer festival y el posicionamiento de las mujeres en el medio nacional. Con cada vez más mujeres haciendo películas en Chile, pero aún lejos de igualar la producción masculina (Peirano y Bossay, 2018, p. 204), un primer desafío era posicionar la pertinencia de un espacio para ellas, reclamar una imagen en disputa, y hacerlo desde un medio que, si bien no es abiertamente hostil con el trabajo femenino, no es aún un espacio igualitario. La polémica evidenciaba, además, el problema de la utilización de ciertas categorías en discusión (“cine de mujeres”) y las tensiones propias de los festivales de mujeres en otras partes del mundo, cuyo rol y posicionamiento respecto al cine “femenino”, hecho por mujeres, o bien feminista, ha ido transformándose, enfrentándose a un paisaje global cambiante.

Los festivales de cine de mujeres pueden considerarse un tipo de festival “basado en la identidad” (Carocci, 2016, p. 448) cuya relación con la comunidad y los contextos de recepción es muy relevante. Estos festivales se estructuran en torno a la expresión cultural de un grupo social específico, generalmente buscando visibilizarlo y abrir la discusión en torno a los problemas que le conciernen. Suelen, por tanto, ser festivales “activistas” (cita), cuya programación, organización y relación con la comunidad tienen una orientación política específica e incluso contracultural. Específicamente, los festivales de cine de mujeres “... llevan un elemento de activismo, el activismo feminista. Están alimentados por un impulso

para el cambio social; por un impulso de crear una esfera contraria, un lugar donde las mujeres puedan reunirse, desafiar las convenciones sociales sexistas (y heteronormativas), formar un grupo o red y movilizarse en torno a los temas del feminismo” (Loist, 2012, p.1). Efectivamente, los primeros festivales de cine de mujeres surgieron a principios de la década de 1970 vinculados a la teoría del cine feminista, en Norteamérica y Europa<sup>3</sup>. Estos festivales se internacionalizaron adoptando el modelo de programación de base temática de otros festivales surgidos en este periodo, saliendo del marco de los cines nacionales con que se solían organizar los festivales de cine hasta entonces (de Valck, 2008, p. 28). Los eventos de las décadas de 1970 y 1980 eran usualmente festivales de base, asociados al cine femenino y el movimiento de mujeres (Maule, 2014, p. 368), con una clara impronta política. Creados y promovidos por colectivos y cooperativas de mujeres, se aliaron a talleres de cine y video para mujeres, y conformaron circuitos de exhibición y distribución de películas feministas o dirigidas por mujeres. Actualmente, los festivales de cine de mujeres se han ido expandiendo a otras regiones (Latinoamérica, Asia y África) y, en concordancia con el desarrollo histórico del feminismo, han tendido a abrir sus temáticas, objetivos y modos de programación a nuevos modos de comprender el status de las mujeres y “lo femenino”, particularmente vinculándolo con la profesionalización del medio audiovisual - algo que para Carocci aleja a los festivales del riesgo de la auto-exclusión o “auto-guetización” (2016, p. 451) que podría haber implicado la continuación del modelo feminista de los años 70. Si bien persiste un trasfondo feminista en la gran diversidad de festivales actualmente vigentes en el mundo (unos más radicales que otros), la ampliación de sus preocupaciones los ha resituado en el contexto en la industria cinematográfica. A la promoción de un cine identitario (femenino y/o feminista) y al valor artístico del “cine de autor” hecho por mujeres, se le suma la preocupación por el acceso de las mujeres al mundo del trabajo. Ello ha implicado fijar la atención en el desarrollo profesional y condiciones laborales tanto de las realizadoras como de productoras, actrices, guionistas y otras trabajadoras, con el fin de impactar en las brechas económicas, culturales y políticas que aún persisten en el medio<sup>4</sup>. En este sentido, los festivales de cine de mujeres han ido involucrándose cada vez más en las dinámicas de la industria del cine contemporáneo. Proporcionan un espacio para la creación de redes, el debate y la colaboración entre mujeres de la industria (Loist, 2012, p. 4), buscando la creación de mayores oportunidades para sus películas tanto en la esfera pública como en el mercado del cine. Así, como sugiere Maule, aun cuando los festivales de mujeres mantengan un “perfil discreto” (2014, p. 368) respecto al circuito internacional de festivales de cine, hay una relación muy productiva entre el cine de mujeres y dichos eventos. Los festivales han permitido la conformación de una red global de mujeres realizadoras, que ha contribuido a la creación de una “esfera pública alternativa” (Íbid.) en la que subyace una “red de películas feministas transnacionales” (White, 2015, p. 134). FEMCINE podría clasificarse como uno de estos nuevos festivales de cine de mujeres que siguen la “estrategia más amplia del feminismo de reclamar un mundo más grande para las mujeres” (Ruby, 2013, p. 160). Estos festivales fueron creados al alero de la tercera ola feminista o bien con una conciencia post-feminista, que quería alejarse de una etiqueta identitaria unívoca de “ser mujer”. Los festivales de mujeres creados o renovados entre los 1990 y los 2000 fueron apelando cada vez más a la diversidad de las experiencias femeninas y la multiplicidad de posiciones sociales y políticas de las mujeres, reafirmando los procesos

creativos de las cineastas. Esto es coherente con la perspectiva de gran parte de las realizadoras chilenas, sobre todo con aquellas de las generaciones que comenzaron a trabajar en dicho periodo y que han buscado afirmarse como agentes creativos igualitarios respecto a sus pares masculinos (Peirano y Bossay, 2018). Estas realizadoras han tendido a impulsar el desarrollo de un campo inclusivo, evitando las marcas de género que se consideran muchas veces limitantes respecto a la totalidad de la experiencia creativa.

Ahora bien, como sugería anteriormente, esta posición inclusiva del festival no está libre de tensiones, pues genera ciertas sospechas entre aquellos que suponen dos cosas: que tanto la inserción de los festivales de cine de mujeres en el circuito internacional de festivales, orientados cada vez más a potenciar la industria del cine bajo las lógicas económicas neoliberales, así como el reemplazo del feminismo por la política “menos conflictiva” de la perspectiva de género, implicarían una autoafirmación neoliberal individual. De esta manera, estos festivales pondrían en entredicho las narrativas de la colaboración colectiva de base del feminismo (Maule, 2014, p. 369). La polémica en torno a la pertinencia y el alcance de FEMCINE con que comienza esta sección se relaciona con esta sospecha, una que cuestiona la legitimidad de la afirmación del sujeto femenino en estas circunstancias, aspirando al compromiso político más radical que había caracterizado hasta entonces a estos eventos. Ahora bien, FEMCINE es también un caso particular dentro del esquema presentado, pues a la luz del desarrollo del movimiento feminista de los últimos años, ha girado paulatinamente hacia la construcción de un discurso político cada vez más claro. Como recuerda Antonella Estévez, su directora:

Eso es parte del proceso, ninguna de nosotras se consideraba feminista, el feminismo no fue parte de la lógica original de FEMCINE, apareció después (...) honestamente, fue por mis alumnas [de cine]. Yo inmediatamente pensé en la lógica de los referentes, que efectivamente como dicen las gringas *you can be what you can see*. Entonces, de verdad estaría bueno mostrarles a las jóvenes realizadoras que lo han logrado. Luego apareció todo el resto del discurso más vinculado a la importancia de visibilizar los discursos, los otros discursos, en este caso, los hechos por mujeres... salir de la hegemonía de los relatos del hombre blanco heterosexual rico del primer mundo. Pero toda esa conciencia vino mucho después<sup>5</sup>.

El desarrollo de FEMCINE no sólo se ha visto afectado “desde fuera” por las circunstancias sociales que lo rodean, sino por los procesos propios de las integrantes del equipo, y por su mismo trabajo de gestión. El resignificar al festival como un espacio feminista ha sido fruto también de un proceso auto-reflexivo, derivado de las prácticas y los aprendizajes cotidianos del festival. Los modos de hacer engarzados en un sentido común compartido ha configurado sus características particulares, y ha reconstruido su identidad como un evento más abiertamente feminista, si bien permanece aún fiel a su actitud inicial. Las prácticas de programación, educación y de trabajo de FEMCINE reflejan una forma particular de feminismo inclusivo, construido desde la reciprocidad y los afectos, como veremos a continuación.

## Programación, premiación y educación: el trabajo de FEMCINE

¿Por qué a las mujeres les falta confianza? se pregunta Rich (2013, p. 162), aludiendo a cómo la sobre-valoración del trabajo del autor masculino en el cine hace que la marginación de las mujeres se internalice y se externalice, haciéndoles perder confianza sobre su propia valía y la de su trabajo, así como sus posibilidades de éxito. Es esta falta de confianza la que parece estar en la base de las brechas entre los niveles de producción y reconocimiento histórico a las mujeres del campo chileno, y que FEMCINE ha intentado disputar. Como veíamos anteriormente, la escasa representación de las mujeres en el medio audiovisual fue el motor para la creación y el desarrollo del festival. La ausencia de referentes históricos y contemporáneos de mujeres del campo, y como resultado, la invisibilización de las imágenes construidas desde lo femenino y de las voces de las mujeres, se han entendido como barreras para el acceso igualitario de las mujeres al campo de producción cinematográfica. Las acciones de FEMCINE han estado destinadas a abrir un espacio a la representación femenina, proveyendo las herramientas que ayuden sobre todo a las jóvenes realizadoras a sortear dichas barreras. La muestra, gratuita para todo público, incluye diversas películas realizadas por mujeres de todo el mundo - que van de lo más experimental a otras más comerciales - en retrospectivas, focos, panoramas y secciones especiales con enfoque de género. La programación incluye temáticas diversas que permitan “conocer y celebrar las múltiples maneras que existen de ser mujer [...con] películas que nos ven y nos permiten vernos.”<sup>6</sup> El último slogan y hashtag del festival #CineQueTeVe (2019) apela justamente a la posibilidad que abre el festival para reconocerse en la diversidad de experiencias femeninas, algo que se hace evidente tanto en las diversas secciones estables (como “Ellas con Ellas” sobre cine lésbico, o “Ellas escriben” con películas basadas en historias escritas por mujeres), como también en las muestras especiales, que han abarcado tanto el cine político hecho por mujeres, como el cine experimental, las relaciones entre arte y cine, la distribución internacional, y hasta el cine de terror.

Ahora bien, aunque el foco del festival es el cine realizado por mujeres, la programación contempla algunas películas realizadas por hombres que han “retratado el mundo femenino” (FEMCINE 2019), reforzando la idea del festival de velar por un feminismo inclusivo: “Me encanta la idea de que el Femcine sea considerado un espacio amable” - comenta Antonella Estévez sobre este punto- “que tiene que ver con la manera en que nosotras concebimos el feminismo. Por supuesto que el feminismo es lucha, pero no es nuestro lugar, nosotros luchamos desde la invitación al diálogo.”<sup>7</sup> La muestra no competitiva “Ellas por Ellos”, por ejemplo, incluye películas de realizadores hombres, pero con una sensibilidad particular y reflexiva sobre lo femenino, con personajes femeninos complejos, o con una mirada cuyo centro son las mujeres. Otras secciones no competitivas también incluyen ocasionalmente películas realizadas por hombres, como la sección “Diva”, enfocada en figuras estelares del cine. Las secciones de competencia, sin embargo, son exclusivamente para mujeres, y la proporción total de las películas programadas sigue favoreciendo a las mujeres<sup>8</sup>, pues el 80% de las películas están dirigidas por mujeres, 16% por hombres y 4% son co-direcciones (Daza, 2018), una proporción que resulta un espejo invertido de la situación actual del medio nacional, donde alrededor de un 20% de películas chilenas están realizadas por mujeres<sup>9</sup>.

En este contexto de feminismo inclusivo de FEMCINE, es fundamental que la competencia se mantenga, sin embargo, como plataforma exclusiva para el cine hecho por mujeres. Desde su quinta versión (2015) el festival tiene una competencia internacional de largometrajes donde participan obras realizadas por mujeres tanto de Iberoamérica como de otras partes del mundo (desde 2017). El festival pone especial atención en las realizadoras jóvenes, abriendo espacios específicos para ello en sus dos competencias de cortometrajes, presentes desde la primera versión del festival. Los cortometrajes suelen ser las primeras obras de todo cineasta emergente, por lo que éste es el espacio natural para el trabajo de las profesionales más jóvenes, además de la competencia específica para cortos de estudiantes (“Competencia Nacional de Cortometrajes de Escuelas de Cine de Chile”). De esta manera, el evento contribuye a potenciar y visibilizar estos trabajos, facilitando la inserción de las mujeres en el campo audiovisual.

Las secciones competitivas son las más importantes para las realizadoras, pues son las secciones que visibilizan y legitiman sus obras. Los festivales funcionan como “porteros” (en el sentido que le da Bourdieu) de lo que se considera cine de calidad, otorgando prestigio y legitimidad a la producción cinematográfica. Mediante la selección y premiación de ciertas películas, contribuyen a la acumulación de capital simbólico tanto de las obras como de los realizadores. En el caso de FEMCINE, el festival contribuye entonces a posicionar a las películas y realizadoras seleccionadas en el campo audiovisual, otorgándoles mayor prestigio gracias a su reconocimiento. Sumado a ello, la exhibición de las películas en el festival es una instancia fundamental para que las realizadoras accedan al público especializado que asiste a los festivales, es decir, que sus películas sean vistas por personas del medio que pueden resultar claves para el destino posterior de la película. Por ejemplo, una película puede ser vista por programadores de otros festivales que puedan interesarse en ellas, críticos de cine que las comentarán, etc. De esta manera, el cine hecho por mujeres se hace más visible para otros actores relevantes del campo audiovisual, ayudando a las realizadoras a irse abriendo paso, en el medio.

Junto con ello, e independientemente del logro individual que amerita el premio, es destacable el espíritu de la premiación como una forma de reconocimiento colectivo a la producción de las mujeres. Desde la segunda versión del festival (2012) el galardón otorgado por el festival es el “Rosario”, una serie de santas vírgenes realizada por la artista visual Bruna Truffa que rescata la imagen de la Virgen María de la religiosidad popular latinoamericana (donde destaca el culto mariano). Resulta interesante tomar una figura que puede resultar polémica en torno a los ideales de un feminismo liberal, pues la figura de la virgen puede asociarse fácilmente a la idea de la mujer sumisa y complaciente, atada a la voluntad masculina. La lectura de la artista y del festival sobre esta figura apela, no obstante, a la revalorización de su poder y centralidad en la cultura latinoamericana. El Rosario se refiere a una identidad colectiva que destaca la fuerza y la perseverancia de las mujeres, buscando resignificar la tradición cultural del mundo de lo femenino, como “símbolo de reconocimiento a las mujeres trabajadoras, esforzadas y brillantes” del cual se espera “Que les traiga a la memoria [a las realizadoras] el recuerdo del merecido reconocimiento, otorgándoles fuerza creativa y valor para seguir adelante” (Truffa en FEMCINE, 2018). De esta manera, el proyecto del festival se sitúa en la releectura de las memorias femeninas sobre su propio quehacer, el “verse” a

sí mismas como merecedoras legítimas de ese reconocimiento, alentándolas a revalorizar el trabajo femenino - un paso hacia la afirmación de esa escasa confianza de las mujeres, a la que nos referíamos anteriormente.

Además de las competencias, otras secciones paralelas del festival resultan fundamentales para la visibilidad y el posicionamiento del cine de mujeres. En particular, las diversas “Retrospectivas” que cada año se enfocan en mujeres relevantes para el campo cinematográfico contribuyen a reconocer la trayectoria de las mujeres en distintos ámbitos. Desde la primera versión del festival, esta sección se ha enfocado en el trabajo de directoras y guionistas chilenas y latinoamericanas, tanto de cine de ficción (Lucía Puenzo, Lourdes Portillo, María Victoria Menis, Alicia Scherson), como de documental (Marilú Mallet, Susanna Lira, Verónica Quense, Gloria Camiruaga), animación (Lotte Reiniger) y cine experimental y videoarte (Leslie Thornton, Lotty Rosenfeld), además de importantes realizadoras internacionales (Maren Ade, Lina Wertmüller, Julie Taymor, Ingrid Veninger, Susanne Bier, Kim Longinotto). Otras retrospectivas incluyen el trabajo de actrices y “divas” como Catherine Deneuve, María Félix y Marlene Dietrich. A ello se le suma el premio al reconocimiento a mujer destacada y aporte al cine chileno, que se le ha otorgado a la profesora e investigadora Alicia Vega, la sonidista Nadine Voullieme, la actriz Bélgica Castro, y la directora Alicia Scherson. Estas secciones rescatan años de trabajo de estas mujeres, poniéndolas en un lugar destacado del imaginario cinematográfico, del que muchas veces han sido excluidas o cuya contribución ha sido minimizada. Las retrospectivas evidencian trayectorias históricas muchas veces invisibilizadas, pues las mujeres generalmente no han sido parte del canon preestablecido de “grandes autores” de la historia del cine. Así, la puesta en valor del trabajo de directoras y otras profesionales, permite reconstruir y preservar la memoria sobre su contribución al medio audiovisual y, de cierta manera, ir reescribiendo la historia del cine. Además de la muestra, el área de industria del festival, en particular las secciones “Work in Progress” (WIP) y “FEMCINE LAB”, pretende también potenciar la producción de jóvenes realizadoras, dando premios y acompañando los proyectos en ejecución. Por una parte, el WIP de FEMCINE está dirigido, desde 2015, a realizadoras que tengan películas que hayan terminado su etapa de filmación y que se encuentren en etapa de montaje o postproducción. Las películas seleccionadas postulan a premios que les permita finalizarse y/o comercializarse. Actualmente el WIP entrega múltiples premios en asociación con diversas empresas y profesionales, entre los que se encuentran el premio Aural de posproducción de sonido, el premio Kiné imagen de Construcción de un Master DCP 2K, el premio DIRAC de asistencia al mercado Ventana Sur en Buenos Aires, el premio copia cero de subtítulo y traducción en inglés y el premio Plaza Espectáculos de asesoría en estrategia de comunicación. Todos ellos contribuyen a la finalización y circulación internacional de las películas premiadas, y de manera secundaria contribuyen al prestigio de las realizadoras que los ganan.

Por otra parte, el FEMCINE LAB es un taller que busca facilitar el proceso creativo de las realizadoras. El laboratorio se enfoca en la escritura y/o re-escritura de tratamientos, guiones o estructuras documentales, donde se acompaña a las realizadoras en el desarrollo de una mirada autoral particular. El taller se propone desde el festival como un espacio de reflexión y diálogo que contribuye a desarrollar ideas y proyectos en diferentes etapas de desarrollo, articulando dos ejes fundamentales de FEMCINE, creación y formación. Este

compromiso con la formación de profesionales se concretiza también en las “Actividades Paralelas” del festival, tales como charlas, master-class y talleres realizados por expertos, que buscan otorgar herramientas para el desarrollo profesional, de competencias para acercarse a nuevas audiencias, y la conformación de redes de trabajo internacionales.

Sumado a ello, existen actividades paralelas que congregan a audiencias generales sobre apreciación cinematográfica, junto a otros espacios de debate sobre problemáticas de diversidad sexual y de género en los medios, la política y el trabajo. El “Cine Foro Amanda Labarca”, por ejemplo, acompaña la muestra de películas de una conversación posterior con académicas de la Universidad de Chile, buscando abrir la discusión en torno a desafíos de equidad de género y desarrollo social. Este último punto completa la misión que se ha fijado FEMCINE, pues el festival no sólo es un espacio para la promoción de las realizadoras dentro del medio audiovisual, sino también de difusión de su trabajo entre el público general y de mediación cultural. De ahí que los espacios de exhibición no se restrinjan al centro de la ciudad de Santiago, sino que se hayan organizado también itinerancias en comunas con menor acceso al cine no comercial, como las comunas de San Joaquín, Maipú, Lo Prado, Huachuraba o El Bosque.

El objetivo de este trabajo de mediación es integrar al público general, especialmente mujeres, que no son espectadores habituales de cine no comercial. Las actividades paralelas invitan a las mujeres a participar no solo en el visionado, sino en la conversación que se construye en torno al cine. Daza (2018) sugiere que estas actividades de formación de FEMCINE promueven instancias de diálogo y experiencias estéticas que facilitan aprendizajes en torno al género, no sólo por los contenidos que se tratan, sino también por los modos en que se construyen estos espacios. Los mismos participantes consideran que su estilo amigable y colaborativo, conforma un espacio protegido, donde se propicia la participación y la reflexión colectiva. Esta característica de los espacios de formación es coherente con los modos de relacionarse que distinguen a la organización del festival, detallados a continuación.

## **Modos de trabajo: el énfasis en la colaboración**

La comprensión de un festival como FEMCINE amerita la atención no sólo a su misión y el resultado final de sus actividades, sino también a sus procesos y prácticas cotidianas: los modos de hacer que dan cuenta de sus lógicas de funcionamiento y de su identidad particular. En el caso de FEMCINE, el festival descansa en modos colaborativos de trabajo, que responden a un entorno desafiante y precario desde una actitud coherente con ese feminismo inclusivo al que nos hemos referido en este artículo. Dicho entorno tiene que ver con la misma naturaleza de los festivales de cine como eventos socioculturales, así como con la postura y disposición de FEMCINE en términos de género.

Los festivales de cine son a menudo, como señala Loist (2011, p. 269), entidades precarias cuya organización depende de una lucha constante por obtener financiamiento y, por lo general, operan con los mínimos recursos. Sus organizadores ocupan puestos con baja remuneración, y en la mayoría de los casos cuentan con el apoyo de un equipo de voluntarios. Si bien esta situación afecta incluso a los festivales de gran prestigio, como los llamados

festivales de “clase-A” (entre los que se encuentra Berlín, Cannes y Venecia), es aún más crítico en un país como Chile, donde los festivales no suelen ser nodos comerciales. Como toda actividad de mediación cultural en el país, los festivales suelen contar con recursos poco estables y son generalmente muy limitados (Peirano y González 2018).

La mayoría de los festivales de cine en el país tiene su origen en los esfuerzos puramente voluntarios de ciertos individuos u organizaciones sociales, que buscan construir espacios de mayor participación cultural. Con el paso del tiempo, algunas de estas iniciativas individuales han sido eventualmente reconocidas y apoyadas por patrocinadores públicos (mediante fondos estatales concursables a nivel nacional y/o regional, o bien fondos municipales) y, en menor medida, por algunos patrocinadores privados. A pesar de la institucionalización de los festivales de mayor trayectoria, su financiamiento no está garantizado y depende en gran medida de concursos que otorgan financiamiento por uno o dos años máximo, lo que implica que los festivales suelen competir constantemente entre sí por la obtención de recursos que son cada vez más limitados.<sup>10</sup> Frente a este escenario, los festivales dependen de otras formas de capital (simbólico, cultural y social) que les permite su supervivencia. El caso de FEMCINE, no es diferente del de otros festivales de cine en Chile, si bien su estrategia de gestión es particular en el paisaje nacional. Como sucede en otros festivales, las y los trabajadores del FEMCINE no han tenido una capacitación formal específica en la organización de estos eventos, sino que provienen de áreas diversas, auto-formándose mediante su larga experiencia en el campo cultural. En el caso de FEMCINE, su aprendizaje y acumulación de capital cultural (que les ha permitido “saber hacer” mediante la práctica) está directamente ligado al capital social que han ido acumulando a lo largo de su vida profesional. Las redes profesionales con cineastas, patrocinadores, medios de comunicación, instituciones educativas y otros festivales permitieron a las creadoras de FEMCINE tener la credibilidad necesaria para la construcción de un proyecto exitoso desde un comienzo, que se ha mantenido en el tiempo justamente por enfoque en el cuidado de esas relaciones. El trabajo del festival se desarrolla con un fuerte este sentido comunitario, cariñoso, tanto entre los miembros de la organización como con las y los invitados externos. Las lógicas de cooperación y colaboración son fundamentales para el festival, poniendo un especial énfasis en la creación y mantención de relaciones laborales afectivas, donde el respeto, la empatía y la responsabilidad para con el otro son fundamentales.

[...] es nuestra manera de hacer las cosas, porque además el festival es relacional desde la experiencia, pero también es relacional desde lo que lo hace posible [...] Nosotros hacemos un festival [con pocos recursos] porque tenemos muy buenas relaciones con nuestros colaboradores, entonces las salas nos las pasan gratis, hacemos mucha gestión gratis por cariño y buena onda. Eso se sostiene desde que tú ves al otro desde su particularidad y le das un espacio al otro en su particularidad, y aunque de repente pasen cosas que a ti no te gusten, tú encuentras maneras de verte con el otro. Entonces yo creo que eso pasa entre nosotros cinco que hay una cosa muy poco impositiva, todos somos colaboradores.<sup>11</sup>

El modelo de FEMCINE implica entonces dos actitudes fundamentales. Primero, la generosidad en la repartición del poder, suponiendo el establecimiento de relaciones de trabajo

más horizontales, basadas en la reciprocidad y la confianza mutua. Ello conlleva la construcción de liderazgos más democráticos, que tratan de evitar los personalismos y tomar las decisiones en equipo. Segundo, la solidaridad y el compromiso más allá del beneficio económico individual. Esto implica un involucramiento personal con el proyecto colectivo, y la construcción de una organización cuya estabilidad no depende exclusivamente de la inyección de recursos externos. Si bien es cierto que la predisposición al trabajo por convicción y vocación es recurrente en el ámbito cultural, y que éste suele estar presente en el trabajo de los festivales de cine más exitosos en Chile, para FEMCINE este modo de trabajo es consciente y sistemático. Este modelo de trabajo es entonces parte fundamental de su identidad como organización, a la vez que permite una organización estable en el contexto precario en el que se desenvuelve su gestión.

Me parece que la adopción casi orgánica de este sistema - que se ha hecho más explícito a medida que el festival ha crecido - tiene directa relación con un modelo de gestión de tradición “femenina”, basado en las predisposiciones culturales de las mujeres que organizan este evento. Como hemos sugerido junto a Claudia Bossay (2018), las mujeres del campo cinematográfico chileno suelen “hacerse cargo” de manera activa de los espacios culturales que construyen, destacándose su perseverancia y su capacidad de trabajo. Su disposición a construirse como figuras de cuidado, tradicionalmente vinculada al ámbito maternal y doméstico, suele extenderse a responsabilidades que exceden su vida privada, construyendo equipos de trabajo que implican cercanía afectiva y responsabilidad mutua.

Esta disposición asume el reconocimiento horizontal del/a otro/a, facilitando la actitud cooperativa y la valoración de la colaboración permanente con los demás. En un medio audiovisual tan inestable y precario, los modos de trabajo de FEMCINE le han permitido al festival asegurar su permanencia y desarrollo, no sólo permitiendo mayor efectividad, sino además construyendo una imagen coherente sobre lo que se considera un festival “de mujeres”. En eventos como éste, basados en la experiencia compartida de sus participantes (Harbord, 2016, p. 72), esto resulta fundamental. Le ha permitido a FEMCINE mantener sus relaciones a largo plazo no sólo con las antiguas miembros del equipo que ya no trabajan en la organización, sino que con las y los colaboradores que regresan cada año al evento. Ahora bien, la exigencia del uso de mano de obra altamente comprometida, cuando es voluntaria o a muy bajo costo, no deja de ser riesgosa. Como sostiene Loist (2011, p. 273), en su esfuerzo por sostener el festival, las organizaciones de este tipo deben tener mucho cuidado en no olvidar las condiciones que estructuran la utilización de mano de obra voluntaria o que trabaja por recompensas más simbólicas que materiales. El trabajo voluntario hace evidente las condiciones de precarización en el trabajo cultural en general, y el compromiso más allá de la retribución económica podría continuar invisibilizando del trabajo afectivo no remunerado, típico del rol histórico de las mujeres en el ámbito doméstico. Así, la misma fortaleza del festival, orientado positivamente al compromiso colectivo, es también evidencia de la tendencia de las mujeres a tomar demasiadas responsabilidades, corriendo el riesgo de la sobre-exigencia e incluso la explotación (o auto-explotación). En FEMCINE el cuidado en la repartición equivalente de tareas y responsabilidades ayuda a prevenir esta tendencia, si bien el equilibrio en estos contextos siempre puede ser frágil.

## Conclusiones

Los festivales de cine son eventos culturales estructurados en torno a la experiencia vivida de sus participantes, ya sean sus organizadores, profesionales del cine, estudiantes o públicos. Sus tiempos son contingentes, contruidos en un presente compartido por todos ellos y encapsulado en los días en los que se habita el festival. Como tales, son construcciones efímeras que están enmarcadas y sostenidas por una serie de relaciones sociales que los hacen posibles, organizando el modo en que se presentan al mundo. Su relativa permanencia está basada en su naturaleza cíclica, en la expectativa del retorno y el recuerdo del camino recorrido, que va configurando una continuidad histórica y una identidad propia. El análisis de un festival y de su relación con la circulación y posicionamiento de ciertas imágenes cinematográficas - esto es, con la construcción y promoción de formas específicas de entender el cine- supone necesariamente comprenderlo como una entidad cambiante, en diálogo permanente con su contexto sociocultural. Supone, también, comprender al festival como un agente que incide en el campo cultural donde se inserta, que moviliza, que cambia y que resignifica este campo.

A partir de lo expuesto en este artículo, podemos comprender a FEMCINE como una organización que ha articulado las dinámicas del campo y que ha reposicionado el “cine de mujeres” en Chile, abriendo la discusión sobre su naturaleza, alcance y pertinencia. Las decisiones de FEMCINE y su particular mirada sobre lo que significa realizar un festival de cine de mujeres, revelan los desafíos y las tensiones implicadas en las etiquetas de “lo femenino” y “lo feminista”. El trabajo de FEMCINE cuestiona las adscripciones culturales y políticas a priori, con un enfoque que apuesta por la diversidad de las experiencias de ser mujer. No por ello, hemos visto, es un festival que se desmarca del feminismo, sino que lo piensa desde el rescate de prácticas típicamente asociadas a lo femenino, pero que suelen estar poco valoradas. Las actividades del festival feminizan no sólo el canon fílmico y nuestra memoria sobre el cine nacional, sino que también la experiencia cinematográfica. De esta manera, tanto la curatoría, la premiación, las retrospectivas, los modelos formativos, las instancias de industria y los modos de trabajo del festival, articulan una mirada específica sobre la valoración del trabajo femenino, el reconocimiento de las trayectorias vitales de las mujeres, y la legitimación de formas de trabajo que desafían las expectativas de una industria fundamentalmente competitiva. Desde lo que puede considerarse un feminismo inclusivo, construido desde los afectos, el festival puede articular un campo que está en franca transformación, donde la autoría cinematográfica no sólo afirma creativities individuales, sino también el encuentro y el reconocimiento en las otras y los otros.

Festivales de cine como FEMCINE, que tratan de paliar las brechas del medio y los bajos índices de participación de las audiencias locales, permiten no sólo tener una conversación en torno al cine, sino también respecto a las formas de relacionarse con los demás, los modos de mirarse y de construir identidades colectivas. Permiten repensar nuestra historia fílmica y social descentrando los relatos y las prácticas hegemónicas en que se basa su construcción, tanto mediante su curatoría como su forma de plantearse en el medio audiovisual. Así, la potencialidad política de estos festivales está en canalizar reivindicaciones sociales específicas, no sólo mediante el impacto en la producción y circulación de productos culturales, sino también a través de su trabajo de mediación entre los y las realizadoras y sus

audiencias. Si bien FEMCINE no se considera un festival “cinéfilo” de orden vanguardista o academicista, es también un amor por el cine lo que sustenta esta gestión. Es el cine como herramienta de cambio social y de diálogo cultural, y el cine desde las experiencias específicas desde y sobre lo femenino en particular, el que constituye el motor de su trabajo y su posible impacto en quienes se reúnen año a año a participar en una conversación distendida y cariñosa, más allá de las etiquetas.

## Notas

1. Este trabajo es fruto del proyecto de investigación financiado por CONICYT, Fondecyt n° 11160735 “Festivales de Cine: Experiencias de Formación y Expansión del campo cultural chileno”. Agradecimientos al equipo de FEMCINE y en particular a Andrea Carvajal, Sandrine Crisóstomo, Antonella Estévez, Cynthia García Calvo, Claudia Gutiérrez, Helen Huthnance y Graciela Marín por su gran disposición, generosidad y amable colaboración en la realización de esta investigación.
2. [www.femcine.cl](http://www.femcine.cl). Recuperado el 26 de diciembre de 2017.
3. Los festivales de mujeres más antiguos son Nueva York (1972-80), Toronto (1973) y Creteil (1979 -).
4. Ello se evidencia por el ejemplo en numerosos reportes sobre el tema a nivel mundial, por ejemplo el proyecto liderado por Martha Lauzen en EEUU, el Center for the Study of Women in Television and Film en la San Diego State University, investigación disponible en <https://womenintvfilm.sdsu.edu/research/>, recuperado el 11 de enero de 2019.
5. Entrevista personal, febrero 2019.
6. [www.femcine.cl](http://www.femcine.cl). Recuperado el 3 de marzo de 2019.
7. Entrevista personal, febrero de 2019
8. Los jurados de las competencias, sin embargo, han sido generalmente mixtos, compuestos por mayoría femenina (dos mujeres y un hombre cada uno).
9. Fuente: Investigación propia basada en los reportes del mismo festival y cotejada con [www.cinechile.cl](http://www.cinechile.cl) (marzo 2018)
10. Considerando sobretudo el importante aumento del número de festivales en Chile en la última década (Peirano y González, 2018).
11. Entrevista personal a Antonella Estévez, febrero 2019

## Listas de Referencias Bibliográficas

- Carocci, E. (2016) A counterpublic sphere? Women’s film festivals and the case of Films de Femmes. *European Journal of Women’s Studies*, 23(4), 447–453 Recuperado de. <https://doi.org/10.1177/1350506816665726> 11 de enero de 2019.
- Daza, C. (2018) *Women’s film festivals as spaces for learning and advocating for gender equality: the case of FEMCINE* (Tesis de Magíster en Education, Gender and International Development). Institute of Education, UCL, Londres.

- Harbord, J. (2016) "Contingency, time, and event: An archaeological approach to the film festival". En de Valck, M., Kredell, B. and Loist, S. *Film Festivals: History, Theory, Method, Practice*, London: Routledge, 87-100.
- Loist, S. (2012) Social Change? The Status of Women's Film Festivals Today. Charla presentada en el InternationalesFrauenFilmFestivalDortmund|Köln, Köln, Alemania, 17-22 Abril de 2012. Recuperado de <http://www.frauenfilm-festival.eu/fileadmin/Bilder/Downloaddateien>, 11 de enero de 2019.
- Loist, S. (2011) Precarious cultural work: about the organization of (queer) film festivals. *Screen*, 52(2), 268-273.
- Maule, R. (2014) Women's film festival 2.0 between grassroots globalisation and neoliberal feminism: The Bird's Eye View Festival. *Comunicazioni sociali* 3, 368-374.
- Peirano, M. P. y Bossay, C. (2018) "Un campo en transformación: cineastas chilenas emergentes". En Annette Scholz, Marta Álvarez (eds.). *Cineastas emergentes: Mujeres en el cine del siglo XXI*, 203-226. Madrid: Iberoamericana.
- Peirano, M. P. y González, S. (2018), Los Festivales de Cine en Chile (1967-2017). Informe Festivales de Cine en Chile: ventanas de exhibición y difusión del cine chileno. Recuperado de <http://www.festivalesdecine.cl>, 29 de diciembre de 2018.
- Rich, B. R. (2013), The Confidence Game. *Camera Obscura: Feminism, Culture, and Media Studies*, 28(1), 157-165. doi:10.1215/02705346-2017005
- de Valck, M. (2008), *Film Festivals: From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- White, P. (2015) *Women's Cinema, World Cinema. Projecting Contemporary Feminisms*. Duke: Duke University Press.

**Abstract:** The Santiago FEMCINE Women's Film Festival is a unique event of its kind in Chile. Created in 2011 by a team of women leaders in the field, it seeks to disseminate and recognize films made by and about women, making their work in the local field of film production more visible. Through its programming, meeting spaces and labour strategies, the festival has contributed to a new positioning of women in the Chilean field as well as to the reconstruction of the cultural memory of a kind of cinema that often remains unrecognized. Based on the systematization of the festival's archives, participant observation and oral testimonies of its organizers, this article gives an account of the role of the festival in the promotion of particular forms of work and ways of understanding women's cinema in Chile. The article considers the political and cultural positioning of FEMCINE, which articulates its programming strategies with its particular forms of collaborative work. It reflects on the ways in which women's film festivals have allowed the promotion and reflection on films made by and about women, as well as the role of women's organizations in the exhibition and construction of new ways of understanding female work, from an inclusive feminist perspective.

**Keywords:** Film festivals - women's cinema - field of film production - feminism - Chilean cinema

**Resumo:** O Festival de Cinema Feminino FEMCINO de Santiago é um evento único do gênero no Chile. Criado em 2011 por uma equipe de mulheres que o lidera até hoje, busca divulgar e reconhecer os filmes produzidos por e sobre as mulheres, tornando seu trabalho no campo cinematográfico mais visível. Por meio de sua programação, espaços de encontro e formas de trabalho, o festival contribuiu para um novo posicionamento das mulheres no campo cinematográfico chileno da última década e para a reconstrução da memória de um cinema não reconhecido na filmografia nacional. Com base na sistematização dos arquivos do festival, na observação participante e nos testemunhos orais de seus organizadores, este artigo apresenta um relato do papel do festival na promoção de formas particulares de trabalho e formas de entender o cinema das mulheres no Chile. Considera-se o posicionamento político e cultural da curadoria do FEMCINE, articulado com suas formas particulares de trabalho colaborativo. Com base nisso, refletimos sobre as formas pelas quais festivais de cinema femininos permitiram a promoção e reflexão sobre filmes feitos por e sobre mulheres, bem como o papel das organizações de mulheres na exibição e construção de filmes femininos. novas formas de compreender o trabalho feminino, a partir da perspectiva de um feminismo inclusivo.

**Palavras chave:** Festivais de cinema - cinema de mulheres - campo de cinema - feminismo - cinema chileno

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



## Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. La voz dormida: de Dulce Chacón a Benito Zambrano

Mónica Gruber \*

---

**Resumen:** La Guerra Civil fracturó indudablemente la sociedad española. Una guerra fratricida que sacudió desde los cimientos a todo el pueblo español. Todos y cada uno de los integrantes de la sociedad adoptaron una posición. Muertes, hambre y odio fueron los resultados. Los duros años posteriores estuvieron marcados a fuego por una larga dictadura que se extendería hasta 1975, año de la muerte de Francisco Franco. Como sucede luego de toda guerra y como en toda dictadura, la historia oficial, la de los vencedores, se impondría para construir un relato que sostuviese al Generalísimo en el poder.

Pero ¿Qué sucedió con las voces de los vencidos? ¿Qué participación tuvieron las mujeres? En esta senda se encaminaron los pasos de la escritora española Dulce Chacón. Luego de cuatro años de entrevistas a lo largo de la península ibérica, nació en el año 2002 su novela *La voz dormida*. En ella, narra la historia de las mujeres vencidas, torturadas, humilladas y ejecutadas en la cárcel de mujeres de Ventas, en Madrid. Basada sobre testimonios reales, se propone devolverles la palabra a las acalladas. De este modo, construye un friso colectivo poblado de convictas y carceleras que desnuda las miserias de la reclusión de la época del *primer franquismo* (Fontana, J., 1986, Tusell, J., 1996).

Nos proponemos en este trabajo abordar la construcción de la imagen femenina en la novela para reflexionar acerca de las líneas de profundidad hermenéutica que articulan el relato y el contexto en el cual se desarrolla. Asimismo, analizaremos la transposición homónima del director español Benito Zambrano de 2011. Nos inquietan los cambios producto de las operaciones de trasvase, no sólo de un lenguaje a otro, sino las operaciones a nivel constructivo. ¿Puede un relato de mujeres narrado por una mujer conservar su esencia? ¿La factura de un director de género masculino modifica la mirada que le dio vida?

**Palabras clave:** Dictadura - vencidos - mujeres - voces - transposición

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 94 - 95]

---

<sup>(\*)</sup> Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Profesora de la UP en el Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación. Profesora adjunta a cargo en la asignatura Literatura en las Artes Combinadas I (UBA). Trabajó en la redacción de material didáctico para Educación a Distancia. Es Codirectora a cargo del Proyecto de Investigación "Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencia y resemantización" (UBA, 2015-2017 y 2018-2020) Ha participado como ponente en Congresos Nacionales e Internacionales. Tiene publicados trabajos sobre el campo de las Artes en volúmenes de EUDEBA, de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires (UBA) y de la Universidad de Palermo (UP); así como en re-

vistas especializadas. Es miembro del Centro de Estudios del Imaginario, de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual, de la Asociación Argentina de Estudios Americanos y de la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral.

## Introducción

Terminada la Guerra Civil Española y contrariamente a lo que podría esperarse, ni la amnistía ni el perdón guiarían los pasos de la larga dictadura de Francisco Franco. Respaldo por militares leales y por la Iglesia, daría marcha atrás a muchas leyes sancionadas durante la IIª República<sup>1</sup>. A lo largo de la misma, las mujeres habían logrado revertir el sitio subordinado que la cultura patriarcal les había adjudicado, logrando mejoras en sus derechos civiles -con el sufragio universal-, económicos, laborales y familiares. Sin embargo, la persistencia del viejo modelo femenino seguía enquistado en los cimientos de la sociedad española.

La mano dura que había prometido el Caudillo se convirtió en una realidad. Las cárceles se poblaron de vencidos y presos políticos. Los fusilamientos se convirtieron en moneda corriente. A diario, se producían las *sacas*: camiones abarrotados de presos partían de las prisiones rumbo a zonas deshabitadas donde los fusilaban. En sitios como el Campo de San Isidro, en Valladolid, estas prácticas adquirieron matices espectaculares: los jóvenes llevaban a sus prometidas a pasear y presenciar los fusilamientos de los *rojos* mientras entonaban cánticos religiosos e insultaban a los sentenciados y comían churros o tomaban una copita de anís. En el morboso gusto de los asistentes parecen resonar los ecos de las ejecuciones públicas de los siglos XVII y XVIII que describe Michael Foucault (2002) en *Vigilar y castigar*.

En los muros exteriores de los cementerios del Este y de Almudena, en Madrid, entre 1939 y 1943, se fusilaron alrededor de 3000 personas de las cuales 84, eran mujeres. Un caso de fusilamiento femenino emblemático lo constituye el de las *Trece Rosas o Menores* -ya que siete de ellas eran menores de edad-, ocurrido el 5 de agosto de 1939.

Privados del derecho de descansar para siempre en una tumba con nombre, los cuerpos de los comunistas terminaron en fosas comunes, sin un epitafio, es decir, sin “el derecho a una muerte escrita”. (Guzmán, 2005). Como los cuerpos ya no les pertenecían a los familiares, no se les permitía inhumarlos y lo único que podían hacer era llorarlos en silencio y guardarlos en sus corazones.

El comunismo era considerado un terrible flagelo y los hijos de los llamados rojos por el régimen, todavía estaban a tiempo de ser salvados, es decir de “desmarxitarlos”. (González Duro, 2012, p. 23) En tal sentido, la expropiación de niños así como el confinamiento en centros de Auxilio Social o de la Sección Femenina se convirtieron en prácticas comunes.

Hombres y mujeres, contrarios a la Falange, recibían el mismo tratamiento. Sin embargo, la saña contra aquellas se hace evidente, ya que ellas contradecían a todas luces el modelo impuesto: “se las castigaba por haber transgredido los límites de la femeneidad tradicio-

nal” (González Duro, 2012, p. 11). Es así que todo era de suma gravedad para los tribunales militares que llevaban a cabo juicios sumarísimos:

El abandono del hogar para vestir uniforme de miliciana y portar armas, saber manejar, haber donado sangre a los milicianos, haber servido como enfermera en hospitales durante la guerra o haber ayudado en comedores infantiles, todo era motivo de condena. Al respecto, E. González Duro señala:

Estas mujeres, al traspasar el umbral del hogar y «echarse a la calle», invadían el espacio público, que tradicionalmente estaba reservado a los varones. Era una acusación especialmente significativa, porque, para los jueces militares, evidenciaba que las rojas habían cambiado su papel tradicional femenino «al vestirse de milicianas». Simbolizaban la oposición frontal al modelo de mujer que el nuevo régimen quería implantar a toda costa. (2012, p. 9)

Si bien las mujeres se politizaron durante la II<sup>o</sup> República, la sociedad española nunca abandonó la idea de su pertenencia exclusiva al ámbito doméstico ya que su misión era ser fundamentalmente madre y ama de casa. No obstante, durante la guerra se crearon escuelas de mandos donde formaron mujeres falangistas destinadas a ocupar sitios estratégicos -sólo los necesarios-, lo que se concreta, a partir de 1939, con la creación de la Sección Femenina.

Terminada la Guerra Civil, las requisas y delaciones se tornaron moneda corriente. El temor sobrevolaba la Península. La concepción del franquismo hacia lo femenino buscó sustentarse en estudios provenientes del campo científico pergeñados para ello. Al respecto, Vallejo Nágera, psiquiatra y militar del Bando señalaba:

Si la mujer [...] es habitualmente de carácter apacible, dulce y bondadoso, se debe a los frenos que operan sobre ella; pero como el psiquismo femenino tiene muchos puntos de contacto con el infantil y el animal, cuando desaparecen las inhibiciones frenatrices de las impulsiones instintivas, entonces despierta en el sexo femenino el instinto de crueldad y rebasa todas las posibilidades imaginadas, precisamente por faltarles las inhibiciones inteligentes y lógicas. (González Duro, 2012, p. 17)

Se le adjudicó a la Iglesia la tarea de socialización de la vida cotidiana, a través de la práctica religiosa voluntaria o impuesta. Además era el punto de encuentro social cotidiano. Los roles femeninos y masculinos segregaron las tareas que tenían asignadas: al hombre concernían los espacios públicos, el trabajo y los deportes mientras que a las mujeres les competían el ámbito privado y el hogar. El hombre debía ser el garante y defensor “de las costumbres cristianas” (Garrido, 1997, p. 530), por lo que debía controlar a su esposa y a sus hijas. En cuanto a la vida diaria: la indumentaria femenina no debía marcar las formas del cuerpo, no se podían utilizar escotes profundos ni telas transparentes y las jóvenes estaban obligadas al uso de medias a partir de los doce años.

La imagen estereotipada de la mujer se fijó en el inconsciente colectivo a través de las publicaciones de la Falange y de las revistas utilizadas a tal efecto.

La mujer *roja* fue demonizada y ridiculizada. Se extendió la idea que constituía un peligro para la sociedad, despojada de toda femeneidad se la representaba con características netamente masculinas. Brutalizada al extremo, esta construcción social servía para justificar las represalias que contra ellas se dirigían.

El escarnio era una de las prácticas comunes, al detener a las comunistas, se las rapaba -se las privaba de un elemento simbólico como el cabello, netamente femenino- y se las obligaba a beber aceite de ricino, lo que les producía vómitos y diarreas. Peladas y degradadas eran paseadas por las calles de sus pueblos al tiempo que eran objeto de burlas e insulto de sus vecinos y conocidos. La gente se agolpaba para participar en estos actos. Tal como señala M. Foucault: “El condenado paseado durante largo tiempo, expuesto a la vergüenza, humillado [...] es ofrecido a los insultos y a veces a los asaltos de los espectadores [...].[...] En este punto es [...] el pueblo atraído a un espectáculo dispuesto para aterrorizarlo”. (2002, p. 63). La descripción del filósofo francés se refiere hechos acaecidos en otros tiempos, sin embargo, resulta totalmente pertinente para este caso. Creemos que este tipo de teatralidad social funcionaba de modo similar al uso que hacía de ella, hace siglos, la Santa Inquisición: por un lado, la difusión de la ideología dominante y, por otro, para ejemplificar y aleccionar<sup>2</sup>.

Las cárceles se vieron superpobladas de reclusos. Las de mujeres albergaron un público disímil: aquellas acusadas de crímenes a la moral, como las prostitutas y las que comulgaban con las ideas políticas, es decir, militantes y sindicalistas.

El caso del Penal de Ventas en Madrid, no sería la excepción. Funcionó entre 1931 y 1969. Concebido por Victoria Kent<sup>3</sup> para quinientas reclusas ya que se planificó como “cárcel modelo” se convirtió, sin embargo, en el símbolo de la opresión franquista. Llegó a albergar unas seis mil reclusas<sup>4</sup> a las que deberíamos sumar niños, carceleras, monjas y personal militar. Hacinamiento, hambre, piojos, tifus y condiciones sanitarias paupérrimas eran moneda corriente. La falta de espacio hacía que durmiesen en pasillos y galerías, que casi no hubiese sanitarios para la población real y que el agua no fuese suficiente para abastecerlas.

En 1940, la orden religiosa de las Hijas del Buen Pastor se hizo cargo del penal. La reclusión en el lugar iba de la mano con la disciplina del trabajo, practicada en los talleres de costura que formaban parte del programa *corrector y moralizador*.

En la novela *La voz dormida*, Dulce Chacón recoge aspectos de lo padecido por las mujeres vencidas luego de la Guerra Civil Española. Narra la historia de las mujeres que fueron torturadas, humilladas y ejecutadas en la cárcel de mujeres de Ventas, en Madrid, proponiendo devolverles la palabra a las voces acalladas. Es nuestro objetivo en este trabajo analizar esta novela y el film homónimo del director español Benito Zambrano (2011). Nos interesa el trabajo transpositivo, así como explorar la construcción de la imagen femenina en una obra concebida, ya no por una mujer, sino como producto de la apropiación masculina y con otra manera de concebir la realidad, donde el cuerpo de la mujer queda expuesto ante todas las miradas.

## Sobrevivir en la cárcel de Ventas

¿Cómo narrar lo acaecido? ¿El horror de lo innarrable? Quizás la respuesta al modo de contar lo elegido por la autora podamos hallarlo en el testimonio de Jorge Semprún<sup>5</sup>. En un libro luminoso el autor narra los horrores padecidos en su detención en el campo de Buchenwald, una de sus principales preocupaciones lo constituirá la memoria, es decir, cómo contar lo sucedido:

No obstante, una duda me asalta sobre la posibilidad de contar. No porque la experiencia vivida sea indecible. Ha sido invivible, algo del todo diferente, como se comprende sin dificultad. Algo que no atañe a la forma de un relato posible, sino a su sustancia. No a su articulación, sino a su densidad. Sólo alcanzarán esta sustancia, esta densidad transparente, aquellos que sepan convertir su testimonio en un objeto artístico, en un espacio de creación. O de recreación. Únicamente el artificio de un relato dominado conseguirá transmitir parcialmente la verdad del testimonio. (1995, p. 25)

Después de cuatro años de entrevistas en toda la Península Ibérica, Dulce Chacón<sup>6</sup> publica en 2002 su novela *La voz dormida*. En ella, nos revela los pensamientos y sentimientos, así como la historia de un grupo de reclusas. Para sobrevivir a las necesidades y la adversidad las mujeres conformaban *familias*, en torno a una de ellas se desarrolla su relato, que comienza con una afirmación: “La mujer que iba a morir se llamaba Hortensia”. (Chacón, 2008, p.13) Casi inmediatamente nos enteramos que está embarazada de ocho meses y luego agrega: “La mujer que iba a morir no sabía que iba a morir”. Desde la primera página Chacón ha captado nuestra atención.

El grupo al cual nos habíamos referido se halla compuesto por Tensi (Hortensia); Elvira, la menor del grupo; Reme (Remedios) y Tomasa. Estas dos últimas de mayor edad, protegen a las jóvenes como si fuesen sus hijas.

El nexo de comunicación y transporte de comida, ropa, panfletos clandestinos y noticias estará a cargo de Pepa, la hermana de Tensi, que ha venido de Córdoba para estar cerca de su hermana. La niña inocente que llega a Madrid irá dando paso a la mujer comprometida. Al principio se muestra renuente a colaborar pero luego lo hará por su familia, después de todo, han matado a su padre y su hermana es lo único que le queda.

Pepa se aloja en la casa de Doña Celia, cuya hija está desaparecida y su esposo en prisión. Celia se convertirá en su protectora. Nos enteraremos que la mujer no va todos los días al cementerio a visitar una tumba, sino que ella corta un trozo de ropa de los fusilados o un botón para que las mujeres que aguardan en la calle tengan noticias de sus familiares y que de este modo conserven un recuerdo de sus seres queridos.

Hortensia aguarda el juicio y ha pedido clemencia en consideración a su estado de gravedad. Sin embargo, por ser miliciana comunista -como su marido- será condenada a muerte y la sentencia se ejecutará luego del parto.

En la fila de ingreso al penal, Pepa tomará consciencia que a la saca se la denominaba *La Pepa*<sup>7</sup>, desde ese momento la muchacha decidirá llamarse *Pepita*. Ella deberá entregar un mensaje en la sierra, sitio en el que se encuentra Felipe, su cuñado. Allí conoce a Paulino González quien le da instrucciones: su cuñado ha sido herido y necesita con urgencia un médico, por lo que le envía un mensaje a Don Fernando, el dueño de la casa donde ella presta servicios domésticos. Ella alega que se equivoca, ya que aquel no es doctor sino costurero. Paulino le revela que no es así. Esa misma noche el ex doctor Fernando Ortega curará a Felipe y Pepita tendrá oportunidad de volver a ver a Paulino. El amor, hará el resto. En la cárcel las mujeres participan del taller de costura, en el que se confeccionan uniformes militares. Este espacio será de vital importancia para la confección de los falsos trajes que vestirán los responsables de la fuga de dos de las reclusas.

Felipe ingresará subrepticamente en medio de una partida de visita al penal para ver, por última vez, a su esposa.

Paulino se enterará de que su hermana Elvira está en la prisión, al cruzarse con su abuelo en la puerta del penal. El muchacho es en realidad *El chaqueta negra*, líder de la milicia comunista. Huirá a Francia junto con Felipe, no sin antes declararle su amor a Pepita. Desde el extranjero le escribirá a su enamorada bajo el seudónimo de Jaime Alcántara. Denunciada por el cartero por haber recibido carta de Francia, Josefa “Pepita” Rodríguez García será detenida y transportada a la Gobernación para ser interrogada.

Don Fernando intercederá con su padre, quien a la sazón es Asesor Médico en el Ministerio de la Gobernación, pidiéndole la liberación inmediata de la joven. El favor no será gratuito, como contrapartida, deberá retomar su labor como personal de salud al servicio de la Falange y, además, deberá despedir a la muchacha. De este modo, se convertirá en el facultativo de la Cárcel de Ventas. Allí no solo ordenará el dispensario sino que ejercerá su profesión con mucha humanidad.

La rebeldía de Tomasa al dañar la imagen del Niño Jesús le valdrá la incomunicación. Sola y recluida no podrá despedirse de Tensi en el momento de su ejecución. Será Sole, otra reclusa militante, de oficio partera, quien la alimente clandestinamente en la celda de aislamiento. Esto mantendrá con vida a la castigada.

Perder los estribos en prisión tiene graves consecuencias y la joven las sufrirá. Le cortarán su larga trenza pelirroja. Según denuncia “se la han robado”, dando cuenta de la práctica de la venta de cabello por parte de las religiosas.

El nacimiento de la hija de Hortensia, a quien le pone su nombre, le deparará un breve tiempo junto a su hija. Durante el parto le solicita al médico recién llegado que le lleven el mensaje a Pepita que la niña ha nacido. Y así será. La niña será entregada a su hermana que se hará cargo del bebé. El parto tocará profundamente el alma del facultativo que redescubrirá su amor por la profesión.

La sentencia se llevará irremediablemente a cabo. Pepita solo conservará de su hermana un trozo de tela del vestido que tiene puesto frente al pelotón:

Y dicen, y es cierto, que una mujer se acercó a los caídos y se arrodilló junto a Hortensia.

Llevaba unas tijeras en la mano. Le cortó un trozo de tela del vestido que se había puesto para morir.

Y le cerró los ojos.

Y le lavó la cara. (Chacón, 2008, p. 220)

Tomasa, que nunca había hablado de su pasado, lo contará a los gritos caminando de un lado a otro en la celda. Contará la historia de todos los que ha perdido. Despertará su voz dormida, a grito pelado, para no enloquecer como producto del encierro y el aislamiento:

Sobrevivir. Y contar la historia, para que la locura no acompañe al silencio. Se levanta del suelo. Contar la historia. Se levanta y grita. Sobrevivir. Grita con todas sus fuerzas para ahuyentar el dolor. Resistir es vencer. Grita para llenar el silencio con la historia, con su historia, la suya. (Chacón, 2008, p. 213)

El abuelo de Elvira le contará a Pepita que han pedido pena de muerte para su nieta. Contra todo pronóstico la militancia se practicaba a escondidas en la cárcel. Tensi, Sole y el resto de las mujeres continuaban su lucha y sus denuncias desde las sombras.

Para Navidad las reclusas han preparado una representación de La Tempánica, una zarzuela con guion de Julián Romea y han invitado a Antoñita Colomé, que amadrinará el evento. Durante la representación Antoñita fingirá desmayarse y, en medio de la confusión dos supuestos soldados de la Guardia Civil llegarán para trasladar a Soledad. Sin embargo saldrán de la cárcel llevándose también a Elvira<sup>8</sup>, su hermano ha modificado el plan a último momento para liberarla. La huida es todo un éxito<sup>9</sup>.

Un nuevo golpe afectará a Tomasa: Reme ha finalizado su condena y será puesta en libertad. La tercera parte de la novela estará unida por el diario de Tensi para su pequeña, en el cual le transmitirá su ideario de lucha. Remedios se reencontrará con su marido y, desde el exterior, escribirá y mandará paquetes a su “hermana” Tomasa, a quien esperará amorosamente hasta el día que ponga fin a su condena para llevarla a vivir con su familia: ella y su esposo.

Luego de la huida, Sole se encontrará con su hija, ambas se exiliarán en Francia, de allí viajarán a Méjico. Elvira cambió su nombre por el de Celia, en honor a su abuela.

La Guardia Civil mató a Felipe y consiguió apresar a Julián Alcántara, como tal será condenado a prisión. Permaneciendo como recluso en el Penal de Burgos.

Celia conseguirá escapar, para casarse diez años más tarde con un ex compañero de militancia.

Pepita criará a Tensi y aguardará a Julián. Un indulto del Boletín Oficial del Estado (BOE) alcanza a Julián, Pepita tiene entonces cuarenta y dos años. Tensi tendrá ya dieciocho, se afiliará al Partido y continuará luchando, como lo hicieron sus padres.

La noche de su liberación Pepita y Paulino se dirigirán a Córdoba, donde fijarán su residencia.

## De qué nos habla *La voz dormida*

Más allá de la novela, el relato fija una época. Chacón entrevistó durante cuatro años a mujeres y familiares de las presas. No pretende hacer un libro de historia, sino que recupera memorias. No le interesa que la conexión de los hechos reales se haya dado del modo en que los lleva al relato, o que pertenezcan a tal o cual personaje, sino que les devuelve una voz. Expone la situación de hacinamiento en la cárcel, la noche de Navidad las presas se quejan por la falta de agua, en boca de Tomasa nos enteramos que hay once mil reclusas. Las mujeres son gregarias y esto se ve reflejado en el relato. Para sobrevivir es necesario tener una familia. Las familias se cuidan, comparten intimidades: como lo es el lavado de las toallas que utilizan como paños higiénicos cuando menstrúan. Aquí no podemos dejar de señalar que, en boca de uno de los personajes aparece mencionado que, cuando no han secado, luego del lavado, deberá utilizarlas húmedas. Las familias comparten momentos de encuentro, luego de la llegada de las visitas y la entrega de paquetes: se comparten noticias, alguna comida (jamón, turrón, etc.) y también sueños y esperanzas. Comparten también recuerdos así nos enteramos que a Reme la raparon cuando la detuvieron y la obligaron a tomar aceite de ricino, para pasearla luego en ese estado por su pueblo, antes de llevarla a prisión. Sin familia les resultaba imposible sobrevivir, esto lo vemos cuando Tomasa queda sola, siente la imperiosa necesidad de una nueva familia.

Celadoras y monjas dirigen el penal. Los malos tratos y las torturas se tornan moneda corriente. Bástenos recordar que Elvira tiene las rodillas lastimadas porque la hicieron hincarse sobre garbanzos durante un interrogatorio y no delató a nadie. Las carceleras, pertenecientes a la Sección Femenina, se hacen cargo del cuerpo, las religiosas -creían que- lo hacían del alma. Encierro, taller de costura y la religión impuesta, eran los medios que utilizaban y, cuando no daban resultado, los sazonaban con otro ingrediente: la violencia. A lo largo del relato observamos en varias ocasiones como a través de la religión se coaccionaba a las reclusas: cuando se niegan a tomar la comunión, son obligadas por la Madre Superiora a besar el pie del Niño Jesús. La otra situación la encontramos antes de la ejecución de Hortensia, que no quiere comulgar para que el cura le de la extremaunción; el capellán prohíbe entonces que amamante al bebé antes de morir. Será Mercedes, la celadora, quien se apiadará de ella y le permita hacerlo, clandestinamente.

Con respecto al trato, la violencia forma parte de la vida diaria. Golpes e insultos forman parte de las prácticas carcelarias, los castigos responden a la magnitud de lo que es considerado una falta.

La escasez de comida, el hacinamiento, el frío, la falta de medicinas, todo forma parte de la realidad que les toca vivir.

Las *sacas* durante la noche y el miedo habitan en estas mujeres desde el comienzo, un miedo que se prendió a la piel de los españoles durante mucho tiempo:

El miedo de Elvira. El miedo de Reme. El miedo de las mujeres que compartían la costumbre de hablar en voz baja. El miedo en sus voces. Y el miedo en sus ojos huidizos para no ver sangre. Para no ver el miedo, huidizo también, en los ojos de sus familiares. (Chacón, 2008, p. 13)

## ***La voz dormida de Chacón a Zambrano***

Tomar una novela, transformarla en un guion, llevarla a la pantalla cinematográfica, supone múltiples operaciones. Preferimos el término *transposición* por encima del extendidamente utilizado: adaptación. Coincidimos con Sergio Wolf en creer que adaptar conlleva la idea de forzar algo. La tarea de transponer implica una serie de elecciones, enroques, agregados y supresiones. La realización de una profunda lectura crítica del texto de partida para sacar de él nuevos sentidos. En ese “cómo olvidar recordando” que señala Wolf, debe quedar latente el texto original para dar paso al nuevo universo, con un lenguaje y una riqueza propios, “porque lo que implica ese ‘cómo olvidar recordando’ es que da cuenta de una paradoja, de una dificultad materialmente insoluble de que aquello que preexiste desaparezca permaneciendo”. (Wolf, 2001, p. 77).

Si bien no es nuestra intención trazar un cuadro de similitudes y diferencias, sancionando lo que se ha respetado y lo que se ha eliminado, ya que esto representaría una tarea vacua, deberemos marcar algunas diferencias para comprender los cambios y su sentido.

El film se inicia con un anclaje verbal que nos da una marcación temporal precisa: luego de la Guerra Civil Española, con el inicio de la dictadura del General Francisco Franco, y agrega: “Habían sido tres largos años de horror y muerte. Pero con el fin de la guerra no llegó ni la paz ni la reconciliación”. De inmediato señala el propósito que ha guiado al director:

Esta película quiere ser un homenaje a todas las mujeres que lloraron en silencio en las puertas y las tapias de los cementerios.

A las mujeres que se sacrificaron por los encarcelados y los perseguidos.

A las mujeres que murieron en las comisarías, en las cárceles o frente a los pelotones de ejecución.

Zambrano<sup>10</sup> toma algunas líneas de acción y deja otras de lado. También aquí Hortensia, hermana de Pepita (María León<sup>11</sup>), está detenida en Ventas. Embarazada de siete meses, aguarda clemencia por su estado en el juicio, pronto a realizarse. Felipe, su esposo se halla en libertad, peleando clandestinamente con *El Chaqueta negra*, Paulino.

El film muestra las *sacas*, casi al principio, vemos cómo trasladan a las mujeres de la cárcel, las vienen a buscar por la noche, las nombran y son conducidas al exterior del penal. Un plano general capta a las mujeres y los hombres, maniatados, frente al pelotón de fusilamiento. La cámara, registra en plano general a los militares de espalda y a los sentenciados de frente. La angulación picada sirve para resaltar semánticamente la posición de inferioridad de los condenados. Por corte directo, la cámara se ubica lateralmente, fugando la perspectiva hacia un punto ubicado en el centro, la cuadrilla del lado izquierdo del encuadre y las víctimas, del derecho. La escena queda iluminada por los focos de los vehículos militares, ubicados a las espaldas de los soldados. De este modo, se genera un contraluz que nos impide ver los rostros de los victimarios pero que otorga la suficiente claridad para ver el fusilamiento. Finalizado esto, los soldados conservan su posición mientras el militar de grado se desplaza y con su pistola, va disparando uno por uno a los

caídos. Zambrano muestra en el interior de la cárcel planos cerrados de las mujeres. Tensi, Elvira, Tomasa y Reme, en la celda oscura iluminadas por la luna, se estremecen ante cada disparo. Los gritos de las presas no se hacen esperar cuando terminan los tiros. Un rumor comienza a crecer en el interior de la prisión, las voces femeninas corean *La internacional*, las mujeres, que estaban originalmente sentadas se ponen de pie y se unen al himno. Un Plano General en contraluz las registra de espaldas con los puños levantados. Por corte directo, la cámara nos devuelve el primer plano de las anteriormente mencionadas, cantando el himno de su militancia, un nuevo corte nos ubica en el exterior donde los soldados trasladan los cadáveres mientras se escucha a lo lejos el canto de esperanza.

Los padres del Dr. Ortega junto a su otro hijo, Alberto y su esposa, cenarán en casa del primero para Navidad. En la cena, la discusión que se entabla entre los hermanos, muestra a las claras egoísmos y miserias: Fernando debe deponer su actitud y retomar la medicina o irse de España. Antes de marcharse los comensales Pepita suplicará al patriarca de la familia que interceda por su hermana ante el Caudillo.

Es cierto que Zambrano ubica la mirada desde los vencidos, pero en ese camino, en esa mirada ya no es la mujer hablando de mujeres, es el hombre desde el presente contando una historia sobre mujeres y creemos que en la escena de la tortura en la Gobernación es donde se hace presente este cambio de mirada. No porque lo que se muestra no haya sucedido en la realidad, de hecho Chacón había señalado en una entrevista que diese a un medio de comunicación que debió suavizar para la ficción el verdadero horror vivido por las mujeres.

Pepita detenida será golpeada y torturada frente a su cuñado y Paulino, pero la joven no los delatará. Asimismo, se mostrarán las torturas infligidas a los hombres.

Creemos que esa necesidad de mostrar el cuerpo de la mujer, vejado primero a partir del desgarramiento y rotura de la blusa de Pepita por parte del Comisario para dejar al descubierto el pecho, la amenaza de aplicarle en esta zona erógena la picana, los comentarios despectivos al respecto del torturador, así como los golpes y la consiguiente elipsis, que muestra a la muchacha acucillada en la celda protegiendo su cuerpo desnudo y magullado, llorando, revelan la visión masculina anteriormente mencionada. Pese a todo, la ostensión no fue total, el director apela a una elipsis para que el espectador complete en su mente la escena: de la ropa desgarrada a la desnudez total. Indudablemente cada uno imaginará los horrores y vejaciones a los que ha sido sometida. Zambrano muestra, exhibe el cuerpo de la mujer. Un cuerpo producto de la acción de la violencia, un cuerpo cosificado (Weil, 1961) que por pudor y por dolor se acurruca en un rincón de la celda en la Gobernación. Así la hallará Don Gonzalo, quien antes de sacarla de prisión la insultará y maltratará, despidiéndola además de su trabajo. Creemos que la violencia verbal de esta escena reduplica la violencia física de la escena precedente.

El lazo de sangre que une a Elvira con Paulino no aparece mencionado, como tampoco la huida de la cárcel.

En cuanto al juicio de Tensi tendrá relevancia, en la primera escena donde es tratado, las mujeres son llevadas ante el juez. La ubicación es más que elocuente: sentado en una silla en el centro de un gran escritorio se halla el juez militar, en la cabecera, a su izquierda Sor Serafines, de pie las reas y la celadora. Al ver el estado de embarazo avanzado, el juez le

comentará despectivamente a la religiosa: “Habrá que ver qué se hace con eso”. La palabra eso nos sobresalta ¿El embarazo? ¿El bebé? Tensi querrá leer los papeles que el juez quiere que firme, antes de hacerlo. El juez se burla de ella y de una ex maestra que quiere hacer lo mismo: “¿Sabe leer?” Como las presas se niegan a firmar, serán sacadas por la fuerza. Similar resolución tendrá la escena del juicio propiamente dicho. Queremos resaltar que en ella el supuesto defensor es también militar, sus afirmaciones y alegato suponen una adhesión incondicional al Régimen, lo que evidencia la parcialidad imperante. Para resaltar esto el director lo registra en angulación contrapicada de la cámara.

El director utiliza los primeros planos, en la cárcel, para revelarnos momentos de intimidad, de temor, para descubrir acciones y gestos. La cámara capta el desborde de Sor Serafines, su ataque de ira frente a todas las reclusas cuando Tomasa rompe la imagen del Niño Jesús la víspera de Navidad. La religiosa golpea con saña con la cachiporra a la mujer caída, sus insultos y palabras ofensivas hacia las mujeres comunistas a quienes llama animales es sintomático. El silencio de las reclusas ante el terrible espectáculo y la *anagnórisis*<sup>12</sup>: rostro cambia, como si se sorprendiese y se marcha. Todo ello registrado con cámara fija, colocada frente a ella, captando lo sucedido, como un testimonio. ¿Arrepentimiento? ¿Vergüenza? ¿O simplemente un dejo de humanidad que todavía sobrevive en ella?

Veremos que Tensi es trasladada con su pequeña al pabellón de madres, donde permanece una breve temporada junto a su hija. Allí podrá acunarla y soñar con un futuro ¿Mejor? ¿de libertad?, aunque solo sea eso, un sueño. Pero tendrá el tiempo suficiente para cantarle a su pequeña una canción de cuna:

Duerme, mi niña, duerme / La luna te mira, tu madre te quiere. / El día que yo  
te falte / y ya no pueda acunarte / tendrás dos ojos azules / y un corazón para  
amarte... /Duerme, mi niña, duerme / La luna te mira, tu madre te quiere...

La escritura de Tensi, también actúa en el film como medio de comunicación de sus ideas: para que su hija conozca en el futuro su ideología y continúe peleando la lucha de sus padres. Lo que se verá reforzado desde el plano sonoro: la voz en off de la muchacha, resumirá los hechos y dará cierre al relato.

El film, al igual que la novela, muestra la militancia oculta que llevaban las mujeres en el penal. Cómo filtraban al exterior sus denuncias y cómo ingresaban panfletos, ocultos muchas veces en indumentaria para coser o en cajas. Al referirse a las actividades y la formación de las reclusas en la cárcel, Hernández Holgado (2011) la denomina la *prisión militante*.

## Palabras finales

Cada uno a su manera, en la novela Chacón y en el film Zambrano, con su propio material expresivo trata de devolver las voces, de restituir la memoria y la dignidad a esas sufridas mujeres. La labor de Chacón fue la de una oyente, una labor ardua y muy dura. Ambos han intentado echar luz, a través del arte, sobre un pasado ignominioso de España.

Chacón ha urdido una trama a partir de retazos provenientes de una historia oral, que ha plasmado en su novela con una mirada omnisciente, una tercera persona narrativa, lo cual la aleja. Zambrano parte de esa distancia y se pregunta ¿Cómo transmitir esos pensamientos o los monólogos interiores que la novela presenta? ¿Los muchos detalles que le sirven a la autora para ir trazando pincelada a pincelada sus personajes? Zambrano explora en el sitio de la imagen, del gesto, de la luz y la sombra, su recorrido es otro. Su mirada es otra, es masculina. Tal como señalamos, creemos que esa mirada se filtra en su idea de cómo mostrar el cuerpo femenino cosificado (Weil, 1961), desnudo, denigrado y torturado, ya que dicha secuencia no se halla incluida en la novela. Seríamos inocentes al suponer que situaciones de este tipo no se dieron en la vida cotidiana de aquellos tiempos. Desgraciadamente, la historia ha echado luz sobre todos esos hechos ignominiosos; sin embargo, Chacón menciona algunos, al aludir a los padecimientos y detenciones de algunos de los personajes femeninos, pero no ahonda en detalles. Zambrano necesita mostrar para sacudir al espectador, pero en esta sacudida, en este camino muestra y ese cuerpo mostrado/vejado se convierte en blanco de la mirada. ¿Cuerpo deseado? ¿Campo de batalla y sometimiento? ¿No es acaso este el punto que re-produce la imagen de la mujer y somete su cuerpo tal como ha hecho históricamente el cine, a la mirada masculina que la muestra y la domina? La larga dictadura franquista creó una España dominada por las voces de los vencedores. Las otras voces optaron, a veces, por el susurro o el silencio. Los estudios sobre las micro historias y la historia oral abrieron una pequeña grieta. Afloraron recuerdos reprimidos, olvidados, callados. *La voz dormida* se propuso recoger esos testimonios. Cuando Zambrano se aproximó al texto de la autora española, esta ya tenía muy avanzada su enfermedad terminal. Sin embargo, llegaron a intercambiar ideas acerca de cómo sería su paso a la pantalla cinematográfica. Ninguno de los dos, ni la autora ni el director, se propuso construir un texto histórico, sino productos artísticos. Partiendo de ellos, inevitablemente leemos un pasado terriblemente doloroso, poblado de voces que gritan lo que nunca pudieron contar. Es por ello que, si en la novela las mujeres recuperan la voz, en el film indudablemente recuperan a través de la imagen, su presencia en la historia.

## Notas

1. Gobierno democrático español proclamado el 14 de abril de 1931, fecha de sustitución del monarca Alfonso XIII, que se extiende hasta el fin de la Guerra Civil Española, el 1 de abril de 1939, fecha de inicio de la dictadura franquista.
2. Para profundizar sobre el tema remitimos a nuestros trabajos anteriores: Gruber, M. (2011). Teatralidad y rumor en los juicios por hechicería en el Tucumán colonial. En Bauzá, H. F. (Comp.) (pp.39-58). Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras. / Gruber, Mónica, Los juicios por hechicería en el Tucumán Colonial. Del rumor a la teatralidad social: Mujeres sin voz. Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras, pp. 180-185. Recuperado de: <http://genero.institutos.filo.uba.ar/sites/genero.institutos.filo.uba.ar/files/monstruos%20y%20monstruosidades-.pdf>
3. Victoria Kent Siano (1891-1987). Abogada y política republicana española. Fue la primera mujer en ingresar al Colegio de Abogados de Madrid (1925), la segunda de España y

la primera mujer del mundo que ejerció como abogada frente a un tribunal militar. Ocupó el cargo de Directora General de Prisiones durante la IIª República.

4. Los números de reclusas varían en todas las fuentes consultadas, si bien dejan en claro la situación de hacinamiento.

5. En la novela, aparece la mención de que la cárcel fue concebida por Victoria Kent para quinientas reclusas. Será Sole quien, en un diálogo con Tomasa señale: “Esto es una inmundicia. Así estamos como estamos. Once mil personas no pueden evacuar en tan pocos váteres”. (Chacón, 2008, pp. 132-133).

6. Jorge Semprún Maura (1923-2011) fue intelectual, escritor, guionista y político; se desempeñó como Ministro de Cultura español entre 1988 y 1991. Afiliado al Partido Comunista de España (PCE), fue deportado en 1943 al Campo de Concentración de Buchenwald; su confinamiento allí dejó huellas profundas en toda su producción.

7. Dulce Chacón (1954-2003), nacida en Badajoz, España. Escritora y activista que bregó para mejorar las condiciones de vida de las mujeres. Incursionó en la poesía, el teatro y la novela. Entre sus novelas podemos mencionar: *Algún amor que no mate* (1996), *Blanca vuela mañana* (1997) y *Musa háblame de aquel varón* (1998), que integran su Trilogía de la huida; *Cielos de barro* (2000); en teatro: *Segunda mano* (1998) y en poesía: *Contra el desprestigio de la altura*. En 1995 obtuvo el Premio Ciudad de Irún por *Contra el desprestigio de la altura*; en 2000, el XXIV Premio Azorín fue para *Cielos de barro*. En 2003 recibía el Premio al Libro del Año por *La voz dormida*.

8. En alusión a una canción que decía: “Pepa, Pepa, a dónde vas con tanto tío, que vas a dejar Madrid vacío”. Ordaz, P., Jimena Barca, A. (2018). *Así fue la Dictadura. Diez historias de la represión franquista*. Barcelona: Debate.

9. Al respecto debemos señalar que, con un engaño similar, Clara Pueyo Jornet, militante del PSUC escapó del Penal de Les Corts, en Barcelona, en junio de 1943. Luego de esto su rastro se pierde en la noche de los tiempos. Recomendamos enfáticamente el visionado del mediometrage *El gran vuelo* (2014), de la realizadora chilena Carolina Asturillo Muñoz. El film ha sido premiado en España, Chile e Italia.

10. Esta situación está basada en hechos reales: en 1944 se produjo la fuga de Asunción Rodríguez y de Elvira Albelda de la Cárcel de Ventas.

11. Benito Zambrano Tejera. Director y guionista español, nacido en 1965. Debutó en el cine con su film *Solas* (1999), en 2002 dirigió la serie de televisión *Padre coraje*. En 2005 estrenó en cine *Habana Blues* y en 2011, *La voz dormida*.

12. Galardonada con la Concha de Plata a la Mejor actriz por su papel en *La voz dormida*, en el Festival de San Sebastián, en 2011.

13. Palabra proveniente del griego que significa reconocimiento.

## Listas de Referencias Bibliográficas

Cárcel de Ventas / Madrid 1931-1969. En <https://carceldeventas.madrid.es/> Recuperado el 18/03/19.

Chacón, D. (2008). *La voz dormida*. Bs. As.: Alfaguara.

- de Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Trad. A. Garzón del Camino. Bs. As.: Siglo XXI.
- Garrido, E. (editora) (1997). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- González Duro, E. (2012). *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*. Madrid: Siglo XXI.
- Gusmán, L. (2005). *Epitafios. El derecho de la muerte escrita*. Bs. As.: Norma.
- Hernández Holgado, F. (2011). *La prisión militante. Ventas (Madrid) y Les Corts (Barcelona)*. Stud. hist., H.<sup>a</sup> cont., 29, pp. 195-236. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Weil, S. (1961). La Iliada o el poema de la fuerza. En *La fuente griega*. Bs. As.: Sudamericana.
- Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Bs. As.: Paidós.

## Ficha Técnica

### *La voz dormida*

Nacionalidad: España Año: 2011 Género: Drama

Dirección: Benito Zambrano

Guión: Benito Zambrano, Carmen López-Areal, Ignacio del Moral

Fotografía: Alex Catalán

Música: Magda Rosa Galván, Juan Antonio Leyva

Reparto: Inma Cuesta, María León, Marc Clotet, Daniel Holguín, Ana Wagener, Myriam Gallego, María Garralón, Antonio Dechent, Javier Godino, Lala Casamayor

**Abstract:** The Spanish society was undoubtedly broken by the Civil War. A fratricidal war that shook the core of the people from the foundations of their society fabric. Every member of the Spanish society took a side and death, hunger and hate were the results. The aftermath of the war was marked by fire during the long dictatorship that would last until 1975, the year Francisco Franco's death. As it happens after every war and during every dictatorship, a victorious official story was imposed to set the basis that would keep the Generalísimo in power. But what happened to the voices of those who were defeated? What about the women that supported the defeated side?

Spanish writer Dulce Chacón followed their paths and, after four years of interviews along Iberian Peninsula, her novel *The Sleeping Voice*, was released in 2002. It tells the story of those women, who were tortured, humiliated and executed in the women's Prison of Ventas in Madrid. Based on real testimonies, she gave a voice to those who were silenced. In this way, she builds a collective mosaic, formed by convicts and jailers that bares the reclusion miseries of the First Francoism period (Fontana, J., 1986, Tusell, J., 1996).

We propose in this work an approach to the construction of the feminine image in the novel in order to reflect on the depth of the hermeneutical issues in its lines, that articulate the narration and the context in which it was developed. We will also analyze the homonymous transposition of the Spanish director Benito Zambrano version of 2011. We are concerned about the changes produced by the adaptation, not only by the transfer from written work

to the screen, but how it was developed. Can the tale of women narrated by a woman be preserved in its core? Does the view of a male director change the feminine perspective that gave the piece life?

**Keywords:** Dictatorship – defeated – women – voices - transposition

**Resumo:** A Guerra Civil fraturou indubitavelmente à sociedade espanhola. Uma guerra fratricida que sacudiu desde os alicerces ao povo todo. Todos e cada um dos integrantes da sociedade adotaram uma posição. Mortes, fome e ódio foram os resultados. Os duros anos posteriores estiveram marcados a fogo por uma longa ditadura que estender-se-ia até 1975, ano da morte de Francisco Franco. Como acontece após toda guerra e como em toda ditadura, a história oficial, a dos vencedores, impor-se-ia para construir um relato que mantivesse ao Generalíssimo no poder. Porém, o que aconteceu com as vozes dos vencidos? Que participação tiveram as mulheres? Nessa senda encaminharam-se os passos da escritora espanhola Dulce Chacón. Após quatro anos de entrevistas ao longo da península ibérica, nascia no ano 2002 a sua novela *La voz dormida*. Nela conta a história das mulheres vencidas, torturadas, humilhadas e executadas no Cárcere de Mulheres de Ventas, em Madrid.

Baseada sobre testemunhos reais, propõe-se lhes devolver a palavra às que foram feitas calar. Desta forma constrói um friso coletivo povoado de convictas e carcereiras que põe a nu as misérias da reclusão da época do primeiro franquismo (Fontana, J. 1986, Tusell, J. 1996).

Propomos-nos neste trabalho analisar a construção da imagem feminina na novela para refletir sobre as linhas de profundidade hermenêutica que articulam o relato e o contexto no qual ele se desenvolve. Analisaremos também a transposição homônima do diretor espanhol Benito Zambrano de 2011. Inquietam-nos as mudanças produto das operações de trasvasamento, não só de uma linguagem para outra, mas também as operações a nível construtivo. Pode um relato de mulheres narrado por uma mulher conservar a sua essência? A feição de um diretor de gênero masculino modifica o olhar que lhe deu vida?

**Palabras clave:** ditadura – vencidos - mulheres - vozes – transposição

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



## Memoria, olvido y perdón en la Gran Guerra. El universo femenino en *Frantz* (Ozon, 2017)

Mercedes Pombo \* y Zulema Marzorati \*\*

---

**Resumen:** El presente artículo propone analizar el film *Frantz* centrándose en los cambios de la mujer a lo largo de la historia. El relato, contextualizado en Alemania y Francia a fin de la Primera Guerra Mundial, muestra las consecuencias de la guerra dadas por la muerte de hombres jóvenes, tragedias familiares y desolación, lo cual destruyó la confianza que los europeos habían tenido hasta entonces en su propia civilización. Con un discurso antibelicista el texto fílmico rememora esa etapa de desilusión y desesperanza a través de sus tres personajes centrales: Frantz, alemán muerto en las trincheras, Anna, su novia y Adrien, francés que se presenta en Alemania como un amigo de Frantz de antes de la guerra.

Como la historia no puede desprenderse de los discursos ni de las imágenes que la representan el objetivo de nuestro trabajo es abordar la construcción de la memoria (y los riesgos del olvido) sobre las consecuencias de la Gran Guerra a la vez que indaga sobre la mirada femenina en este contexto. Según de Beauvoir (1987) es posible inferir que las características consideradas propias de las mujeres no resultan de lo natural sino como un complejo proceso social. Las mujeres adquieren características consideradas como femeninas mediante un procedimiento que las determina como la contracara de lo masculino. En el film podemos analizar claramente estos roles y cómo en el transcurso de la historia estos límites van desdibujándose para dar lugar a nuevos paradigmas. Ozon se centra en la figura femenina, Anna, quien de simple espectadora que espera y sufre la pérdida de su amado, se transforma a lo largo del relato en una mujer activa. Es a través de su mirada que el realizador reflexiona sobre lo absurdo de la guerra, el perdón y la reconciliación, el arte como escape al horror y en particular la búsqueda de la libertad de la mujer en una sociedad patriarcal.

**Palabras clave:** Gran Guerra - memoria - olvido - género - imágenes

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 109 - 110]

---

(\*) Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Docente, investigadora y fotógrafa. Actualmente cursa el Magister de Comunicación y Creación Cultural (CAECE - Fundación Walter Benjamín). Ejerce la docencia en la Universidad de Palermo y el instituto ISEC y se desempeña como coordinadora del Programa de Estímulo a la Investigación DC, Universidad de Palermo. Coordinadora junto con Zulema Marzorati de los Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. *Cine e Historia. Representaciones fílmicas en un mundo globalizado*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo Buenos Aires, Argentina. Cuaderno N°77 , 2020.

ISSN 1668-0227; y Cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación *Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo* Facultad de Diseño y Comunicación N° 68. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. ISSN 1668-0227. Año XVIII. ISSN 1668-0227 - 2018

(\*\*) Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (Flacso). Docente e investigadora (UBA). Actualmente investiga las representaciones de la ciencia en documentales argentinos, habiendo publicado diversos artículos sobre esta temática. Integra el -Proyecto UBACYT 2018- 2020/ 20020170100593BA Grupos consolidados. Tema: Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica. Facultad de Filosofía y Letras. Directora: Dra. Cecilia Hidalgo. 2001-2017- Coordinadora con Tzvi Tal de las Jornadas Interescuelas. Departamento de Historia. UBA 2012- *Plantear utopías. La conformación del campo científico-tecnológico nuclear en Argentina 1950-1955*, Buenos Aires: Ciccus. Coordinadora junto con Mercedes Pombo de los Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación. *Cine e Historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo Buenos Aires, Argentina. Cuaderno N°77 - 2020. ISSN 1668-0227; y Cuaderno del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación *Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo* Facultad de Diseño y Comunicación N° 68. Universidad de Palermo, Buenos Aires, Argentina. ISSN 1668-0227. ISSN 1668-0227 - 2018  
- Este trabajo integra el UBACYT N° 20020170100593BA 2018-2021del proyecto "Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica" dirigido por la Dra. Cecilia Hidalgo

La mayoría de las mujeres no son ni prostitutas ni cortesanas; ni se pasan las tardes de verano acariciando perritos falderos sobre terciopelos polvorientos. Pero ¿qué hacen entonces? (Woolf, 2008, p64)

## Introducción

Con la Primera Guerra Mundial<sup>1</sup> (1914-1918) se derrumbó el mundo decimonónico, que se había construido a partir de la Revolución Francesa, basado en el credo liberal y la fe en el progreso indefinido<sup>2</sup>. En su mayor parte la contienda fue una guerra civil europea entre países industrializados o que iba camino de serlo, una guerra total que movilizó los recursos de todas las naciones y que careció de una base ideológica, como la tuvo la Segunda Guerra Mundial (Briggs y Clavin, 1997).

Los bloques enfrentados fueron la Triple Entente integrada por Gran Bretaña, Francia y Rusia, a las que se sumarían Estados Unidos y Japón y, la Triple Alianza conformada por los imperios alemán, austro húngaro y turco. Pese a que se especulaba que sería corta, finaliza en 1918 con el triunfo de los aliados y las terribles consecuencias de 16 millones de muertos y otros 20 millones de heridos y mutilados.

La prolongación de la guerra modificaría la conciencia moral europea y el clima intelectual y cultural de la posguerra cristalizó en una *cultura del pesimismo* (Fusi Aizpurúa, 1991, p. 328). Son muchos los autores que en la década del '20 se refieren a esta crisis de Europa, hasta ese momento centro hegemónico del mundo, como Arnold Toynbee con *El declinar de Europa* (1920); Oswald Spengler y *La decadencia de Occidente* (1918); Thomas Mann con *La montaña mágica* (1924); y Erich María Remarque *Sin novedad en el frente* y Ernest Hemingway *Adiós a las armas*, ambos libros publicados en 1929.

Como la historia no puede desprenderse de los discursos ni de las imágenes que la representan<sup>3</sup> el objetivo de nuestro trabajo es abordar la construcción de la memoria (y los riesgos del olvido) sobre las consecuencias de la Gran Guerra en el film *Frantz* en el que Ozon<sup>4</sup> vuelve sobre este tema una centuria después desde la perspectiva de la figura femenina.

Con un discurso antibelicista, el texto filmico rememora esa etapa de desilusión y desesperanza a través de tres personajes centrales: Frantz (Anton Von Lucke), alemán muerto en las trincheras; Ana (Paula Beer), su novia, y Adrien (Pierre Ninney), exsoldado francés que se presenta en Alemania como un misterioso amigo de Frantz de antes de la guerra, dejando flores en su tumba. Es recibido con afecto por los padres de Frantz, que ignoran lo que Anna sabe: que Adrien lo mató en las trincheras. Frantz es el personaje ausente, pero siempre presente, alrededor del cual girarán todos los demás protagonistas en un melodrama construido a partir del duelo, la reconciliación y el perdón.

La película se basa en una versión libre de *Remordimiento* (*Broken Lullaby*, 1932) la única película que Ernst Lubitsch<sup>5</sup> realizó en Hollywood, una rareza en la filmografía del director alemán conocido por sus comedias. El original, filmado antes del estallido de la segunda guerra en 1939, era una clara alusión a esa posibilidad de otra gran guerra, que luego se concretaría. También toma como eje central el rencor entre alemanes y franceses luego de la Primera Guerra Mundial, y de la misma manera Ozon insiste a través de Anna y Adrien en un espejo de contemporaneidad: odios y rencores entre ambos países. El realizador francés, basado en otro film dirigido por un alemán, busca reconciliar esas memorias enfrentadas a través de una representación simbólica como lo es *Frantz*, con la participación de actores de ambas nacionalidades.

Atravesado por aspectos que hacen al absurdo de la guerra, con su consiguiente muerte y desolación y al arte como escape al horror, *Frantz* constituye además una metáfora para abordar a través de Anna y su punto de vista, la búsqueda universal de la libertad y el logro de los derechos de las mujeres en una sociedad patriarcal. Y esta búsqueda, que se resignifica en la actualidad, es el objetivo que proponemos a través de los ojos de Anna. Un personaje que resulta central en la historia, ya que sin quererlo aglutina franceses y alema-

nes. Es ella quien recorre ambos países, es a través de sus ojos que vemos las consecuencias materiales y psicológicas que prevalecen en ambas naciones. Pero también a través de sus acciones y palabras podemos reflexionar acerca del rol de la mujer en esa época y pensar cómo fue encontrando su camino a lo largo de la historia.

Resulta muy importante hacer referencia a los estudios de género y la distinción de dos conceptos: sexo y género. Esta distinción puede rastrearse a partir del trabajo planteado por Simone de Beauvoir quien en 1949 sentaría las bases del género como una construcción social: “No se nace mujer, se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana” (1987, pg 87). A través de estas palabras, es posible inferir que las características consideradas propias de las mujeres no resultan de lo natural sino como un complejo proceso social. Las mujeres adquieren características consideradas como femeninas mediante un procedimiento que las determina como la contracara de lo masculino. Esta misma autora plantea que el concepto de género es considerado como un conjunto de ideas, creencias y representaciones sociales construidas en cada cultura. En la película analizada esta construcción queda en evidencia cuando nos centramos en las actitudes de Anna, la protagonista femenina.

Ella atraviesa varios momentos, algunos basados en imposiciones sociales tales como quedarse en una constante actitud pasiva frente a la muerte de su prometido, dejar que su vida transcurra en casa de sus suegros, involucrarse en un silencio basado en sus propias inseguridades como mujer. Pero hay otros momentos en que vemos una nueva Anna, muy contraria a lo impuesto por la sociedad y que va dando forma a una mujer protagonista de su vida, que encuentra su propio camino, lo cual rompe con las reglas establecidas para su género.

Otro punto importante en el film es indagar acerca de lo que significa que la narración se encuentre atravesada por la mirada de una mujer, sobre todo teniendo en cuenta el lugar que históricamente ocupó el sexo femenino en las cuestiones sociales y políticas. De Beauvoir (1987) afirma que dentro de la sociedad siempre el hombre es el sujeto y la mujer se presenta como lo otro en relación a este sujeto, es la contracara que está determinada por el hombre. Lo femenino es planteado como lo extraño, lo ajeno, frente a un mundo definido por lo masculino. Es la mirada del hombre la que determina los modos de vida y de pensamiento, donde se encuentra la verdad y las respuestas. No resulta un detalle menor encontrarnos frente a un film que, pese al claro protagonismo de la dupla Frantz – Adrien, orbita en función del universo que se despliega tras la mirada de Anna. Y a través de ella podemos reconocer el “otro” punto de vista acerca de temas como la guerra, la paz, el perdón y los rencores. La Gran Guerra significó un cambio profundo en el rol de las mujeres a través de un protagonismo esencial en el hogar, el trabajo y también, en el frente. Y pese a que solían ser invisibles en la historia europea en tiempos de paz, obtuvieron un importante progreso en el terreno socio-político y económico durante la guerra, y sobre todo, al finalizar la misma (Briggs y Clavin, 1997).

Millones de hombres fueron al frente, y en la retaguardia, en ausencia del marido, las mujeres tuvieron que asumir el papel de jefe de hogar. Sin duda, la movilización laboral femenina contribuyó a modificar su lugar en la sociedad. Antes relegadas a las tareas domésticas, accedieron a puestos tradicionales masculinos, ya sea en los campos, explotando solas las granjas o, como obreras asalariadas, particularmente en la industria de armamen-

tos como los obuses y cañones. Para reemplazar a los hombres movilizados, se tuvo que contratar cada vez más *munitionettes*, trabajadoras que fabricaban municiones.

La guerra les significó un período de relativa emancipación. En el caso de las mujeres de clase media y de la burguesía que ejercieron actividades como taquígrafas, maestras, secretarías, ello les permitió conseguir empleos estables y mejores niveles salariales, adquiriendo así una relativa autonomía. Un aporte importante, fue el realizado en toda Europa como enfermeras y ayudantes médicas, con el cuidado de heridos durante la guerra. Miles de ellas tuvieron un rol muy activo en el frente y en contacto directo con los aspectos más duros del enfrentamiento bélico.

Sin embargo, la guerra terminada, con la desmovilización y el regreso de los hombres del frente, numerosas mujeres perdieron su empleo ya que se suponía que debían volver a ocuparse de las tareas domésticas. “Pero la parte del botín más visible que les tocó después de la guerra fue el voto” (Briggs y Clavin, 1997, p. 225). En 1914 ya se habían superado los argumentos que las caracterizaba como irracionales y sin sentido común, y había comenzado a prepararse el terreno para extender el derecho al sufragio femenino.

El análisis del film se organiza a partir de los dos grandes momentos que atraviesa Anna, uno sobre su vida en Alemania y el otro cuando viaja a Francia. Su mirada es la que nos va acompañando en ese transcurrir por los diferentes espacios y escenarios que se muestran, tanto en el ámbito público como en el privado. Ambos lugares son mostrados por el director a modo de espejo, donde las circunstancias que rodean la posguerra, el nacionalismo y la pérdida de seres queridos es una situación que afecta a la vida cotidiana por igual, sea los vencedores o los vencidos.

## Contexto y estética en *Frantz*

En la primera mitad del film vemos la vida de Anna en Alemania, en la ciudad de Quedlinburg, un pequeño pueblo de Baviera donde vivía su historia de amor con Frantz. Allí conocemos la relación con los padres de su prometido muerto que la han adoptado como una hija y el contexto en el que se encuentra la familia al momento de la llegada de Adrien. La segunda mitad del relato transcurre en Francia, adonde viaja Anna en busca de Adrien, allí muchos de las escenas que vimos en Alemania vuelven a ocurrir a modo especular y -siempre desde los ojos de Anna- experimentamos ambos espacios de posguerra.

El relato comienza en Alemania, donde vemos que Anna (Paula Beer) continúa viviendo con los padres de su prometido muerto en las trincheras. Ella visita diariamente la tumba vacía de Frantz, ya que su cuerpo quedó en los campos de batalla de Francia. Las cosas cambian con la llegada de Adrien Rivoire (Pierre Niney), primero rechazado por el padre de Frantz, el doctor Hans Hoffmeister (Ernst Stötzner): *No puedo atenderlo, todo francés es para mí el asesino de mi hijo*, pero luego es bien recibido en su casa cuando se presenta como amigo de Frantz en París y cuenta historias de la relación entre ambos.

El film transcurre en 1919, un año nodal para la historia de Alemania ya que se encuentra dentro de los perdedores de la guerra y los representantes de la reciente República firman el 28 de junio el Tratado de Versalles. En él, Alemania recibe las siguientes sanciones: debe

renunciar a todos sus derechos y aspiraciones sobre sus posesiones de ultramar, a beneficio de las principales potencias aliadas; el ejército alemán no podrá exceder de cien mil hombres, incluyendo oficiales, quienes no podrán sobrepasar los cuatro mil; queda abolido el servicio militar; debe entregar todos los submarinos a los aliados y destruir todos los buques de guerra que estén en construcción; además de devolver los territorios de Alsacia y Lorena arrebatados después de la guerra franco-prusiana de 1871, y como reparación a los daños de guerra cometidos en territorio francés, cede a Francia la propiedad de las minas de hulla situadas en la cuenca del Sarre (que el plebiscito de 1935 devolvería a Alemania). Considerada responsable de todas las pérdidas y daños sufridos por los gobiernos aliados, deberá pagar reparaciones por un total de 132.000 millones de marcos oro (aproximadamente 33.000 de dólares).

En la ciudad alemana de Quedlinburg se vive el clima de humillación y rencor por la derrota. La tristeza por la muerte de tantos soldados se percibe en sus habitantes, la austeridad del pueblo remite a tiempos difíciles.

Por otro lado, en Francia la realidad es otra aunque -según lo representado por Ozon- no tan diferente a Alemania. Las consecuencias de la posguerra son difíciles para ambos países. Con el Tratado de Versalles Francia recupera los territorios de Alsacia y Lorena y recibe posesiones en África y el Oriente Cercano, favoreciendo su posición hegemónica en Europa. La década que se inicia en el '20 será de prosperidad para el país, a diferencia de Alemania cuya situación monetaria será gravísima.

Debido a las enormes deudas de guerra contraídas con Estados Unidos y Gran Bretaña, se cuenta para devolverlas con las reparaciones de guerra alemanas, aunque éstas no proporcionarán las cantidades necesarias para hacerlo. Por ello, la seguridad para Francia parece residir en el estricto cumplimiento del Tratado de Versalles.

Lo más terrible de las consecuencias de la Gran Guerra fue el enorme costo humano. Casi ocho millones de hombres fueron movilizados y 1322.100 de ellos murió. Muchos otros (tres millones) fueron mutilados o debilitados por la experiencia. Fueron más de un millón los que recibieron pensiones por invalidez (Price, 1996). Esto produjo una fuerte regresión demográfica debido al declive de matrimonios y nacimientos, lo que sumado al éxodo rural, aceleraron la transformación de la estructura poblacional.

Esta realidad de dolor, duelo y muerte puede verse reflejado en toda la película, en ambos países y muchas de las elecciones estéticas del director hacen alusión a este contexto de posguerra, en especial el uso del blanco y negro en la mayoría de las escenas del film<sup>6</sup>. Esta elección surge también por la necesidad del director de hacer verosímil su puesta en escena, ya que según su visión el recurso del blanco y negro consigue una mayor veracidad al hacer eco de las referencias visuales y audiovisuales de la época, también monocromas<sup>7</sup>. Si bien el color no aparece con tanta frecuencia en el film, se hace presente en algunas escenas, pero su uso no tiene una lógica obvia ni unidireccional. No es solo por el retorno al pasado, ni tampoco cuando se recuerda o sucede algo bueno. Pero si puede ser agrupada en dos grandes situaciones que se dan en la película: por un lado cuando uno de los personajes recuerda o imagina vivencias con Frantz; y por otro lado cuando el film se acerca a la realidad interna más profunda de cada personaje.

En el primer caso el color surge como protagonista en las escenas basadas en la imaginación de Adrien o Anna: tales como Adrien paseando por el Louvre con Frantz, o ambos

tocando el violín. Son momentos imaginados que tienen como protagonista la figura de Frantz y todo lo que ella representa..

En el segundo caso es cuando la realidad más profunda se manifiesta en la pantalla. La mayor parte de la película se muestra en colores monocromos porque esa es la realidad en la superficie: un gris por sobre otro gris. La vida de los padres, la vida de Anna, el dolor por la pérdida de Frantz, la culpa de Adrien. Pero cuando surge el color es porque nos está mostrando algo más, o un dolor profundo (la escena en que Adrien mata a Frantz) o una gran esperanza (Anna y Adrien disfrutando de la naturaleza y comenzando a enamorarse, o la escena final de ella en libertad). La verdadera vida es esa.

Por otro lado, dentro del relato es posible distinguir claramente el espacio público y las diferencias de lo que allí acontece. Por un lado en el espacio público es donde se manifiestan las relaciones sociales y el desánimo de los ciudadanos frente a ese contexto de posguerra. Allí podemos analizar el rol de la mujer en este contexto, cuáles son sus espacios de acción y silencio; cuales son los roles masculinos, qué puede sentir, decir y pensar Anna.

Por otro lado, frente a la gran historia de los Estados, las economías y las sociedades, se encuentra el ámbito privado, familiar. Así, en la casa de los padres de Frantz en Alemania y la casa de la madre de Adrien en Francia, es posible recuperar los sentimientos “puertas adentro” de los ciudadanos con respecto a la guerra y a los roles femeninos, en ambos casos. Para el desarrollo de este análisis proponemos tres líneas: lo público, lo privado y la conexión y unión de ambos espacios condensados en el Museo del Louvre, donde simbólicamente se conectan ambas esferas junto con el descubrimiento de la verdadera cara de Anna. Y también el espacio que alberga los cuadros de Manet, especialmente *El suicidio*, una obra que no es de las más conocidas del artista pero que Ozon elige como centro del relato y que de algún modo simboliza esta actitud de horror y muerte que se desprende de la Segunda Guerra Mundial.

## El espacio público

Uno de los lugares más emblemáticos para analizar lo público dentro de Alemania y Francia es el espacio de la cervecería/bar, allí vemos resumida parte de los pensamientos y actitudes de cada nación.

En Alemania se trata de un grupo de hombres que se reúnen regularmente en una cervecería de la ciudad, donde advertimos la exaltación del sentimiento nacionalista y el odio hacia los franceses. El pretendiente de Anna, que no es tenido en cuenta por ella, deja en claro un deseo que será retomado por el partido Nacional Socialista de los Trabajadores Alemanes: que Alemania vuelva a ocupar un papel preponderante en el concierto de las naciones europeas. Y será Hitler, “el agitador de cervecería”, quien desde 1920 recorrerá esos locales de bebidas en Munich y con su discurso violento y revanchista contra las sanciones del Tratado de Versalles, llamará a la unidad nacional (Kershaw, 1999, p. 147). En la misma cervecería de Quedlinburg encontramos también representado en forma explícita el anti-belicismo cuando el padre de Frantz frente al mismo grupo de amigos que le reprochan que recibiera a Adrien en su casa, ofrece una mirada humanista en medio de la muerte y plantea la responsabilidad de los padres al enviar a la muerte a sus hijos en

defensa de un sentimiento patriótico, incentivado e infundido por ellos. Aquí establece una similitud con los padres franceses: *Mientras nosotros brindábamos con cerveza por la muerte de sus hijos, ellos lo hacían con vino, festejando la de los nuestros*. A través de este discurso pacifista, el texto fílmico rememora la muerte de tantos jóvenes, pero no menciona la principal causa que condujo a la guerra: la apetencia imperialista de las potencias participantes. Anna experimenta en el bar de Francia vivencias parecidas a las que padece Adrien en Alemania. Ella percibe el mismo sentimiento nacionalista que Adrien vivió en Alemania y se siente extraña en ese lugar cuando ante la entrada de militares franceses, el público se va poniendo de pie y entona al unísono y con un fuerte sentimiento patriótico, la Marsellesa. Esta secuencia nos remite a las imágenes de otro film emblemático, Casablanca (EUA, Curtis, 1942) en el que en el bar de Richie se canta el himno de Francia ante la entrada de alemanes y colaboracionistas franceses.

La joven no puede integrarse en el canto y se aleja del bar. En su mirada está clara la perturbación que le significa el odio y el resentimiento entre franceses y alemanes, aunque la guerra haya terminado. Es relevante que sólo conozcamos su nombre de pila: Anna, mientras las dos familias son conocidas por sus apellidos: Rivoire y Hoffmeister, quizá como facciones que connotan el enfrentamiento entre los dos países. Anna pareciera no tener nacionalidad; quedó en el medio de ambas, desolada y desgarrada, habiendo perdido lo que más amaba.

Otro de los espacios que aparece con mucho protagonismo en ambos países es el cementerio: es aquí donde se concentra la mayor tristeza, donde se percibe una ausencia alrededor de la cual se moverán los personajes. En Alemania es allí donde Anna conoce a Adrien, y es en este espacio de muerte donde el joven confesará el asesinato de Frantz en la trinchera. La evocación de ese hecho nos lleva al absurdo que significa una guerra, donde se enfrentan jóvenes para matar o morir. La imagen de Frantz muerto, su posición y el hecho que Adrien encontrara una carta en su chaqueta, nos remite a la muerte anónima de otro soldado francés en la célebre secuencia de otro film antibélico: *Sin novedad en el frente* (EUA, Milestone, 1930), basada en la novela de Eric María Remarque, que también trata sobre el desengaño de la guerra y la defensa de la patria.

Para no entristecer más a sus padres adoptivos que ya se encariñaron con Adrien y lo consideran como un hijo suyo, Anna construye su propio relato diciéndoles que debe volver a Francia porque su madre está enferma. En la despedida a Adrien en la estación de ferrocarril la música extra-diegética de Beethoven nos recuerda que *Todos somos hermanos...* Anna no puede recuperarse de este adiós, intenta suicidarse pero algo la contiene y la hace tomar una decisión muy distinta: viajar a Francia, buscar a Adrien, elegir sus propios deseos.

En Francia también Anna llega hasta el cementerio, muy angustiada, porque en el listado de muertos figuraba el soldado Adrien Revoire. Pero ante la tumba de ese combatiente ya mayor, comprende que no es el joven que ella busca, sino probablemente su pariente. A diferencia de sus visitas al cementerio en Alemania, donde, vestida de negro, quedaba horas recordando a su amado muerto cerca de su tumba vacía, Anna se aleja rápidamente del lugar. En este caso toma una actitud activa, no se deja vencer por el miedo y la desesperación sino que decide averiguar quién es el muerto y dónde está Adrien. En la casa del tío de Adrien, su esposa le da la dirección dónde encontrarlo y le cuenta que este pariente

se había suicidado, no pudiendo soportar los horrores presenciados y la muerte de sus soldados. Nuevamente aparece el tema del suicidio.

Por último, las calles, los alrededores, el tren en el que llega Adrien a Alemania y el tren en que viaja Anna a Francia, todos estos espacios son focos de atención acerca de los vínculos sociales que se presentan en ese contexto. La primera escena del film es el recorrido de Anna por las calles de su ciudad hasta llegar al cementerio, a través de su mirada vemos la gente, los ánimos y desánimos. También vemos a Anna y Adrien en las afueras de Quedlinburg, en un paisaje de río y montañas donde, lejos de los ecos de la guerra, se permiten ser libres, tomar sol, conversar sobre poesía, recordando versos del poeta Verlaine. Adrien se baña en el río, despojándose de su ropa y liberándose de los tristes acontecimientos que lo llevaron a Alemania. También en esos espacios públicos, específicamente en la calle es donde Adrien propone a Anna ir juntos al baile que se llevará a cabo al día siguiente. Allí bailan y ríen, siendo estas imágenes de alegría las que siempre deberían acompañar a los jóvenes, y no el odio y el dolor de las ausencias.

Cuando Anna camina por las calles de Francia, recibe los sentimientos y rencores que dejó la contienda. Lo mismo que a Adrien en Alemania, por su nacionalidad, es mirada con desconfianza por el guarda del tren que la lleva a París y por sus ocasionales compañeros de viaje. Quizá la diferencia pueda estar en que en la ciudad parisina hay mucha gente y Anna que habla muy bien el francés, se pierde en la multitud. Aunque Adrien habla alemán, su llegada a una pequeña ciudad como Quedlinburg, no pasa desapercibida para sus habitantes, que lo hostigan.

En su búsqueda, ella recorre los lugares que Adrien mencionó en sus relatos: el hotel donde se hospedaba Frantz al llegar a la ciudad, la Ópera de París, el Louvre, el hospital en el que lee el listado de muertos y desaparecidos en combate, hasta finalmente arribar a la enorme casa de las afueras de París donde reside el joven galo.

## El espacio privado

Para DUBY (1989) lo privado es "(...) un área particular y netamente delimitada, asignada a esa parte de la existencia que todos los idiomas denominan como privada, una zona de inmunidad ofrecida al repliegue, al retiro donde uno puede abandonar las armas y las defensas de las que le conviene hallarse provisto cuando se aventura al espacio público, donde uno se distiende (...) Es un lugar familiar. Doméstico." (1989, p.10)

Para analizar los espacios privados nos enfocamos en el entorno familiar, en la historia de los individuos: sus miedos, angustias, alegrías y sueños, que quedan en evidencia en las escenas dentro de las casas, tanto de los padres de Frantz en Alemania como de la familia de Adrien en Francia.

La casa de Frantz, recrea la pequeña burguesía urbana, y donde, pese al resentimiento y la tristeza por la guerra y la pérdida de su hijo, es recibido por sus padres, interrumpiéndose la rutina y la apatía familiar ante los relatos que refieren a la amistad entre los dos jóvenes en el París anterior a la guerra. Pero, desde un comienzo a Adrien se lo ve visiblemente atormentado y preocupado, como si debiera cumplir con un cometido que no conocemos.

Lo impulsa la culpa y mientras dice mentiras piadosas por no poder enfrentar la verdadera razón de su viaje, se va construyendo una relación afectiva con Anna y los padres de Frantz, que lo tratan como a un hijo más.

Siendo la muerte y la culpa uno de los ejes del film, el clima en la casa es de tristeza: las fotos en el álbum y en los retratos muestran a un Frantz joven, en la plenitud de su vida; su interés y admiración por la cultura francesa; su amor por el violín, que Adrien comparte ya que integra la orquesta de París. Adrien, Frantz y Anna, que toca el piano, están unidos por la música y el amor al arte, es decir por la paz y no la guerra.

Toda esta situación influye sobre Adrien, quien preso de remordimiento se siente mal y al caer desmayado asumiendo la misma posición del joven suicida en el cuadro de Manet. Toda una representación de que son los jóvenes las reales víctimas de la guerra.

Cuando Adrien regresa a Francia, con la excusa de su madre enferma, la casa familiar queda otra vez sumida en la tristeza y desesperanza. Son las cartas que Anna recibe del joven, las que la impulsan a dejar ese espacio privado, que la limita en su crecimiento y aventurarse al público, en París.

Las diferencias sociales entre Anna y Adrien se evidencian en la gran casa donde el joven vive en las afueras de París: hay una larga senda para acceder a ella, que sus moradores recorrerán en un carruaje y que Anna recorre a pie, con caballerizas y amplios jardines y parques que la rodean. Todas características que ubican a sus moradores en la alta burguesía. Pero los acontecimientos son similares a lo sucedido en Quedlinburg: así como Adrien fue en un principio recibido con reticencia por los padres de Frantz, Anna sólo es aceptada por la madre de Adrien para que se quede en la casa, ante la insistencia de su hijo. El amor que ambos parecen sentir le cuesta abrirse camino: por un lado la madre, que teme por la fragilidad emocional y vulnerabilidad de Adrien (el cuadro de *El suicida* de Manet está en su habitación, como una premonición); por el otro, una antigua novia, que perdió a su hermano en el frente (con un nombre bastante similar al de Frantz: Françoise) espera ser desposada por él.

Como en la casa familiar alemana, la música es un elemento de catarsis y de consuelo: la novia canta, Anna toca el piano y Adrien, que ya no volverá a trabajar en la Opera, toca el violín. Aquí también el arte une a los jóvenes. Pero las tensiones siguen presentes, traen los malos recuerdos y Anna que teme que Adrien pueda suicidarse alejado de su ámbito familiar, decide alejarse. Hay demasiados obstáculos y culpas y cada uno deberá seguir su camino. Mientras Adrien queda confinado al espacio privado, Anna encuentra las fuerzas para abrirse paso al público, sin depender de un orden patriarcal que organice su vida.

## **El Museo del Louvre, un espacio integrador**

En el film, el Louvre actúa como el lugar donde transcurre gran parte de la relación de los tres protagonistas pero también es un símbolo de los sentimientos oscuros que posee cada uno de ellos y las amarguras de los ciudadanos que fueron parte activa o pasiva en la guerra. El cuadro de Manet antes mencionado (*El suicidio*, 1881) atraviesa todo el film mostrándose como la cara de desaliento y pesimismo que sobrevuela los ánimos de la

posguerra. Desde un principio cuando Adrien se reúne con Anna y los padres de Frantz se refiere al museo y a ese cuadro en particular, que tanto -en palabras de Adrien- “tanto le gustaba a su amigo” Una imagen que nos acompaña hasta el cierre del film, cuando Anna deja atrás su pasado.

Este cuadro es extraño dentro de la producción de Manet, si bien el estilo acompaña al impresionismo y todas sus características, no así la temática abordada. Dentro del movimiento impresionista el tema por excelencia que utilizaban estos artistas para sus cuadros eran los paisajes al natural. Lo que buscaban era recrear esas luces y sombras del sol y sus distintos momentos, utilizando la pincelada y el juego de pigmentos como base para esto. Otro de los temas heredados de los siglos anteriores era el retrato, pero de personas vivas, en general posando con alegría, autoridad o grandeza. No resultaba común en Manet ni en su círculo de artistas presentar retratos dramáticos ni sangrientos. Con respecto al estilo, esta pintura carece de detalles, siguiendo con las pinceladas típicas del impresionismo, pero si tiene un realismo inquietante, sobre todo en ese charco de sangre a los pies del suicida.

La escena -inventada por la imaginación de Adrien- en que ambos amigos visitan el museo y se muestran felices y vitales actúa como un punto central en la reconstrucción de una historia que nunca existió; y como metáfora de una amistad entre naciones que hubiera enriquecido y nutrido a sus habitantes. Ese encuentro ficticio aleja a Adrien del verdadero dolor que siente y lo separa del odio irracional entre humanos que fue el *leiv motiv* de la guerra.

El suicidio como tema cruza toda la narración del film y tiene su punto más álgido en la mitad de la película cuando Anna intenta suicidarse, confundida en este proceso que la lleva a la libertad y a un nuevo estado de conciencia.

En la última escena, vemos a Anna frente al cuadro de Manet y un joven -muy parecido a Adrien- le pregunta si le gusta esa imagen. Allí, la obra pictórica actúa como aglutinante de todas las historias del film: por un lado, el suicidio como forma de escape de una realidad dura individual y colectiva (matarse para dar por finalizada una realidad no deseada, y también la guerra como el suicidio de una sociedad) Pero, por otro lado, una imagen emparentada a la vida. La apreciación de Anna acerca del cuadro y el suicidio que en él se ve, resulta muy diferente en el principio y el final del film. En un comienzo la vemos angustiada, más cerca de la muerte que de la vida (yendo y viniendo del cementerio), esta sensación llega al *climax* en mitad de la película cuando Anna intenta suicidarse. Pero todo cambia en la escena final cuando sentada frente a ese mismo cuadro, reconoce la vida en el muerto, diciendo que ese suicidio le da *fuerza para vivir*.

Otro punto interesante para reflexionar respecto a este espacio y sus obras es el diálogo que se entablan en las paredes del Louvre, en especial entre *El suicidio* y *Almuerzo* en la hierba (1863) obra central de Manet que se encuentra ubicada en la parte superior de la pared, junto al anterior cuadro mencionado. Esta interacción entre la vitalidad y felicidad de ese almuerzo burgués donde hombres y mujeres disfrutaban de un día de sol al desnudo, y la contracara de ese hombre encerrado en un cuarto muy pequeño, inerte en la cama después de decidir quitarse la vida resulta una elección interesante para reflexionar y analizar. En este cruce de realidades (y de estilos de pintura) podemos pensar en un antes y un después de la guerra, distintos modos de entender al ser humano, sus actividades y sentimientos. Dos modos de ver el mundo y su historia.

## Conclusión

*Frantz* rescata la memoria histórica sobre las terribles consecuencias de la Primera Guerra Mundial, constituyéndose en testimonio simbólico frente al olvido y destaca el rol de la mujer frente a esos acontecimientos. Anna se convierte en protagonista de la película y es desde su punto de vista que observamos el conflicto. El texto filmico la acompaña en su derrotero y búsqueda de la vida ante la muerte. Así, el comienzo la ubica en el cementerio, triste ante la muerte de su amado, frente a un mundo desolado por la muerte de tantos jóvenes y termina con ella alejándose del cuadro de Manet, y del fantasma del suicidio, para vivir su futuro en plenitud.

En su devenir hay un profundo interés no sólo en retratar el espíritu de la primera guerra, sino en dejar bien en claro, el rol femenino y cómo este va mutando en la sociedad. Según de Beauvoir (1987) históricamente la mujer tiene como principal destino el matrimonio, aunque con la incipiente emancipación económica en el contexto social en que transcurre el film, éste se fue convirtiendo en una “unión libremente consentida entre dos individualidades” (p.163) De ese modo -y poco a poco- la mujer va ocupando nuevos espacios sociales. Esta transformación va acompañando al relato en la medida en que Anna va ganando personalidad, presenta una postura activa frente a la vida y busca emerger a la luz de su propia trascendencia. Decide ir a buscar su libertad y su propio destino, soltando las cadenas invisibles que la unen al cementerio y al duelo. Se trata de una actitud que refleja los cambios de la mujer, quien lentamente fue transformando su rol social, dejando a la vista nuevos paradigmas.

*Frantz* responde así, a la pregunta que Woolf plantea en sus reflexiones -y que aparece en la introducción de este artículo-: Anna no queda confinada al seno familiar sino que supera los obstáculos. Frente a desencuentros amorosos y situaciones adversas, ella se muestra como alguien que logra su crecimiento, que alcanza a evolucionar utilizando al arte y la cultura como sus herramientas.

Los filmes son significativos en tanto interesan a la relación entre la realidad social y su representación cinematográfica. Las imágenes del pasado en *Frantz* iluminan y enriquecen el presente, en el que la mujer sigue luchando por sus plenos derechos, advirtiendo al conmocionado mundo actual sobre las consecuencias del flagelo de la guerra.

## Notas

1. Sobre La Primera Guerra Mundial ver: Aldcroft, D. H.; *De Versalles a Wall Street*, 1919-1929, Barcelona, Ediciones Folio, Tomo I, 1997; Ambrosius, G.y Hubbard, W. H., *Historia social y económica de Europa en el siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 1992; Barbero, M. I., Berenblum, R., García Molina, F.R. y Saborido, J.R.E. *Historia Económica y Social General*, Buenos Aires, Ediciones Macchi, 2001; Hardach, G., *La Primera Guerra Mundial*, 1914-1918, Barcelona, Ediciones Folio, 1997; Hobsbawn, E., *Historia del Siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995; Parker, R.A.C., *El siglo XX, Europa*, 1918-1945, México, Siglo XXI, 1991; Saborido, J., *El fin de la Primera Guerra Mundial*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 1993

2. Y en 1914 comenzó la *era de las catástrofes* (Hobsbawm, 1995) en la que la humanidad debió sufrir la muerte y destrucción de dos guerras mundiales y en el interregno, una crisis económica de magnitud y profundidad inéditas.
3. Sobre la relación entre cine e historia ver: Marzorati, Z, Pombo, M (Comps.) (2019) "Prefacio" en *Cine e historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado*. Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°77 ISSN: 1668-0227 Año XI, Buenos Aires, Argentina
4. Entre los principales filmes de Ozon figuran: *La piscina, Ocho mujeres, Bajo la arena, En la casa, Joven y bella y El amante doble*.
5. Ernst Lubitsch (1892, Berlín-1947, EUA). Realizador que se destacó por una comedia fina y una excelente puesta en escena como en *El desfile del amor, La viuda alegre, Ninotchka y Ser o no ser*, entre otras. Su cine pone en cuestión la separación de funciones entre ambos sexos: mientras que a los hombres siempre les correspondía un papel activo y a las mujeres, uno pasivo, en sus filmes las mujeres son tan activas como los hombres, muchas veces con más resonancia en sus acciones que ellos (García Brusco, 1988, p.17).
6. Pascal Martí obtuvo el premio César a la mejor fotografía del cine francés de 2016
7. Ozon (2016) La higuera.net (<https://www.lahiguera.net/cinemanía/pelicula/7720/comentario.php>)

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Briggs, A., Clavin, P. (1997). *Historia Contemporánea de Europa. 1789-1989*, Barcelona: Crítica
- García Brusco, Carlos (1988). *Ernst Lubitsch*. Madrid: Ediciones JC. Colección Directores de Cine. Número 31
- de Beauvoir, Simone (1987) *El segundo sexo. Los hechos y los mitos*. Buenos Aires: Editorial Siglo Veinte.
- Duby, Georges (1989). Prefacio a la Historia de la vida privada. En P. Ariés y G. Duby (Comp.) *Historia de la vida privada. Imperio romano y antigüedad tardía*. Madrid: Taurus, tomo 1, pp.9-11
- Fusi Aizpurúa, J.P. (1991) "La crisis de la conciencia europea" (cap. 12) en Cabrera, M., Juliá, S., y Aceña, P.M. (comps.), *Euroa en crisis*. Madrid: Editorial Pablo Iglesias
- Kershaw, Ian (1999). *Hitler*. Barcelona: Ediciones Península
- Price, Roger (1996). *Historia de Francia*. Gran Bretaña: Cambridge University Press
- Wolf, V. (2008) *Una habitación propia*. Barcelona: Editorial Seix Barral

---

**Abstract:** The actual paper intends to analyze the film *Frantz* pointing the woman's changes along History. The story in both, a German and French context at the end of First World War, shows the war consequences due to young men's death; familiar tragedies and desolation, destroying the reliability that Europeans had had in their own civilization until then. With an antibelicist discourse, the filmical text reminds that time of desolation and unreliability through three central characters: *Frantz*, a German dead in trenches, Anna,

his girl-friend and Adrien, a French who introduces himself as Frantz's friend before war. As History can't be unfastened from discourses and images that represent it, the aim in our paper is to board memory construction (and forgetfulness risks) about the consequences of The Great World War, at the same time it inquires about feminine perspective in this context. De Beauvoir thinks that it's possible to infer that characteristics inherent to women don't come from nature but as a social complex process. Women take characteristics considered as feminine through a procedure that makes them as the opposite face of the masculine aspect. In the film we can clearly analyze these roles and how in the lapse of the story these borders are being out of perspective to give place to new paradigms.

Ozon centralizes it in Anna, feminine figure, who from a simple spectator that waits and suffers her beloved's lost, turns into in an active woman along the story. It's through her view that the director reflects about the absurdity of war, the forgiveness and reconciliation, the art as escape from horror, and in particular the search of woman's freedom in a patriarchal society.

**Key words:** The Great War - memory - forgetfulness - gender - images

**Resumo:** O presente artigo propõe analisar o filme *Frantz* focalizando nas mudanças da mulher ao longo da história. O relato adaptado na Alemanha e na França no final da Primeira Guerra Mundial, mostra as consequências da guerra dadas pelas mortes de homens jovens, tragédias familiares y desolação, na qual destruiu a confiança que os europeus tinham até então na sua civilização. Com um discurso antibelicista o texto do filme relembra esta etapa de desilusão e falta de esperança através dos seus três personagens centrais: Frantz, alemão morto nas trincheiras; Anna, a sua namorada e Adrien, francês que se apresenta na Alemanha como um amigo de Frantz de antes da guerra.

Como a história não pode se separar dos discursos nem das imagens que a representam, o objetivo do nosso trabalho é abordar a construção da memória (e dos riscos do esquecimento) sobre as consequências da Grande Guerra, ao mesmo tempo indaga sobre o olhar feminino neste texto. Segundo de Beauvoir (1987) é possível inferir que as características consideradas próprias das mulheres não são naturais, senão como um complexo processo social. As mulheres adquirem características consideradas como femininas mediante um procedimento que as determina como a contra cara do masculino. No filme, podemos analisar claramente cada papel e como no transcurso da história estes limites vão aparecendo para dar lugar a novos paradigmas.

Ozon centra o seu olhar na figura feminina, Anna, quem de simples espectadora espera e sofre a perda do seu amado, se transforma ao longo do relato em uma mulher ativa. É através da sua observação que o diretor reflete sobre o absurdo da guerra, do perdão e a reconciliação, a arte como uma fuga do horror e em particular, da busca da liberdade da mulher numa sociedade patriarcal.

**Palavras chave:** Grande Guerra - memória - esquecimento - gênero - imagens

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

## ***La insurrección de los saberes sometidos: una interpretación del film *Talentos Ocultos* desde la antropología de la ciencia***

Adriana Alejandrina Stagnaro \*

---

**Resumen:** El propósito del presente trabajo es interpretar a las prácticas y discursos sociales surgidos del film *Talentos ocultos* dirigida por Theodore Melfi (2016), desde el enfoque de la antropología de la ciencia sobre la relación entre ciencia, género y poder.

La película, un largometraje biográfico basado en el libro de no ficción *Hidden Figures* de Margot Lee Shetterly, rescata las trayectorias personales y científicas de Katherine Johnson, Dorothy Vaughn y Mary Jackson como calculistas afroamericanas de la NASA, invisibilizadas, desfavorecidas y segregadas en una época teñida por la lucha por el reconocimiento de los derechos civiles y la inclusión social. El film reaviva y explora el drama humano expresado por su doble condición de mujeres y afrodescendientes en una comunidad científica preponderantemente masculina interesada en revertir el avance soviético en el dominio del espacio y desarrollar competitivamente la carrera espacial de los Estados Unidos.

El material aportado por el film, muy concordante con el libro en que se basa, permite analizar no sólo el rol de la mujer como sujeto hacedor de la ciencia, sino ir más allá en la comprensión de sus prácticas y representaciones científicas, analizando sus avances y límites en la producción del conocimiento, sus especificidades aportadas en los contenidos obtenidos y el tipo de saberes situados socialmente. En tal sentido, la antropología de la ciencia, en especial sus pioneras provenientes del campo de los estudios feministas y culturales, aporta un bagaje específico de tratamiento teórico que reconocen en gran parte aunque no unánimemente los novedosos conceptos aportados por Foucault (1976) sobre el resurgimiento de los saberes soterrados por una ciencia detentada por unos pocos.

**Palabras clave:** Ciencia - género - poder - cultura - antropología

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 119 - 120]

---

(\*) Antropóloga. Doctora en Antropología Social por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de la cátedra de Epistemología y Métodos de la Investigación Social en la Carrera de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras y de Epistemología de las Ciencias Sociales en la Carrera de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Como investigadora del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras fue una de las iniciadoras de la Antropología de la Ciencia y la Tecnología, especialidad sobre la que ha escrito artículos y capítulos de libros y sobre la que ha orientado su investigación, siendo su última publicación "Ciencia a pulmón. Etnografías de laboratorios argentinos de biotecnología". 2015. Buenos Aires, Ciccus. Integra el Proyecto UBACYT 2018- 2020/ 20020170100593BA Grupos consolidados. Tema: Co-producción

de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica. Facultad de Filosofía y Letras. Directora: Dra.Cecilia Hidalgo.

- El presente trabajo se realizó con el apoyo del UBACYT N° 20020170100593BA 2018-2021 del proyecto "Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica" dirigido por la Dra.Cecilia Hidalgo

## Introducción

Las resistencias no dependen de algunos principios heterogéneos; más no por eso son engaño o promesa necesariamente frustrada. Constituyen el otro término en las relaciones de poder; en ellas se inscriben como el irreductible elemento enfrentador. Las resistencias también, pues, están distribuidas de manera irregular: los puntos, los nudos, los focos de resistencia se hallan diseminados con más o menos densidad en el tiempo y en el espacio, llevando a lo alto a veces a grupos o individuos de manera definitiva, encendiendo algunos puntos del cuerpo, ciertos momentos de la vida, determinados tipos de comportamiento. (Foucault, 2008, p.92)

## Saberes sometidos

Es casi ineludible, en una primera e ingenua interpretación del discurso cinematográfico bajo análisis, traer el concepto de Foucault los retornos del saber para referirse a lo que él denomina la insurrección de los saberes sometidos para ponerlo en juego, aunque más no sea que como un ejercicio de simple analogía o correspondencia semántica con el título *Talentos Ocultos*.

Bajo el enunciado saberes sometidos Foucault (1992, p.130) distingue dos tipos de hechos diferentes. Por un lado, se refiere a los contenidos históricos que se han mantenido hundidos y enterrados en el interior de sistemas funcionales o formales permitiendo reencontrar la ruptura, los enfrentamientos y la lucha que aquéllos tienen por fin ocultar. Esos bloques de saberes históricos soterrados reaparecen por medio de la crítica basada en la erudición. Por el otro, entiende por saberes sometidos algo paradójicamente diferente: un conjunto de saberes considerados como incompetentes, imperfectos, ingenuos, inferiores al conocimiento científico saberes que denomina *saberes de la gente*, los cuales no han llegado a constituir un saber común, sino que más bien se tornan saberes específicos, locales, regionales y diferenciales. Para Foucault la emergencia o irrupción de estos saberes de la gente que deben su fuerza a la dureza que lo opone a lo que le rodea es el locus donde opera la crítica.

Ambos tipos de saberes, los eruditos y los descalificados conservan y retienen la memoria de los enfrentamientos, el saber histórico de la lucha. Sus tensiones, relaciones de fuerza y disputas remiten al tema del poder, a la pregunta de cómo se ejerce ese poder, cómo se inscriben los sucesos en los cuerpos impregnados de historia y en qué prácticas sociales se despliegan las relaciones de fuerza.

A fin de articular estas palabras con el relato de la película y sus tópicos, volvamos a ella. La primera escena (intriga de predestinación) remite a un momento crucial, cuando en los años 20' la pequeña y lúcida Katherine Johnson es beneficiada por una beca para continuar con sus estudios de las matemáticas, que obliga a sus padres a trasladarse con ella a otra ciudad y cambiar sus planes. Primera ruptura de la vida cotidiana que permite el ingreso al universo de las matemáticas. Luego vendrán otros, el ingreso a la Facultad para afroamericanos y finalmente su incorporación a un laboratorio de la NASA, momento este último donde se centra la trama y la mirada cinematográfica. En este último ámbito Katherine logró realizar los cálculos exitosos de las trayectorias de lanzamiento y aterrizaje que hicieron posible la puesta en órbita del astronauta John Glenn en 1961, el vuelo del Proyecto Mercurio y la llegada a la luna del Apolo 11 en 1969 por parte de los Estados Unidos. Participa en sus primeros tiempos con sus colegas Dorothy Vaughan y Mary Jackson en las tareas del área segregada de calculistas negras, llamadas a participar en el proyecto tendiente a igualar y superar los avances espaciales de la entonces Unión Soviética. Conjuntamente se enfrentan con valentía a una institución que las destrata y pretende ocultarlas, pero que no obstante las necesita. Sus luchas cotidianas para ser reconocidas intelectual y socialmente en un ambiente claramente segregado donde se les imponen fuertes desafíos, se articulan con el escenario histórico marcado por el accionar de los movimientos por los derechos civiles que bregan por la inclusión y ascenso social de la población negra. La enérgica defensa de sus derechos abarca tanto la demanda de ser copartícipes en los momentos científica y técnicamente decisivos, de los cuales eran excluidas, la ganada autoría de los informes y papers que tradicionalmente eran firmados y apropiados por parte de sus colegas blancos hasta el extremo de poder usar los mismos espacios, haciendo desaparecer los denigrantes carteles "black people" de mesas y baños. Aquí, la recurrente imagen del correr desesperado de Katherine Johnson para alcanzar los baños destinados a las calculistas negras, a gran distancia de su laboratorio, ilumina el dispositivo de poder tendiente a establecer la discriminación en forma natural, "impensada" por los arquitectos del área blanca y menos por sus ocupantes. Sólo el grito desesperado de Katherine lo podrá hacer palpable. Sus compañeras de cómputos y amigas en la vida externa al ámbito laboral también tienen sus propias luchas: demandar igual salario entre científicas negras y blancas, mayor reconocimiento de sus capacidades informáticas e ingenieriles, posibilidad de ascensos en las jerarquías de la institución, reclamo por las condiciones de trabajo. Todas deberán enfrentar con diversas estrategias los prejuicios raciales, las trampas legales y miles de otros obstáculos diarios que les impiden su realización profesional. Ninguna de ellas es militante por los derechos civiles, aunque una de ellas está casada con un activista que le hace ver la sobreexplotación a la que la someten. Pero la palabra de Martin Luther King está constantemente detrás de la pantalla y del relato, como increpación y como aliento.

Todas las prácticas y discursos de resistencia que impregnan el relato pueden ser interpretadas en relación al concepto foucaultiano de insurrección de los saberes sometidos en dos dimensiones yuxtapuestas: la de la resistencia y lucha promovidas por los saberes eruditos, y la emergencia y aparición de los saberes descalificados, para poner en evidencia las relaciones de poder existentes en el momento histórico tratado.

Así, la participación plena de estas científicas dentro del fuerte amurallado de los saberes eruditos y legitimados, gracias a sus conocimientos de los contenidos propiamente cognitivos y técnicos que posibilitan su entrada en el edén matemático, no autorizan sin embargo su legitimación automática como científicas dentro de una comunidad científica homogéneamente blanca. Ahí operan entonces, las condiciones históricas opacadas por el poder y fuerza de la institución que rechaza la heterogeneidad comunitaria y la inclusión de los cerebros negros como partícipes iguales. Ellas tienen y han tenido en sus trayectorias acceso al conocimiento, pero ese conocimiento no genera efectos de poder en la comunidad científica para ser reconocidas como tales. Están destinadas a un papel subalterno.

Por otra parte, como portadoras corpóreas de las luchas sociales de los afroamericanos por sus derechos, son portadoras también de saberes sometidos, fraguados en la confrontación histórica, e impulsados a irrumpir en cualquier contexto, para lograr su visibilidad y calificación. Estos saberes de la gente, de la gente de color en un país cruelmente discriminatorio están íntimamente imbricados con las condiciones de producción de los saberes eruditos que, una vez legitimados, borran todos los elementos impuros, que estuvieron presentes en el proceso de su producción. Contra este efecto de poder que ha logrado suprimir los condicionamientos sociales, se rebelan los cuerpos y mentes de estas científicas.

## Ciencia, tecnología y género

Los estudios de la ciencia y la tecnología desde la perspectiva de género constituyen hoy un campo de investigación muy fértil que alberga múltiples perspectivas teóricas y diversas disciplinas. No obstante su heterogeneidad, todos comparten un objetivo central: el rechazo al sexismo y al androcentrismo expresados en la práctica científica.

Todos estos abordajes entre los cuales encontramos a la antropología de la ciencia y la tecnología reconocen como antecedente común al movimiento feminista, en especial al movimiento de liberación de la mujer de los años 60 y 70 (Franklin, 1995; Fischer, 2007). La discusión sobre el lugar ocupado por las mujeres en el desarrollo de la ciencia y la tecnología se centra en la conciencia histórica de la diferencia, de su número reducido y escasa producción y de los obstáculos puestos al acceso de las mujeres al campo de la ciencia. Los trabajos históricos, sociológicos y antropológicos que se dan por objetivo recuperar para la historia de la ciencia las figuras femeninas silenciadas y relegadas, son un aporte central para el análisis de *Talentos Ocultos*, ya que surge claramente que la narrativa cinematográfica, al igual que el libro de base, tienen como objetivo principal denunciar la invisibilización y exclusión, reflotando la vida y saberes de las tres científicas, desconocidas hasta ese momento por el mundo.

Una posible lectura crítica de la película debe resaltar la necesidad de incorporar el género como elemento importante para el análisis de la cultura científico-tecnológica, la cual ha sido caracterizada como sexista, basada en normas y valores de control, dominación y competencia ligados al poder masculino.

En tal sentido, el diálogo entre Mary Jackson y su jefe Zielinsky, asombrado de que ella hubiese dado con la causa del porqué se desprendían pedazos de metales de una parte del cohete, expresan este carácter reforzado por el racismo:

- ¡Mary! Una persona con la mente de un ingeniero, debería de ser un ingeniero. No puedes ser una computadora (calculista) el resto de tu vida.
- Señor Zielinski, soy una mujer negra. ¡No voy a buscar lo imposible!
- Y yo soy un judío polaco cuyos padres murieron en un campo de prisioneros nazis. Ahora estoy de pie bajo una nave espacial que va a llevar a un astronauta a las estrellas. Creo que podemos decir, que estamos viviendo lo imposible. Déjame preguntarte: si fueras un hombre blanco, ¿querrías ser un ingeniero?
- No tendría que hacerlo. Ya sería uno.

También surge el problema de la jerarquización de los saberes. Ser calculista implicaba no ser científicas plenas, sino trabajadoras en una tarea rutinaria y poco reconocida, en el caso frente al saber ingenieril, tradicionalmente vinculado a la capacidad intelectual masculina. Cuando Mary decide estudiar ingeniería, deberá llegar a una corte judicial para que la dejen ingresar en los cursos.

Perez Sedeño (1998) sostiene que una mirada de género debe preguntarse por el tipo de consecuencias que tiene la exclusión de las mujeres para los contenidos y las prácticas científico-tecnológicas. "Su interés y preocupación principal, por tanto, es la de documentar la ausencia y presencia de la mujer en la historia del desarrollo científico-tecnológico, explicar esta situación y proponer estrategias institucionales y educativas para una incorporación más plena de la mujer en estos campos" (Pérez Sedeño, 1998, p. 33)

Tanto el filme como el libro analizados, implican una reescritura de la historia y una apelación a la memoria para recuperar la omisión de mujeres y de sus trayectorias en ámbitos femeninos cuyas prácticas han sido consideradas secundarias en el plano cognitivo. Pese a haber hecho nuevos aportes de saberes tecno-científicos han sido silenciadas por la historia tradicional, debido a distintos tipos de soslayos, ya sean de género, raza o clase social. Así ambas obras contribuyen con una perspectiva original que desmorona las concepciones estrechas de la historia de la ciencia hagiográficas, tendientes a reconstruir la vida de los héroes y personajes de las más importantes disciplinas o de grandes proyectos científicos y tecnológicos -como es el caso-, en base a las trayectorias abnegadas de grandes personajes y de sus teorías o prácticas exitosas, dejando de lado otras actividades y saberes en absoluto marginales al desarrollo de la ciencia.

Posteriormente, la historia de las científicas olvidadas y de sus logros escrita por historiadoras de la ciencia, feministas o concientizadas con la exclusión de la mujer ha producido admirables resultados.

Una de las figuras científicas estudiadas desde esta perspectiva es la de Rosalind Franklin. Sus originales y tempranas fotografías por difracción de rayos X fueron esenciales para que Watson y Crick pudieran proponer el modelo de doble hélice del ADN en 1953 con el que ganarían el Premio Nobel en 1962. El aporte de Rosalind Franklin no sólo fue ocultado, sino que llegó a ser minimizado en la famosa autobiografía de Watson (1968), sin reconocer su importancia.

Esta situación cambia cuando aparece la biografía de Anne Sayre (1975), donde se relata otra historia, presentando la difícil posición académica de la científica fallecida muy joven de familia judía en una institución masculina y anglicana muy reconocida, el King's College de Londres (Alic, 1986; Pérez Sedeño, 1994, González García y Pérez Sedeño, 2002)

Otros enfoques de historiadoras de la ciencia -en línea con el de *Talentos Ocultos*-, van a indagar el contexto familiar, social y económico dentro de los cuales se desarrollan y brillan estas mujeres no sólo por sus genialidades sino por sus apuestas y luchas en un campo adverso y excluyente. El resultado es un conocimiento situado (Haraway, 1991), condicionado por el sujeto cognoscente y su situación particular (espacio-temporal, histórica, social y cultural) y la necesaria articulación entre conocimiento y poder.

## Perspectivas antropológicas de la ciencia, tecnología y género

En 1980 y 1990 el diálogo establecido por la antropología y los estudios feministas, culturales, postcoloniales y de los medios de comunicación produjo como resultado las etnografías de la ciencia y la tecnología que comenzaron con los trabajos pioneros de Sharon Traweek (1988), Emily Martin (1987) y Donna Haraway (1989), Sheila Jasanoff (1990), Marilyn Strathern (1992) -entre otras- quienes comenzaron a indagar diversos temas vinculados a la mujer en la ciencia. Provenían del feminismo y aportaron sus conceptualizaciones para estudiar las comunidades científicas desde dentro, analizar sus prácticas y discursos y ver las diferentes formas de socialización para llegar a ser científicas en contraste con las trayectorias masculinas.

Por ejemplo, Sharon Traweek (1988) enfocó el estudio de las comunidades de científicos en física de partículas, llevando adelante estudios comparativos de la comunidad de físicos en Estados Unidos y Japón, describiendo la manera diferencial de formación profesional, de hacer ciencia, de las prácticas en el laboratorio, según fuesen dirigidos por hombres y mujeres y las diversidades culturales e históricas de cada comunidad.

Donna Haraway (1989) presenta desde una mirada culturalista y feminista la forma entremezclada en que se dan las prácticas, las creencias folk o tradicionales y las ansiedades de las investigaciones con las afirmaciones "científicas" de primatólogos y sociobiólogos en las comunidades científicas que estudian simios y primates. Así analizó detalladamente las publicaciones, los *papers*, la correspondencia y la historia de las expediciones e instituciones de estudio de los primates, revelando la construcción histórica de los *pedigrees* y la naturalización de la raza, sexo y clase. Siempre buscando y descubriendo las raíces de género de la ciencia entendida como cultura, es decir enfrascada en el medio cultural.

La antropóloga Emily Martin (1987) junto con su grupo de investigación realizó 200 entrevistas a personas en distintos barrios de Baltimore para comprender cómo la gente común entendía el sistema inmunológico y cómo sus interpretaciones conforman su pensamiento acerca de la salud, enfermedad y estado físico. A través del análisis de la cultura popular de los años 1940 y 1950, Martin muestra que el cuerpo era pensado como una fortaleza con sus defensas prioritariamente en la superficie. La investigación mostró la representación de que el cuerpo estaba defendido internamente por un complejo sistema inmune para responder a los cambios bruscos. Esa adaptabilidad o flexibilidad es considerada un atributo deseable no sólo para el sistema inmunológico sino también para individuos y organizaciones y su falta genera menos capacidad de supervivencia tanto biológica como económicamente. En tal sentido advierte los peligros de esa mirada y promueve

por el contrario valores de estabilidad y seguridad. Y en general trata de mostrar cómo las ideas científicas operan en el mundo real.

Finalmente como corolario de este paneo presentamos el aporte de Marilyn Strathern (1992) cuyos trabajos ejemplifican el paso de género-a-ciencia, afirmando que los estudios de género y parentesco tienen un objetivo en común: criticar el estatus a priori concedido a los hechos biológicos, demostrando por el contrario el carácter híbrido del parentesco, tomando como base de estudio los debates sobre la paternidad, la procreación y el parentesco en el contexto de las nuevas tecnologías reproductivas. Estos cambios conceptuales y culturales interpelan a las "neutrales" conceptualizaciones científicas de modo esencial. Todas estas investigaciones enriquecen el estudio de la cultura científica tradicional con su mirada feminista y posibilitan un cambio en la perspectiva más masculina de los estudios de laboratorio y comunidades científicas, y aportan también herramientas conceptuales novedosas para transitar desde los primeros estudios de la mujer en la ciencia hacia una interrogación de qué elementos conforman la ciencia y cómo sus propios conceptos se hallan permeados por rasgos de jerarquía, género y dominación.

En nuestra reflexión tales aportes constituyen una plataforma de partida para repensar la narrativa de *Talentos Ocultos* y preguntarse qué clase de ciencia se hacía en ese momento y cuales eran los elementos heterogéneos que conformaban las conceptualizaciones del núcleo duro de su pensamiento. ¿Habrá habido alguna contribución distintiva de las rutinarias y desjerarquizadas calculistas a las teorías científicas en cuestión? La escena donde Katherine resuelve un problema matemático al buscar la respuesta en un libro de autor clásico, despegándose de la inminencia de la ciencia de frontera (edge science) en juego, habilita una mirada diferente que ayuda e impulsa el desarrollo de la producción científica básicamente masculina de la época.

Este descentramiento y puesta a un lado de la forma de hacer ciencia y de pensar la ciencia por parte de las mujeres, implica una nueva mirada crítica respecto de los ideales epistemológicos de neutralidad, objetividad, racionalidad propios de un proceso histórico de producción esencialmente masculina. Siguiendo a Sandra Harding (1986, 1991) con su enfoque teórico feminista del *punto de vista*, junto con otras autoras como Hilary Rose (1983) y Dorothy Smith (1974) podemos reconocer el carácter socialmente situado de las creencias. Por lo tanto, esta situación de las mujeres podría ser entendida como una posición privilegiada en el campo epistemológico, hasta ahora dominado por hombres, en la medida en que las mujeres, debido a su posición marginal, pueden ver lo que a los hombres se les escapa desde sus posiciones de poder. Por lo tanto originarían una *objetividad fuerte*, un *bias* distinto generado por el punto de vista diferencial que superaría la tradicional objetividad, ahora considerada débil por ser parcialmente inconsciente de su postura. Ello no implicaría establecer una nueva jerarquía invertida de posturas y el consiguiente peligro de caer en otro esencialismo.

Consideramos que la presencia y actividad de la mujer en la ciencia, conlleva como resultado la producción de un conocimiento científico que logra su fortaleza por ser objetivo, pero no necesariamente neutral en lo valorativo. La presencia de otros valores, en el texto filmico, no específicamente cognitivos sino sociales, no atenta contra la racionalidad científica, sino que por el contrario, la enriquece. En tal sentido, todos los enfoques históricos y socio-antropológicos constituyen un aporte significativo para el análisis de las representaciones de ciencia, género y poder en *Talentos ocultos*.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Alic, M. [1986], (1991). *El legado de Hipatia*, Madrid: Siglo XXI.
- Franklin, S. (1995) "The science as culture, the cultures of science" En: *Annual Review of Anthropology* Volume 24.
- Fischer, M. M.J. (2007) "Four Genealogies for a Recombinant Anthropology of Science and Technology" En: *Cultural Anthropology*. Volume 2. Issue 4. P 539-615
- Foucault, M. [1976](1992). *Microfísica del poder*. Madrid: Las ediciones de La Piqueta
- Foucault, M. [1976]2008) *Historia de la sexualidad 1. La Voluntad del saber*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- González García, M. I. y Pérez Sedeño, E, ( 2002). *Ciencia, Tecnología y Género* Número 2 / Enero - Abril
- Haraway, Donna.J. (1989). *Primate Visions: Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, Nueva York: Routledge.
- Harding, S. [1986] (1995). *Feminismo y ciencia*, Barcelona: Morata
- Harding, S. (1991). *Whose Science? Whose Knowledge?*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
- Jasanoff, S. (1990). *The Fifth Branch: Science Advisors as Policy Markers*. Cambridge. M.A.:Harvard University Press.
- Martin, E. (1987). *The Woman in the Body*. Boston: Beacon Press
- Perez Sedeño, E. (1994). "Mujeres matemáticas en la historia de la ciencia". En *Matemáticas y coeducación*. OECM Ada Byron.
- Rose, H. (1983), "Hand, Brain, and Heart: Towards a Feminist Epistemology for the Natural Sciences", *Signs: Journal of Women in Culture and Society* 9: 73-96.
- Rose, H. (1994). *Love, Power and Knowledge: Towards a Feminist Transformation of the Sciences*, Bloomington, IN: Indiana University Press.
- Sayre, A. [1975] (1997). *Rosalind Franklin y el ADN*, Madrid: horas y HORAS
- Shetterly, M. L. (2017). *Talentos Ocultos*. Estados Unidos de América: Harper Collins Español
- Smith, D. (1974). "Women's Perspective as a Radical Critique of Sociology", *Sociological Inquiry* 44.
- Strathern M. (1992). *Reproducing the Future: Anthropology, Kinship and the New Reproductive Technologies*. Manchester, UK: Manchester University Press
- Traweek, S. (1988). *Life Times and Beamtimes: The Word of High Energy Physicist*. M.A.: Harvard University Press.
- Watson, J. [1968] (1994). *La doble hélice*, Barcelona: Salvat.

---

**Abstract:** The purpose of the present work is to interpret the practices and social discourses emerged from the film *Hidden talents* directed by Theodore Melfi (2016), from the approach to the anthropology of science on the relationship between science, gender and power. The film, a biographical film based on the book of not fiction *Hidden Figures* of Margot Lee Shetterly, rescues the scientific and personal trajectories of Katherine Johnson, Dorothy Vaughn and Mary Jackson as African American Accountants of the NASA, invisible,

disadvantaged and segregated in an era stained by the struggle for the recognition of civil rights and social inclusion. The film revives and explores the human drama expressed by its double condition of women and people of African descent in a predominantly male scientific community interested in reversing the Soviet advance in the domain of space and develop competitively the space race in the United States.

The material provided by the film, very consistent with the book on which it is based, allows you to analyze not only the role of the woman as a maker of science, but go further in understanding their practices and scientific representations, analyzing their advances and limits in the production of knowledge, its specific features provided in the contents obtained and the type of knowledge located socially. In this sense, the anthropology of science, especially his from pioneers in the field of feminist and cultural studies, provides a specific background of theoretical treatment accorded to a large extent although not unanimously innovative concepts contributed by Foucault (1976) on the knowledge buried by a resurgent held by a few science.

**Keywords:** Science - gender - power - culture - anthropology

**Resumo:** O propósito deste trabalho é interpretar as práticas e discursos sociais decorrentes do filme *Talentos ocultos* dirigido por Theodore Melfi (2016), desde a perspectiva da antropologia da ciência enquanto à relação entre ciência, gênero e poder.

O filme, uma longametragem biográfica baseada no livro de não ficção *Hidden Figures* de Margot Lee Shetterly, resgata as trajetórias pessoais e científicas de Katherine Johnson, Dorothy Vaughn e Mary Jackson como calculistas afroamericanas da NASA, invisibilizadas, desfavorecidas e segregadas numa época marcada pela luta pelo reconhecimento dos direitos civis e a inclusão social. O filme reaviva e explora o drama humano expresso pela sua dupla condição de mulheres e afrodescendentes numa comunidade científica preponderantemente masculina interessada em reverter o avanço soviético no domínio do espaço e desenvolver competitivamente a carreira espacial dos Estados Unidos.

A matéria oferecida pelo filme, muito concordante com o livro no qual se baseia, permite analisar não só o papel da mulher como sujeito fazedor de ciência mas também ir além na compreensão de suas práticas e representações científicas, analisando os seus avanços e limites na produção do conhecimento, as suas especificidades e contribuições aos conteúdos obtidos e o tipo de saberes socialmente situados. Nesse sentido, a antropologia da ciência, especialmente no trabalho de suas pioneiras, vindas do campo dos estudos feministas e culturais, oferece um conteúdo específico de tratamento teórico que reconhece em grande parte, embora não unanimemente, os novos conceitos oferecidos por Foucault (1976) sobre o ressurgimento dos saberes escondidos por uma ciência possuída por uns poucos.

**Palavras chave:** Ciência - gênero - poder - cultura - antropologia.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



## Memorias y (des)memorias de la dictadura. Una lectura de *La mujer sin cabeza*, de Lucrecia Martel

Marta Casale \*

---

**Resumen:** El film, de 2008, propone una historia en la que fácilmente pueden encontrarse correspondencias con la desaparición de personas durante la dictadura militar argentina: la desaparición de un cuerpo, un probable crimen que es eficientemente ocultado, la corrupción y la complicidad. Pero, tras la interpretación alegórica más evidente, aparece la posibilidad de otra menos obvia que, por un lado, la refrenda y, por el otro, la cuestiona, a través, sobre todo, de procedimientos formales. De este modo, el relato plantea dos lecturas que, sin embargo se vinculan, relacionando, además, presente y pasado: los desaparecidos de ayer son los invisibilizados de hoy, fruto de un régimen que se propaga, más allá de los límites de la dictadura, a través de políticas económicas neoliberales que los excluyen. Al poner nuevamente en foco estas cuestiones, la película interpela moralmente al espectador sobre su propio rol en dichos contextos.

**Palabras clave:** Dictadura - silencio - complicidad - desaparecidos - neoliberalismo - invisibilización

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 133 - 134]

---

(\*) Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Profesora de Filosofía (UCA). Coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina*, Vol. I y II (Nueva Librería, 2009 y 2011) y del *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires* Vol. I (Galerna, 2009). Forma parte del Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano (UBA) investigando tanto en el área de cine como de teatro. Ha publicado artículos en distintos medios académicos del país y del exterior y participado en Congresos tanto a nivel nacional como internacional. Ha formado parte del Comité Editor de la Revista *Afuera - Crítica Cultural* (2008- 2010), como así también del referato para publicaciones como *Tempo e Argumento* (Universidade do Estado de Santa Catarina, Brazil), *Revista E-verba* (Universidad Nacional Arturo Jauretche y el Departamento de Lenguas Modernas de Berkeley City College), *Política y Cultura* (Universidad Autónoma Metropolitana, México) y *Nuevo mundo-Mundos nuevos* (Francia). Actualmente integra el proyecto UBACyT 20020170200131BA "Condiciones laborales en las artes y la cultura".

“Memory, especially historical memory, is a matter of perspective”. Phillip Lee and Pradip Ninan Thomas, Public Media and the Right to Memory.

“[La memoria] es el producto de una serie de decisiones sobre qué y cómo retener lo que hoy se recuerda. La memoria es selectiva y contingente.” Héctor Schmuder en el prólogo a *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes de Claudia Feld*.

## Introducción

Tercer film del conjunto que los estudios sobre la cineasta argentina han dado en llamar “la trilogía salteña”<sup>1</sup>, *La mujer sin cabeza* (2008) tiene algunas similitudes con sus anteriores trabajos y muchas diferencias, razón por la cual, quizás, la directora la calificó como su “película más argentina” (Enríquez, 2008). Si bien ciertos procedimientos estéticos se repiten, tales como la construcción de atmósferas opresivas o el sentimiento de encierro (son su marca estilística), otros recursos adquieren un matiz distinto: las referencias se tornan más locales, la focalización en una única protagonista más notoria y la historia puede considerarse, comparativamente, más lineal; ciertos tópicos se vuelven explícitos y cuestiones abordadas de sesgo en otros films se tematizan.

Aunque carece de anclaje temporal expreso, puede situarse el relato entre fines de los noventa (gobierno de Menem) y la fecha de su estreno (2008), ya que siempre tendemos a pensar que la acción es contemporánea si no se muestran claras señales de lo contrario<sup>2</sup>. Por otra parte, el contexto de provincia dificulta tomar ciertas marcas como de una temporalidad específica, ya que podemos suponer – tal vez prejuiciosamente- un estilo de vida algo diferente al de las grandes urbes, no tan pendiente de los últimos modelos de vehículos o dispositivos tecnológicos, que son los que permitirían fechar con mayor precisión la acción. Esta falta de datación concreta es relevante a la hora de referenciar el film directamente a la última dictadura (1976-1983), ya que al no haberla, cualquier vinculación debe darse a través de una especie de salto alegórico que permita relacionar tiempos distintos a través de lecturas más amplias.

En este sentido, si bien nada en el film sugiere un gobierno dictatorial en el presente de la diégesis, es innegable que propone una historia en la que con facilidad pueden encontrarse correspondencias con la desaparición de personas durante el régimen militar en la Argentina: un adolescente desaparecido, un probable crimen que es eficientemente ocultado, la corrupción y la complicidad que lo permiten.

*Vero* (María Onetto), una mujer de mediana edad y clase acomodada, tiene un accidente al salir de una reunión social, mientras maneja de regreso a su hogar por una ruta casi desierta una tarde soleada. Como resultado de una distracción al querer atender el celular que suena con insistencia, lejos de su alcance, atropella algo o a alguien. El espectador es testigo de los dos golpes que la sacuden y hacen que se detenga abruptamente, aunque no descienda del vehículo a comprobar con exactitud el daño que infligió. A pesar de

que por el espejo retrovisor solo puede divisarse un perro tendido en mitad del camino, es imposible para quienes vieron antes al animal jugar con tres adolescentes al borde de la ruta, no plantearse al menos la posibilidad de que haya otra víctima. Solo cuando está lejos, *Vero* se detiene y baja para evaluar el efecto del choque en el auto. A partir de ese momento, que precede a los títulos que nombran a la protagonista como “sin cabeza”, el relato irá serpenteando entre dudas y certezas. *Vero* perderá si no la memoria -aunque esto es indudablemente lo que le sucede al principio-, al menos su relación cotidiana con las cosas. Al mismo tiempo que parece estrenar una nueva mirada frente a todo cuanto la rodea, una de descubrimiento, se irá tendiendo en torno suyo una red de contención, pero también de ocultamiento; una red tejida, fundamentalmente, por los hombres de su familia. Si hubo crimen, éste será borrado por la tormenta posterior y el trabajo conjunto de quienes detentan cierto poder. A Martel no le importa tanto dejar claro la ocurrencia o no de determinados sucesos, sino qué acciones o reacciones son factibles de seguirlo; cómo determinadas complicidades pueden hacer desaparecer todo rastro y el no actuar implica también una posición moral.

Tras una primera lectura, más evidente, basada casi íntegramente en aquello que muestra explícitamente el relato, el film permite otra menos obvia que, por un lado, la refrenda y, por el otro, cuestiona la linealidad de cualquier interpretación. La ambigüedad con que la directora va llevando, en forma deliberada, la narración lleva al espectador a interrogarse por su propio papel en la situación aludida, poniéndolo en la disyuntiva entre obrar o no, revitalizando, de este modo, procesos de memoria acerca de los hechos concretos sucedidos en el pasado reciente.

Teniendo siempre en cuenta la cuestión moral, central en *La mujer sin cabeza*, este artículo se propone, en primer lugar, interrogarse acerca de la posibilidad de una lectura alegórica en la que el exceso en el significante, propio de cualquier alegoría, permita a *Vero* representar a la sociedad civil durante la dictadura y, en tal caso, a través de cuáles procedimientos estéticos esta alegoría es construida.

En segundo lugar, y como resultado de lo anterior, analizar el rol del espectador, prestando especial atención al punto de vista y la mirada que visibiliza, o no, al otro invisibilizado, ya sea por la pobreza o la desaparición física -en este caso, resultado del accidente, pero asimilable a la desaparición forzada en la dictadura por el silencio y la complicidad que la acompañan-. Tal análisis se abocará a poner de manifiesto los mecanismos por los cuales el relato constituye a quien visiona la película en testigo o posible partícipe de un proceso del borramiento, posición desde la cual se lo compelerá a una toma de una postura de índole moral. Por último, este artículo se propone demostrar cómo el film puede llegar a colaborar en la construcción de una *memoria viva*, es decir, una memoria encarnada en sujetos que la portan y mantienen abierto su sentido, generando continuamente nuevas interpretaciones (Feld, 2010). Una memoria de la dictadura que se vincula con un presente (el de la diégesis, pero también el de la aparición del film) en el que, lejos del aparato represivo, se reproducen algunos de sus efectos.

## La alegoría nacional: la imposibilidad de representar el trauma

Como “técnica que une dos planos de representación y de significación, uno aparente y otro velado” (Dufays 2014:23), la alegoría supone una articulación que se desarrolla dialécticamente entre dos instancias: una de producción o codificación, otra de interpretación o decodificación. Ambos polos se interrelacionan y demandan uno al otro. Si atendemos a la instancia productiva, la intención alegórica conlleva un ocultamiento de sentido que demanda la tarea, siempre incompleta, del receptor, que tiene que descifrar, revelar, aquello que se le escamotea. Si, en cambio, nos detenemos en el intérprete, vemos que la nueva lectura no sería posible sin un exceso deliberado en la instancia previa, de un plus en el significante que habilita el salto del sentido más evidente al figurado.

En cuanto a la alegoría en relación a la representación del trauma y la pérdida –que es específicamente el caso de *La mujer sin cabeza* y su alusión a los crímenes cometidos por la Dictadura- Dufays las clasifica, según el modo en que encaran el duelo, en dos tipos fundamentales, que remiten a su vez, a la categorización de Ismael Xavier<sup>3</sup>: alegorías transparentes y opacas, según lo faciliten o bloqueen. En el caso del film de Martel se trataría de una especie intermedia, que se coloca entre la obviedad y el hermetismo, dando cuenta de él pero dejando en sombras un resto indecible (2014:24; también en Tzvi Tal; 2005:139). Si, además, nos detenemos en la vinculación que toda alegoría establece entre dominio meta y dominio fuente, según la conceptualización de George Lakoff, que retoma Lusnich para los films específicamente producidos durante la dictadura, podemos reconocer en *La mujer sin cabeza* una alegoría de tipo estructural que se extiende más allá del sistema de personajes hasta la situación argumental de base, fácilmente ligable con acontecimientos traumáticos de nuestra historia reciente.

Por último, un tipo particular de alegorías especialmente pertinente para este análisis, son las nacionales en las cuales la intención alegórica se vuelca a representar el destino de una nación en un momento determinado de su devenir. Dichas alegorías proponen una lectura transversal del contexto político y social aludido, y sus consecuencias en el presente del film, en general, a través de un salto del ámbito doméstico privado al ámbito público social e institucional.

Si bien, obviamente, este modo de entender la alegoría nacional se relaciona en sentido lato con los célebres planteos desarrollados por Fredric Jameson a propósito de la literatura, en sentido riguroso se aparta de éstos, puesto que para el pensador estadounidense *todos* los textos del Tercer Mundo –y solo ellos- son necesariamente alegóricos y, de un modo muy específico, alegorías nacionales. Y esto es así, precisamente, porque en dicho contexto no puede darse esta escisión entre lo doméstico y lo público; en él “la historia de un destino individual y privado es siempre una alegoría de la situación conflictiva de la cultura y la sociedad públicas” (2011: 171). No entraremos en una crítica detallada de esta lectura y sus supuestos ideológicos puesto que ya se ha hecho profusamente; solo puntualizaremos la utilización del concepto de alegoría nacional dentro de un marco teórico diverso<sup>4</sup>.

## ***La mujer sin cabeza ¿una alegoría nacional?***

Como hemos dicho más arriba, el film comienza con un accidente, un descuido, una distracción que, dadas otras circunstancias, no hubiera pasado de una infracción de tránsito: atender el celular mientras se está conduciendo. La verdadera gravedad del acontecimiento aparece después, cuando la protagonista choca con algo y, aun así, no desciende del vehículo a ver qué se ha llevado por delante, ni brinda el socorro que, quizás, hubiera sido necesario, y, en cambio, huye. En el mismo momento en que, tras escapar, empieza a gestionarse su impunidad (hacia la mitad del film), comienza a establecerse un posible correlato con situaciones de envergadura nacional – la corrupción, los privilegios de determinada clase social, la facilidad para evadir la responsabilidad de un crimen –, aunque sin una datación concreta todavía. A medida que *Vero* va “recuperando su cabeza”, es decir, va recobrando su identidad y su relación con su mundo cotidiano, y se cerciora tanto de la muerte del muchacho como de la desaparición de todo vestigio documental sobre el incidente, se habilita el anclaje de lectura alegórica, específicamente, en la dictadura. No sólo un chico ha desaparecido, sino que en principio no hay cadáver, el agua se ha llevado toda huella de lo que ha sucedido y, a nivel institucional, su muerte no consta como delito, ni tiene mayor importancia debido a su condición social<sup>5</sup>: un adolescente que vive en los márgenes de la ciudad (allí donde se desarrolla la parte pobre y no llegan todos los servicios ni las principales rutas<sup>6</sup>) y, pese a su corta edad, trabaja informalmente ayudando a un jardinero.

Si bien no aparecen en el film los símbolos nacionales que Dufays considera más indicativos de dicha alegoría, tales como la bandera, el himno u otros más sutiles, como estatuas y retratos de héroes patrios (2014: 290), sí pueden encontrarse otros con la misma envergadura y significado, como son los organismos públicos que representan al Estado, tales como el Hospital, la Justicia (encarnada en el marido abogado y el primo juez) y, sobre todo, la Policía. Esta última, en especial, tiene un papel de relevancia a nivel institucional en dos escenas particularmente significativas: la primera, como instancia de registro y esclarecimiento de posibles delitos, cuando la familia de *Vero* quiere averiguar si les consta el hecho de una persona accidentada –si esa persona existe como tal, podríamos decir –, mediante una conversación que revela el grado de intimidad que tienen unos con otros; en segundo lugar, como instancia de represión, cuando fuerzan a una presa a salir del cubículo del baño en el que se había atrincherado en el Hospital al que la protagonista ha concurrido para recibir las primeras curaciones. Esta escena tiene un peso singular porque allí queda claro que *Vero* piensa que puede ser ella a quien se quieren llevar; surge por primera vez en el relato una situación que la iguala a otra mujer de distinta condición social, un contexto que las equipara: ninguna de las dos quiere ser aprehendida<sup>7</sup>.

*Vero* comienza a adquirir su peso metafórico en la medida en que todas estas instituciones se muestran como parte de una red de contención que la trasciende y protege, no requiriendo siquiera su participación activa. El relato da cuenta de ello no de una manera lineal, sino desde una ambigüedad que hace que en algunos momentos su figura pueda homologarse a la víctima traumatizada y en otros al victimario. Esta ambigüedad, construida sobre todo en

base a recursos formales –sonido, encuadre, iluminación, focalización en su punto de vista- favorece la lectura alegórica. Se va creando un clima ominoso asemejable al de dictadura: los mismos sitios y personas pierden su rostro cotidiano, se vuelven amenazantes; pero, a su vez, el silencio y la acción de quienes detentan poder borran todo indicio de crimen, ocultan y protegen. De esta manera, *Vero*, en su dualidad y encrucijada moral puede leerse –nunca unívocamente- como la sociedad civil que sabe y no sabe qué está pasando, que sospecha que hay un crimen que está siendo ocultado –en este caso, el suyo, del que ni ella ni los espectadores están seguros- pero, aun así, es pasiva frente las decisiones de otros y termina, voluntaria o involuntariamente, formando parte de la red de silencio. Esta centralidad, que propicia el relato, no del crimen sino de la complicidad que se va tejiendo a su alrededor es uno de los elementos esenciales que habilita la lectura alegórica. Martel misma señala que esta película fue una indagación personal “acerca de algo que me resulta inexplicable en nuestra historia con respecto a la dictadura, que es la negación” (Enríquez, 2008).

Sin embargo, es necesario notar que –en sentido contrario a aquellas interpretaciones que llevan la suspensión de toda acción por parte de la protagonista hasta el final- en una de las últimas escenas, cuando el vehículo que protagonizó el accidente ya ha sido reparado (en otra provincia y sin estar ella advertida previamente) y, en apariencia, no queda ninguna huella en él del atropello, *Vero* marca con una seña muy sutil una parte del automóvil que todavía revela el hecho, pidiendo a su marido –sin decir palabra, pero sin dejar lugar a dudas- su total desaparición. Tal gesto muestra que ella no solo ha sido testigo pasivo del obrar de los hombres de la familia, sino finalmente parte activa de estas acciones. Tal ademán refrenda el círculo de impunidad, pero, estamos convencidos, no puede ser leído linealmente como comportamiento de la sociedad civil en su conjunto. Tampoco, creemos, está planteado así por el relato, a pesar de las contundentes declaraciones de Martel a Enríquez en este sentido.

Por otra parte, la constante referencia alegórica al pasado, que venimos señalando, no inhabilita una lectura más lineal, anclada en el presente de la diégesis, con la amplitud temporal puntualizada más arriba. En ella aparece como base de la anécdota central –una vez más, mediante determinados recursos formales- el tema de la pobreza y la marginación; la invisibilidad –literalmente, en el film- de aquellos que menos poseen y que han sido dejados fuera del sistema como consecuencia de políticas socio-económicas que, a pesar de los cambios de gobierno, se vienen perpetuando desde la Dictadura, más notoriamente en el contexto provincial. El accidente que, quizás, le costó la vida a un muchacho de raíces indígenas, perteneciente a la clase trabajadora, representa la colisión de dos mundos que, por otra parte, solo se relacionan tangencialmente. Unos sirven y otros son servidos, sin ser realmente vistos, salvo como esa mano que ayuda cuando se lo demanda. No hay una preocupación real en ninguno de los personajes centrales por quién es ese otro y cuáles son sus necesidades. Un trabajador puede ser reemplazado por otro imperceptiblemente, tal como sucede cuando el chico que ha muerto no puede concurrir a ayudar al jardinero y, tras confirmarse su deceso, es reemplazado por su hermano. El aspecto fantasmagórico que le otorga el relato, poniéndolos siempre fuera de foco o de cuadro, sumado a la presencia de fantasmas a las que reiteradamente se alude en el film –sobre todo, por boca de Lala- permiten tender un puente entre una y otra lectura: entre los desaparecidos en el

proceso dictatorial y los excluidos por las políticas económicas que éste impuso y perduraron; ambos convertidos en nadie.<sup>8</sup> Ahondan especialmente en el tema de los espectros Martin (2016) y Schwarzböck (2009).

## El conflicto moral

Vero intenta atender el celular mientras maneja en una ruta casi desierta y, como consecuencia de esa distracción, atropella algo o a alguien. No lo sabe con certeza y, en realidad, elige no saberlo: el relato nos muestra tanto cómo ella sigue camino -después de dudar entre abrir o no la puerta del auto para ir a comprobar qué pasó-, como la imagen de un perro tirado en mitad de la carretera visto desde el espejo retrovisor. Su primera falta, entonces, es de omisión, quizás justificada por esa pérdida de “cabeza” que la aqueja debido al susto y el golpe (los dos sacudones de la colisión). Elige seguir camino y luego entra en una especie de aturdimiento que deja en suspenso cualquier determinación en cuanto a lo sucedido. Sólo hacia mitad del film aparece el conflicto moral claramente verbalizado, primero en el reconocimiento frente a su esposo “Maté a alguien en la ruta” (40:49) y luego con su hermano, cuando hace la pregunta clave “¿Qué tengo que hacer?” (44:20). La respuesta de éste condensa, de algún modo, el resto del relato: “Dormite”, le aconseja él. Siguiendo este consejo, implícito en todas las acciones que le siguen a su confesión, Vero “dormirá” mientras la familia teje una red de impunidad alrededor de ella, una que preserve su sueño y haga innecesaria una segunda toma de decisión acerca de sumarse o no a los trámites que intentarán hacer desaparecer lo sucedido.

Una serie de afirmaciones tranquilizadoras vendrán a justificar su inacción: no hay registro policial de un accidente automovilístico, por lo que su primo concluye que no pasó nada; en el lugar del accidente solo se alcanza a ver un perro, por lo que su esposo afirma que, simplemente, se asustó; nadie parece echar en falta a nadie. Incluso cuando, varios días después, aparece un chico muerto en el canal cercano al lugar de la colisión, las autoridades afirman que se ahogó, y así se da a conocer la noticia en el periódico. La segunda toma de decisión parece ser, precisamente, creer en todo aquello que se le dice, en esa versión tranquilizadora de los sucesos. Por lo demás, el relato no es contundente acerca de aquello que en verdad ha acontecido: ¿atropelló Vero al chico que jugaba con su perro o éste simplemente se cayó al zanjón repitiendo alguna de las piruetas que hacía al principio del film? O, en todo caso, ¿por qué cree ella que sí lo hizo (y aun así no hace nada)? Y, finalmente, la pregunta clave: ¿cuál es la posición del espectador frente a esta cuestión?; o mejor, aún; ¿en qué posición instala Martel al espectador?

El modo en que el relato es construido es crucial para la toma de posición del espectador: la suma de ambigüedades lo coloca en una postura incómoda. Si bien el film está focalizado en Vero -solo poseemos la información que dispone ella- no nos podemos identificar, sin más, con la protagonista, aunque sí plantearnos sus dilemas. Los planos muy cercanos - primerísimos primeros planos y primeros planos, fundamentalmente, casi siempre de perfil o espaldas y en semioscuridad -, la falta de claridad con respecto a si en realidad atropelló al chico y la incertidumbre deliberada con la que avanza toda la narración, nos

ponen en la misma situación que ella, pero, a la vez, abren un hiato de extrañamiento, crean una distancia que disloca la identificación: casi nunca vemos directamente aquello que ella ve; en cambio, la vemos a ella frente a cada situación. Nos transformamos en una suerte de testigos de su comportamiento y, como tales, somos llevados a preguntarnos qué hubiéramos hecho en su lugar. La cuestión ética aparece, así, en primer término, sobre todo desde momento en que se reconoce el delito: “maté a alguien y no me bajé.”

*Vero* no quiere saber en realidad qué sucedió: no desciende enseguida del vehículo después del choque; ruega a su marido que no se detenga cuando, más tarde, rehacen el mismo camino en busca de certezas y ven un perro tirado a la vera de la ruta; no pregunta, específicamente, por los pormenores de la muerte del muchacho cuando se confirma su aparición en el canal que, desde de la tormenta, lleva mucha agua. Sin embargo, sutilmente, quiere saber de sí misma, de las consecuencias que tal episodio puede traer aparejadas para sí, apenas tiene la confirmación de que el muchacho murió: es entonces cuando va al Hospital en busca de las radiografías, se tiñe el pelo sin ayuda y, finalmente, confirma en el Hotel que no queda registro alguno de su paso, además de pedir que borren del auto los últimos vestigios del accidente. Es en ese momento, cuando el delito amenaza con salir a la luz, que se hace más patente la red de silencio y encubrimiento a su alrededor, y más clara su propia participación.

Los pocos rasgos de compasión por parte de *Vero* -o, simplemente, de una mirada más atenta hacia aquellos invisibilizados por su condición social- se dan después de que el deceso es corroborado, como el prepararle ella misma un sándwich al hermano del chico muerto, que pasa por su casa ofreciéndose a lavar su auto, o la intención de regalarle ropa (probablemente, de sus hijas). Antes, a pesar de haberse adentrado en el barrio pobre para acercarse a la amiga de *Candita* que quiere dar el pésame a la familia, no tiene el menor gesto de condolencia ni intención de ayudar, aunque más no sea en forma indirecta.

Por el contrario, el relato muestra cómo, a su alrededor, se fortalece la red de encubrimiento que la protege a sus espaldas, hasta el momento culminante en el que ella misma toma la decisión más categórica, esa que la convierte en partícipe activa: pedir que desaparezcan los últimos vestigios del accidente, sepultar de modo definitivo su intervención en el suceso.<sup>9</sup>

La responsabilidad individual aparece diluida en el film, desde momento mismo de la confesión, en una responsabilidad más colectiva: la de toda su familia, que cuida muy bien que el secreto no se propague. El silencio será la más importante de las herramientas, una a la que todos ellos apelarán para cubrir los rastros. En este sentido, es muy importante, en la secuencia que muestra al inicio los chicos jugando, el primerísimo primer plano (ojos, nariz y boca) de uno de los niños de raíces indígenas, semioculto entre los arbustos, pidiendo silencio (1:35). Dicho gesto es la clave de todo el relato y, puesto que su mirada se dirige directamente a cámara apenas comenzada la película, un llamado de atención para el espectador. Analizada en retrospectiva, esta escena habilita la lectura en una doble dirección: el silencio con respecto al accidente y el silencio acerca de la exclusión de toda una clase social, esa a la que el muchacho representa. Esta mirada dirigida más allá de los límites de la diégesis involucra, asimismo, al espectador en la responsabilidad colectiva: el que calla es cómplice.

La responsabilidad individual se transforma en una más colectiva, que se traspasa al sentido alegórico: la responsabilidad de toda una familia es la de toda una clase social o, si nos atenemos a la lectura de la propia Martel, de toda una sociedad<sup>10</sup> que cobija con su silencio o su inacción la desaparición de personas, ya sea que estas sean desaparecidas por el Estado, es decir, secuestradas, torturadas y asesinadas por el Régimen dictatorial, ya sea que el sistema económico las excluya de tal modo que se invisibilicen, no cuenten realmente, no *existan*.<sup>11</sup> Por otra parte, el hecho de que el muchacho haya terminado en un curso de agua -y que sea esta, justamente, la que borra las huellas que pueden ligar su muerte a un delito- refrenda la idea de una alegoría nacional en esta dirección.

## Memorias y (des)memorias de la dictadura

¿Representa *Vero*, en su trauma o en su complicidad, una sociedad amnésica? ¿En qué medida puede decirse que el film colabora en la construcción de una memoria viva, es decir, impulsa la revitalización de procesos de interpretación y circulación de relatos referidos a hechos de nuestra historia nacional?

Más allá de declaraciones de la propia Lucrecia Martel en el sentido de que se propuso indagar acerca de una negación que, a su entender, involucró a la sociedad toda, el film propone muchos interrogantes y algunas respuestas. En primer lugar, el replanteamiento al espectador de cuestiones morales concomitantes a determinadas conductas (o a la ausencia de estas) reactualiza sus propias decisiones y responsabilidades en los períodos a los que el film se refiere -es decir, el de la dictadura y el del presente ampliado del film-, volviendo a poner en discusión un pasado que no debe ser ocluido, en el primer caso, o una clase marginada a la que no debiera dársele la espalda.<sup>12</sup>

Y esto es así, porque, a pesar de que el relato no es más que la detallada suma de las acciones llevadas a cabo para silenciar y ocultar acontecimientos y culpas, produce, paradójicamente, un efecto visibilizador de aquello que se quiere esconder, tal como sucede en la diégesis cuando el cuerpo que obstruía el canal sale a la luz, develando un terrible olor a podrido, al mismo tiempo que los vestigios del delito que se quiso ocultar. Todos los esfuerzos de la familia de Vero para borrar los rastros de lo sucedido no hacen más que poner -para el espectador- otra vez en foco no solo las huellas que delatan el hecho, sino el silencio mismo. Un silencio que aparece como el más claro y abarcador signo de complicidad.

En su afán por hacer desaparecer cualquier rastro del accidente, toda la familia obra solidariamente para no perder sus privilegios. Se puede decir que *eligen* cómo recordar lo sucedido, cómo (re)construir el pasado: sin vestigios del atropello. Y pueden hacerlo, precisamente, porque, como afirma Jelin, “cualquier intento de construir memoria se basa en una decisión acerca de qué recordar y qué olvidar” (2002:25). Al poner en escena el acto de elidir, el film no solo escenifica, mediante una alegoría, lo acontecido en el país durante la última dictadura -es decir, se convierte en lo que Feld llama un “escenario de memoria”<sup>13</sup> -, sino que invita al espectador a revisar, desde una posición crítica, su propio papel en lo acontecido: la cuestión moral de la que hablábamos más arriba, pero también su rol en cuanto portador de una memoria colectiva que involucra a toda la sociedad.

En tal sentido, es importante destacar cambios en el contexto histórico correspondiente al momento de la aparición del film -especialmente, las nuevas políticas de la memoria impulsadas por Néstor Kirchner a partir del 2003 y la reapertura de los juicios a los genocidas- que producen, a la vez, transformaciones en la capacidad de escucha de quienes son enfrentados con acontecimientos traumáticos del pasado reciente, en este caso el público en su rol de “testigo”. Tales transformaciones abren la posibilidad a nuevas interpretaciones de períodos precedentes, impidiendo que la memoria se anquilose, no siendo ya realmente significativa para la comunidad.

Por otra parte, en tanto alegoría de la dictadura, el relato logra sortear el dilema del que habla Claudia Feld, a propósito de experiencias límites tales como la desaparición de personas, encontrando un lenguaje apropiado para su representación, a la par que pone en cuestión el carácter veritativo de la memoria, el rol del testimonio y las relaciones entre subjetividad y objetividad. Al evitar una categórica clausura en cuanto a la responsabilidad directa de *Vero* en la muerte del muchacho, Martel mantiene abierto el sentido global del film, revitalizando de ese modo las opciones por una memoria viva de lo sucedido.

## Conclusiones

*La mujer sin cabeza* es un film deliberadamente ambiguo, por lo que cualquier interpretación categórica o lineal, ya sea del sentido más evidente o del figurado, invariablemente deja cuestiones de lado; en cierta medida lo falsea. Si el relato tiene huecos, incógnitas, situaciones que no se dejan atrapar con facilidad en una definición es porque, probablemente, la directora no ha querido posibilitar una lectura única; ni dos. O, en todo caso, su obra trasciende sus intenciones más voluntaristas de dar cuenta, sin más, de la negación o complicidad de la sociedad civil durante la dictadura, o, al menos, de hacerlo claramente. ¿Es *Vero* un ejemplo de toda una sociedad que, según la realizadora, prefirió no saber y paga por ello su costo traumático, tal como afirma en la citada entrevista de Enríquez? ¿O *Vero* es solo una paradigmática representante de aquello que Silvia Schwarzböck llama, refiriéndose precisamente a este film, la “clase acomodada”, la clase privilegiada, tal como interpretan algunos teóricos como Schroeder Rodríguez o Rocío Gordon?

Por lo demás, es difícil, si se presta una ajustada atención al relato, considerar a *Vero* meramente un cómplice por su silencio, por hacer de cuenta que no pasó nada, tal como le repite su familia, o por su pasividad ante decisiones de otros, cuando ella misma pide que borren las huellas del accidente que permanecen en el auto tras su reparación, o se cerciora en la última escena de si consta su registro en el Hotel, último vestigio documental de su participación en el evento. Decididamente, tiene una participación activa, al menos sobre el final. Considerarla metáfora de la civilidad toda sería acentuar la responsabilidad global que ya le cabe, según Martel, a la sociedad por un silencio que considera signo de complicidad, o “por *evitar* darse cuenta de lo que está pasando” (Enríquez, 2008; el subrayado es mío), situación que puede considerarse intencional en el caso de *Vero*, que decide no bajarse del vehículo a comprobar qué pasó<sup>14</sup>, pero no tan clara en el caso de la sociedad civil como un todo sin distinciones. Remarcaría una acción deliberada de encubrimiento aplicable a toda ella en su conjunto.

Por otra parte, al convertir al espectador en testigo del conflicto moral de la protagonista, el film propicia el replanteamiento de las cuestiones involucradas, reactivando procesos de rememoración capaces de revitalizar la memoria colectiva. De este modo, se evita una fijación que conspire contra una presencia más activa de ésta en los sujetos portadores que deben encarnarla y mantener su sentido abierto, generando continuamente nuevas interpretaciones (Feld).

*La mujer sin cabeza* puede, entonces, desde sus huecos, ambigüedades y sutiles planteos morales, a través de una lectura alegórica que la vincule con la última dictadura argentina, convertirse en un escenario de memoria capaz de traer de nuevo a la luz un pasado cuyas consecuencias obran aún en el presente. Puede, además, desde el presente ampliado de la diégesis, poner nuevamente en foco –a través del procedimiento estético inverso– una clase excluida por políticas económicas que la marginan e invisibilizan, invitando, además, a vincular ambas lecturas como causa y efecto. En tanto que el film exhorta al espectador a interrogarse acerca del rol que cada uno de nosotros está llamado a cumplir para evitar que el silencio y la corrupción se conviertan en el arma más eficaz de los perpetradores, la película puede ser leída como un alegato y una demanda, pero uno no con sentido lineal y mensaje simplista, sino uno que toma la forma de pregunta, a veces como un grito y otras como un susurro.

## Notas

1. Así lo hacen, por ejemplo, Martín y Schroeder Rodríguez, conjuntamente con casi toda la bibliografía anglosajona.
2. La temporalidad del film ha sido ampliamente debatida, justamente, por esta falta de anclaje preciso. Estudios como el de los investigadores mencionados en el cuerpo del artículo anclan el film más puntualmente durante el menemismo, puesto que lo ligan, específicamente, a políticas neoliberales. Se basan, además, en ciertas declaraciones de la misma directora.
3. Xavier, I. (1999) "Historical Allegories" en *A companion to film theory*. Oxford: Blackwell Publishers.
4. El texto original de Jameson es de 1986, momento en el cual, deja claro Dufays, el concepto global de Tercer Mundo en el que se basa ya había caducado (2014: 15).
5. Cada miembro del entorno de *Vero* que se entera del suceso se interesa más por su suerte que por la de la posible víctima. Lo mismo sucede con las instituciones que representan al Estado. A pesar de la preocupación de la familia del chico por su desaparición, no hay constancia de que Policía lo esté buscando, lo cual supone o que no hicieron la denuncia, porque –por ejemplo– no confían en que puedan ocuparse realmente de ellos, o que quisieron hacerla y no se la tomaron, porque, efectivamente, no cuentan. Los bomberos solo encuentran el cuerpo buscando quitar lo que obstruye el canal. Esta falta de peso social que plantea el film es muy notoria cuando el chico, al comprobarse su muerte, es reemplazado por otro, sin más trámite, en la jardinería donde trabajaba.
6. Solo la intención de acortar camino lleva a *Vero* a la polvorienta ruta en cuyos márgenes juegan los chicos. Sólo un accidente hace que esos dos mundos tan distintos colisionen y, por lo tanto, se involucren más allá del trabajo, ocasional o no, que unos realizan para otros.

7. La otra situación en la que *Vero* se equipara a alguien de otra condición social es la que tiene lugar en el baño de un club, tras recobrar el recuerdo del accidente. Allí, a su pedido, es abrazada y consolada por un plomero que está reparando una cañería. El hombre, también, la ayuda a refrescarse con una botella de agua que ha conseguido, ya que por los trabajos que está realizando no hay agua corriente. El grado de intimidad de esa escena es impensable entre *Vero* y un desconocido de la clase trabajadora en cualquier otra circunstancia.

8. Dice Martel: “La alienación entre clases sociales es tan grande que ellos, los otros, son fantasmas. Se trata, claro, de una visión infantil y enloquecida. Es tan ajeno a uno ese cuerpo, el color de esa gente, que en su locura la tía Lala los emparenta con los espantos. Yo eso no lo he inventado. No detecto bien de dónde los saqué, indudablemente de alguna de las mujeres viejas de la familia” (Enríquez, 2008).

9. Es curioso cómo esta escena, que de algún modo resignifica todo lo que ha venido sucediendo, es pasada por alto en casi todas las interpretaciones del film, incluyendo las académicas. Evidentemente, incomoda porque, en cierta forma, clausura la ambigüedad acerca de su responsabilidad: hay una acción positiva de encubrimiento y esto la coloca en una posición moral claramente censurable, haya o no dado muerte al muchacho. Es interesante cómo, con una ambigüedad inicial similar, el film iraní *La decisión* (Jalilvand, 2017), explora con toda hondura el comportamiento contrario en análoga situación.

10. Dice Martel: “Creo que esa es la marca histórica que tiene la Argentina, no comprender que el carácter de culpabilidad excede a la directa actuación sobre la muerte” (entrevista de Solomonoff, 2009: 82) “Cómo hicieron, los que no estuvieron implicados directamente en la militancia o en el aparato represivo, para negar lo que sucedía (...) Para mí el terror de la sociedad que no estuvo militando ni formó parte del aparato represivo es el terror de reconocer que sí sabían, que sí participaron de esa situación y que dejaron que pasara” (entrevista de Enríquez, 2008).

11. He aquí uno de los principales motivos de la equiparación, ya que “El desaparecido no tiene entidad, no está, ni muerto, ni vivo, está desaparecido”. Jorge Rafael Videla, diario Clarín, 14/12/1979.

12. Dicen Páez Techio Marques y Beristain : “Es más probable que se recuerden los sucesos si se conmemoran, si son novedosos y tienen un gran impacto emocional”. “Memoria social y Colectiva: Representaciones sociales de la historia” en J.F. Morales, M. Moya, E. Gaviria & I. Cuadrado (Eds.) (2007). Psicología social. Madrid: McGraw Hill

13. El escenario de memoria es “un espacio en el que se hace ver u oír a un público determinado un relato verosímil sobre el pasado” (Feld, 2002:5)

14. En el momento del accidente y, por segunda vez, cuando recorre con su marido la ruta seguida el día del accidente hasta el lugar de los hechos, pero le pide que no se detenga a verificar si solo queda el rastro de un perro.

## Lista de Referencias Bibliográficas

Casale, M. (2012). Lucrecia Martel: la realidad cuestionada. La presencia de lo siniestro como elemento desestabilizador. Ponencia presentada en el *III Congreso Internacional*

- de la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisual. Publicación en Actas <http://asaeca.org/download/lucrecia-martel-la-realidad-cuestionada-la-presencia-de-lo-siniestro-como-elemento-desestabilizador/>
- Dufays, S. (2014) *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008)*. Alegoría y nostalgia. Woodbridge, UK: Tamesis.
- Enríquez, M. (2008) *La mala memoria en Radar/ Página12*, 17/08/08.
- Feld, C. (2010) "Imagen, memoria y desaparición. Una reflexión sobre los diversos soportes audiovisuales de la memoria" en *Aletheia, Revista de la Maestría en Historia y Memoria de la FaHCE*. Recuperado de: <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/feld-claudia.-imagen-memoria-y-desaparicion.-una-reflexion-sobre-los-diversos-soportes-audiovisuales-de-la-memoria/>
- Feld, C. (2002) *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.
- Gordon, R. (2015) "Suspensión: detenimiento y suspenso en la estética de Lucrecia Martel" en *A contra corriente*. Vol 13 N° 1, pag. 239-261.
- Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Jameson, F. (2011) "La literatura del Tercer Mundo en la era del capitalismo multinacional" en *Revista de Humanidades N° 23* (junio 2011), pag 163-193.
- Lee, P. L. y Pradip N. T. (2012) "Public Media and the Right to Memory: Towards an Encounter with Justice" en Lee, P. L. y Pradip N. T. (ed) (2012) *Public memory, public media, and the politics of justice*. England: Palgrave Macmillan, pag 1-22.
- Lusnich, Ana Laura (2011) "Opacidad, metáfora, alegoría: nuevas estrategias discursivas y marcas de la ideología imperante en el cine ficcional del período 1976-1983" en Lusnich, A. L. y Piedras, P. *Una historia del cine político y social en Argentina*. Formas, estilos y registros, Volumen II. pag 467-485.
- Martin, D. (2016). *The cinema of Lucrecia Martel*. Reino Unido: Manchester University Press.
- Schroeder Rodriguez, P. A. (2016). *Latin American Cinema: A Comparative History*. Oakland, California: University of California Press.
- Schroeder Rodriguez, P. A. (2014). "Little Red Riding Hood Meets Freud in Lucrecia Martel's Salta Trilogy" en *Camera Obscura* 87, Volume 29, Number 3. United States: Duke University Press.
- Schwarzböck, S. (2009) "Los espantos" en *Kilómetro 111*, N° 8, diciembre 2009, pag 166-171.
- Solomonoff, J. (2009), "La realidad es lo que se decide que sea", entrevista a Lucrecia Martel en *La república del cine. Revista de la Academia de las Artes y Ciencias Cinematográficas de la Argentina*, N° 1, agosto.
- Tal, T. (2005) Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: Machuca y Kamchatka" en *Aisthesis N° 38* Pontificia Universidad Católica de Chile, 136-151

---

**Abstract:** The film, from 2008, proposes a story in which one can easily find correspondences with the disappearance of people during the Argentine military dictatorship: the disappearance of a body, a probable crime that is efficiently hidden, corruption and complicity. But, after the most obvious allegorical interpretation, there appears the possibility of

another less obvious one that, on the one hand, endorses it and, on the other, questions it, through, above all, formal procedures. In this way, the story raises two readings that, however, are linked, relating, in addition, present and past: the disappeared of yesterday are the invisible of today, the result of a regime that spreads, beyond the limits of the dictatorship, through neoliberal economic policies that exclude them.

By putting these issues back in focus, the film morally challenges the viewer about its own role in both contexts.

**Keywords:** Dictatorship - silence - complicity - disappeared - neoliberalism - invisibility

**Resumo:** O filme, de 2008, propõe uma história na qual podem se encontrar correspondências com a desapareição de pessoas durante a ditadura militar argentina: a desapareição de um corpo, um provável crime que é eficientemente ocultado, a corrupção e a cumplicidade. Mas, após a leitura mais evidente -baseada quase que integralmente no conteúdo explícito- aparece a possibilidade de outra menos óbvia que, por um lado a referenda e, pelo outro, a questiona. Esta baseia-se na dualidade, também moral, que Martel vai construindo em forma deliberada e que leva ao espectador, por diversos mecanismos formais, a se questionar pelo seu próprio papel na sua situação aludida, seja como testemunha, ou seja como agente, fruto de uma identificação que o retrotraí à disjuntiva entre obrar ou não, revitalizando, deste modo, processos de memória no que diz respeito aos fatos concretos acontecidos no passado recente.

Entre a lembrança e a negação, *La mujer sin cabeza* aparece como o sintoma inocultável de uma sociedade na qual o silêncio converte-se em doença

**Palavras chave:** Ditadura - memória - silêncio - cumplicidade - desapareição.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

## La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo

Victoria Ramírez Mansilla \*

---

**Resumen:** Este texto propone delinear una manera de abordar la representación de las mujeres transgénero en la ficción chilena, a través del análisis de cuatro filmes de los últimos diez años: *Naomi Campbell* (Nicolás Videla y Camila José Donoso, 2013), *El diablo es magnífico* (Nicolás Videla, 2016), *La visita* (Mauricio López, 2014) y *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017). Estas obras tienen como protagonistas a mujeres trans y abordan la configuración de la identidad y la discriminación que sufren en contextos adversos.

Las obras mencionadas comparten cuatro características en su propuesta de representación de protagonistas trans en la ficción: la violencia que ejerce el entorno más cercano sobre el cuerpo que aparece como "ilegítimo"; el desdibujamiento entre ficción y documental al ser películas protagonizadas por mujeres que han tenido que vivir su propio tránsito y pueden aportar con su experiencia a la creación de la obra cinematográfica; el interés de los realizadores por reflejar la cotidianidad de las protagonistas, desarrollando un tratamiento audiovisual que invita a que el espectador sea partícipe de la intimidad del personaje; y, por último, la soledad a la que están sometidas las protagonistas que a su vez comparten cercanía con otros personajes que también han sido marginados socialmente. A raíz de este análisis, se propone caracterizar una manera de abordar lo trans en el cine chileno.

**Palabras clave:** Cine - feminismo - ficción - LGBTQ - transgénero

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 149]

---

(\*) Periodista y Licenciada en Comunicación Social de la Universidad de Chile. Actualmente cursa el Magíster en Literatura en la misma universidad. Ha escrito en diversos suplementos culturales y se ha desempeñado como asistente de investigación en las áreas de literatura y cine. En 2016 realizó el cortometraje documental "Todos los ríos dan a la mar" sobre la artista chilena Cecilia Vicuña. En 2018 fue becaria del Fondo del Libro y la Lectura. Actualmente trabaja en un proyecto de archivo del Instituto de la Comunicación e Imagen (ICEI) de la Universidad de Chile y en edición y corrección de textos para el grupo editorial Penguin Random House.

## Introducción

Durante los últimos diez años se ha evidenciado el surgimiento de filmes chilenos que tienen como temática principal la diversidad sexual e identidad de género. En este contexto se han destacado actrices transgénero como protagonistas en películas que han sido galardonadas en festivales internacionales, formando parte de un circuito que ha aflorado a nivel mundial y que reconoce las identidades trans fuera del modelo binario hombre-mujer. El caso más emblemático en Chile es *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio, que fue merecedora de un Oso Berlínés, el Oscar a Mejor Película Extranjera el 2018 y ganadora en la categoría de mejor película iberoamericana en la 32ª edición de los premios Goya, generando interés en la prensa local por la importancia de los galardones y la deuda histórica en la representación de las diversidades sexuales en la cinematografía nacional. La cinta protagonizada por Daniela Vega fue aplaudida en distintos festivales internacionales<sup>1</sup> y da cuenta de un interés por incorporar temáticas que habían sido marginadas de las cintas chilenas.

El presente trabajo propone un análisis de cuatro películas chilenas que tienen como protagonistas a mujeres trans: *Una mujer fantástica* (2017) de Sebastián Lelio, *El diablo es magnífico* (2016) de Nicolás Videla, *La visita* (2014) de Mauricio López Fernández y *Naomi Campbell* (2013), de Nicolás Videla y Camila José Donoso. Se identificaron cuatro características que comparten estas cintas para abordar la representación de la mujer trans en la ficción, estableciendo puntos comunes que ayudan a perfilar una “escena” o una manera compartida de trabajar la identidad de género como temática en la ficción.

En primer lugar, en estos filmes se manifiesta la violencia que ejerce el entorno más cercano sobre el cuerpo que aparece en la ficción como ilegítimo, abriendo la posibilidad de una lectura política del cuerpo. En segundo lugar, es posible observar el desdibujamiento entre ficción y documental, al ser películas protagonizadas por mujeres que han tenido que vivir su propio tránsito y aportan con su experiencia a la creación de la obra cinematográfica, generando una obra híbrida entre modos filmicos, lo que repercute nuevamente sobre las concepciones del cuerpo y de las narrativas. Asimismo, se identifican distintos grados de soledad a la que está sometida la protagonista, lo que la lleva a establecer cercanía con personajes que también han sido marginados socialmente. Esta soledad compartida establece un lazo de solidaridad en un contexto adverso. Se trata de individuos subalternos que intentan fortalecerse y ayudarse. Por último, en estos filmes se evidencia el interés de los realizadores por reflejar la cotidianidad de sus protagonistas, lo que se concreta en la elección de trabajar un tratamiento audiovisual de corte intimista, que permite acceder al día a día de sus personajes, alejándose de los relatos épicos.

## Breve historia de la representación de las mujeres y el cine LGBTQ en el contexto chileno

La pregunta por la representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo se enlaza necesariamente a la pregunta por el rol de la mujer en los relatos cinematográficos. Ríos, Espinosa y Valenzuela (2010) recuerdan parte de la historia que ha marcado la representación de las mujeres en las producciones nacionales.

Para el cine chileno en particular, la mujer ha encarnado, entre otras cosas, un conglomerado de valores asociados a la preservación de la nación, un pensamiento que llega al cine a través de las novelas, el teatro y los folletines del siglo XIX. Estas historias se constituyen en torno a una amalgama heroico-amorosa de tono épico, que sirve para reforzar las ideas de patria y valores de contención social, un conglomerado ideológico que convierte a este aparato tecnoestético en uno de propaganda (Ríos, Espinosa & Valenzuela, 2010 p. 15).

Esta realidad se extiende a la literatura del siglo XX, que representó a la mujer en un rol doméstico y secundario a los grandes relatos protagonizados por hombres. En el ámbito de la dirección cinematográfica existieron mujeres que se posicionaron a pesar de los prejuicios, aunque sus aportes han sido silenciados por el canon. Gracias a ellas fue posible cuestionar la imagen de lo femenino asociado a marcados estereotipos. Una de las pioneras en la dirección cinematográfica en Chile fue Valeria Sarmiento, que estrenó en 1972 el documental *Un sueño en colores*, en el que retrató a mujeres que trabajaban en dos de los cabarés más conocidos en la época de la Unidad Popular. Sus siguientes películas fueron realizadas en codirección con Raúl Ruiz, *Los minutereros* (1972), *Poesía popular, la teoría y la práctica* (1972) y *Nueva canción chilena* (1973). Tras el golpe de Estado en 1973, Sarmiento se radicó en Francia, donde continuó trabajando temáticas relacionadas a la mujer. En 1982 estrenó *El hombre cuando es hombre*, filmado en Costa Rica, que profundizaba en las relaciones de violencia en que se encontraba la mujer latinoamericana. Esta es quizá una de sus producciones más interesantes, donde da cuenta de una realidad que es vigente hasta el día de hoy y atraviesa temas como el machismo en la adolescencia, los estereotipos de la mujer, las prácticas normalizadas de infidelidad y los femicidios. Así, el aporte de Sarmiento es relevante para pensar la representación de la mujer en el cine chileno.

La incorporación definitiva de la mujer a la dirección cinematográfica con la llegada a la democracia en 1989 en Chile paulatinamente permitió la apertura hacia temáticas ignoradas, como la diversidad sexual. Este fenómeno ha ido enlazado a un nuevo planteamiento de valores e inquietudes acordes al siglo XXI. Sumado a eso, los estudios de cine desde una perspectiva feminista constituyen un campo nuevo a nivel mundial y ha posibilitado nuevas narrativas fuera del ojo masculino. En su ensayo *Feminism and film* (1998) Patricia White da cuenta de la importancia de cuestionar el rol de la mujer dentro de las obras cinematográficas y destaca el aporte que significa la teoría feminista aplicada a los estudios de cine, un campo que describe como relativamente joven y politizado.

La imagen de lo femenino –lo femenino como imagen– ha sido una característica central del cine y los medios visuales; en la crítica y la teoría del cine, hacer del género el eje del análisis ha implicado una reconsideración profunda de las películas para, por y sobre las mujeres, y la consiguiente transformación de los cánones de los estudios de cine. (White, 1998, p. 115).

En Chile las películas dirigidas por mujeres han aumentado significativamente. Conscientes de esta realidad, un grupo de chilenas creó el Festival de Cine de Mujeres FemCine en 2011, ante la necesidad de generar un espacio de reflexión sobre la sociedad y la experiencia cinematográfica desde una perspectiva que ayudara a complejizar lo concebido como femenino y masculino. A pesar de esta iniciativa, aún son escasos en el país los trabajos que aplican teorías de género a los estudios de cine. A nivel internacional, la difusión de términos desde los estudios de género ha posibilitado la teorización en torno a obras cinematográficas que tienen interés por temáticas LGBTQ. En su ensayo, Doty (1998) explica los inicios de lo que se ha llamado «New Queer Cinema», un movimiento cinematográfico que se anunció luego de que películas de temática queer como *Paris is Burning*, *Tongues Untied*, *Poison*, *My own private idaho*, entre otras, fueran reconocidas como parte de un movimiento, tras el Festival de Cine de Sundance y el Festival de Cine de Toronto en 1991 y 1992, respectivamente.

Las cintas tenían la particularidad de estar dirigidas a una audiencia no heterosexual y además incluyeron material sexualmente explícito. Para Doty, los usos de la palabra queer en el cine tienen un objetivo, que es “Recolectar y yuxtaponer posiciones y lecturas para construir una gama de enfoques no heterosexuales (es decir, *queer*)” (1998, Doty). Desde allí en adelante las oportunidades para exhibir cine LGBTQ ascendieron de manera significativa. Así lo explica Loist: “En la década de 1990 y 2000, la escena de festivales de cine LGBT /Q ha crecido exponencialmente, cubriendo la mayoría de las regiones del mundo con aproximadamente 230 eventos activos en el circuito de hoy” (2014, Loist, p.12). Se ha abierto de esta forma un nicho que año tras año crece.

Paralelamente al ingreso de temáticas queer a la cinematografía, se ha producido una revolución en la forma de hacer cine, en el traspaso del celuloide a los formatos digitales. El abaratamiento de los costos facilitó de manera significativa el trabajo de una nueva camada de cineastas. Las nuevas posibilidades, económicas y tecnológicas, han permitido el desarrollo de nuevas narrativas y la irrupción de sujetos que históricamente habían sido marginados de los espacios de representación en el cine. Un ejemplo de esto es el cortometraje chileno *Locas perdidas* (2015), merecedor de la Queer Palm en el Festival de Cannes en 2015, realizado por estudiantes de Cine de la Universidad de Chile, que utilizaron los equipos disponibles en la universidad para realizar este trabajo. Por su parte, las mujeres realizadoras han jugado un rol fundamental en posicionar nuevas temáticas, especialmente en el documental, y así lo explicitan Bossay y Peirano:

Las condiciones de producción en Chile han cambiado en las décadas recientes y el campo documental se ha expandido, a pesar de su precariedad, de muchas formas gracias al liderazgo de mujeres. Los profesionales han parado la olla del documental chileno desarrollando estrategias de solidaridad y liderazgo en el rodaje, distribución y exhibición. (Bossay y Peirano, 2017, p.71).

Bossay y Peirano analizan el uso de la olla común durante la dictadura militar chilena, actividad en la que vecinos y comunidades se reunían a cocinar y compartir en torno a una misma olla. Comparan esta realidad como una metáfora de la precariedad que vivió el

cine chileno en la década de los 70' y 80', esto en contraste con la fuerte tradición del documental chileno en el movimiento conocido como Nuevo Cine Chileno en la década del 60. Las autoras afirman, sin embargo, que la precariedad a la que estaban expuestas cambió significativamente en las últimas décadas, gracias al trabajo de realizadoras y productoras.

“Las recientes transformaciones en el campo documental han permitido la expansión del trabajo de mujeres, que de hecho tiende a seguir historias más íntimas y a explorar formas ensayísticas, afirmando la subjetividad de las directoras” (Bossay y Peirano, 2017, p. 71).

Esta apertura ha sucedido tanto al nivel del documental como de la ficción. En esta incorporación de la mujer al cine fue clave el rol que cumplieron los primeros centros de formación para cineastas, evidenciado en el nacimiento de instituciones como el Instituto Filmico de la Universidad Católica (1955, cerrado en 1979 por autoridades militares en la dictadura), el Centro de Cine Experimental de la Universidad de Chile (1957, cerrado en 1973 tras el golpe de Estado) y la creación de la carrera de cine de la Universidad Católica de Valparaíso (1968, también cerrada tras el golpe de Estado). Una vez recuperada la democracia se fundó la Escuela de Cine de Chile en 1994 y más adelante la Escuela de Cine de la Universidad de Chile, la Universidad de Valparaíso, la Universidad del Desarrollo, la Universidad Mayor, Arcos, entre otras entidades. Esta profesionalización del cine incentivó la existencia de nichos y festivales para temáticas específicas. Es así como se han posicionado certámenes chilenos enfocados en la diversidad sexual, como el Festival de Cine Movilh (desde 2008), el Festival de Cine de Mujeres FemCine (desde 2010), Festival de Cine Amor (desde 2016), entre otros. Estas instancias han abierto espacios para pensar las distintas identidades sexuales y han relevado sujetos que habían estado fuera de la pantalla grande, como es el caso de las personas *trans*.

Corro (2012) propone el concepto de «poéticas débiles» para referirse a las nuevas narrativas cinematográficas de la década de los 2000. Corro identifica en esta época un interés por los argumentos cotidianos que escapan de los conflictos épicos. Para él, el cine chileno actual se desprende de tintes históricos y le da protagonismo a los roles femeninos por sobre los masculinos. La debilidad que observa Corro en las narrativas chilenas contemporáneas se traduce en la elección de lo impreciso o en un desdibujamiento de los roles actanciales. Se presenta así la imagen cada vez más ambigua de las identidades, permitiendo el ingreso de sujetos marginados en la narrativa tradicional cinematográfica. Esto además va acompañado de una estética particular traducida en la propuesta de desarrollo audiovisual: “Llamamos debilidad a esta preferencia por las acciones a baja intensidad, al interés por los segundos planos, a la reivindicación del sonido con dimensión rica en sugestiones y refractaria a las literalidades, al gusto del fuera de campo como margen deliberado para la intervención imaginaria del espectador” (2012, p. 217).

De igual manera, la socióloga Larraín sostiene que las nuevas tendencias del cine chileno permiten la apertura de campos, historias y personajes tradicionalmente obviados en los roles protagónicos: “En otras palabras, amplía la posibilidad de acceso a tener ‘voz’ y visibilidad en el campo cinematográfico, a ejercer y dar cuenta de nuevos espacios, perspectivas, puntos

de vista, estilos, estéticas, historias y protagonistas” (Larraín, 2010, p. 164). Así, las posibilidades del cine contemporáneo descritas anteriormente han posibilitado el ingreso de nuevas temáticas y actores en el cine, y al mismo tiempo de estéticas, puntos de vista y estilos. Por último, para efectos de este texto se aclarará qué se entiende por transgénero. En las siguientes páginas se ocupará la noción de transgénero empleada por la filósofa estadounidense Butler (2006):

El transgénero se refiere a aquellas personas que se identifican con o viven como el otro género, pero que pueden no haberse sometido a tratamientos hormonales u operaciones de reasignación de sexo. Los transexuales y las personas transgénero se identifican como hombres (caso de los transexuales de mujer a hombre), como mujeres (caso de las transexuales de hombre a mujer), o como trans, esto es, como transhombres o transmujeres, ya se hayan sometido o no a intervenciones quirúrgicas o a tratamiento hormonal; y cada una de estas prácticas sociales conlleva diferentes cargas sociales y promesas. (Butler, p. 20).

## La violencia focalizada en el cuerpo

Como se indicó al inicio de este trabajo, se intentará delinear cuatro características comunes para representar a la mujer trans en la ficción chilena de los últimos diez años. Para ello se analizaron las siguientes películas: *Una mujer fantástica* (2017), *El diablo es magnífico* (2016), *La visita* (2014) y *Naomi Campbell* (2013). La violencia a la que está sometido el cuerpo de la protagonista es un eje común en estas obras cinematográficas, que comparten como escenario un entorno que niega la expresión de la identidad de género. En estas películas las mujeres trans son rechazadas por múltiples actores –familia, compañeros de trabajo, peatones, amigos cercanos, vecinos– que tienen actitudes punitivas hacia el cuerpo, que se entiende como “ilegítimo” para la sociedad, abriendo una posible lectura política del cuerpo.

Probablemente la película de esta muestra que tuvo mayor éxito de taquilla en Chile fue *Una mujer fantástica*, película dirigida por Sebastián Lelio y protagonizada por Daniela Vega. Según datos de la Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G. (CAEM) esta cinta tuvo 43.872 espectadores durante 2017, siendo solo superada por la película *Se busca novio... para mí mujer* (2017). Daniela Vega interpreta a Marina, una joven mesera trans con aspiraciones de ser cantante. Ella y su pareja, Orlando, quien es veinte años mayor, mantienen una relación sólida, con planes y proyecciones a futuro. No obstante, todo eso se ve truncado cuando Orlando muere repentinamente a causa de un aneurisma. Al ocurrir esto, Marina se ve inmersa en un proceso de duelo tras la pérdida de su novio, que es aún más duro por la discriminación y los hostigamientos que sufre por parte de familiares del fallecido.

La violencia en esta película es expresada en dos niveles. Por una parte, la violencia a nivel verbal, que está presente durante toda la trama. Al morir Orlando, Marina es cuestionada como pareja, siendo objeto de frases despectivas por parte del doctor que le debe comunicar su muerte e incluso siendo cuestionada a causa de su nombre, que el doctor califica

como un apodo. Tras la muerte de Orlando, Marina es visitada por una comisaria de la Policía de Investigaciones, que cuestiona el consentimiento de su relación con Orlando, aludiendo al comercio sexual. La obliga además a hacerse una constatación de lesiones y permitir que saquen fotografías de sus genitales. Marina se siente humillada, pero esta es solo una de las primeras situaciones embarazosas que tendrá que vivir durante la película. Los insultos y la violencia verbal más intensa vienen de parte de la familia de Orlando. El hijo del fallecido incrimina a Marina al visitarla en el departamento que compartía con su padre: "estabas con él y se te murió", le grita. Luego de esta declaración le pregunta "¿tu te operaste? es que no entiendo qué eres" y la amenaza para que deje el departamento. Algo similar sucede cuando se reúne Marina con la ex mujer de Orlando, Sonia, quien la increpa: "Cuando te veo no sé lo que veo" y continúa: "Cuando me casé éramos bien normales. Yo pienso que en esto hay pura perversión". Ambos familiares de Orlando niegan la dimensión corporal de Marina, la invalidan como sujeto y la asemejan a un monstruo. En la misma escena, la ex mujer de Orlando amenaza a Marina para que no vaya al funeral e incluso utiliza su nombre pasado, en un claro gesto para desautorizarla como mujer. La protagonista, sin embargo, va igualmente al velorio y la echan con violencia de la iglesia. El atrevimiento de asistir al velorio tiene un castigo que ocurre en la última tercera parte del film. El hijo de Orlando, junto a dos hombres, persiguen desde una camioneta a Marina mientras ella camina por la calle. La suben al vehículo y allí la insultan, le escupen, la golpean y le amarran boca y ojos con cinta adhesiva, en un secuestro de una tarde, hasta que finalmente la abandonan en un lugar desolado de la periferia de Santiago. Algunos de los insultos que se escuchan en esta sección son "maricón pintado", "andai de mina por la vida y tienes piernas de futbolista", entre otros. Tras el altercado, Marina se observa en el vidrio del auto y ve su rostro desfigurado por la cinta adhesiva, en una imagen monstruosa. La superación de esta Marina afligida ocurre al final de la película, cuando va al funeral de Orlando y es capaz de manifestar su rechazo a la familia con claridad y fortaleza. En ese sentido, se trata de un personaje que logra superar la adversidad, luego de pasar por una serie de humillaciones. En un plano menos evidente, Marina es enfrentada a la violencia social que no acepta que camine libremente por el espacio público. Una escena en la que queda de manifiesto es cuando Marina ingresa a los baños turcos para llegar al casillero de su novio. Para entrar a la sección de hombres Marina debe mutar, esconder lo que la distingue como mujer y aparentar una masculinidad que le es incómoda, por miedo a no ser aceptada. En *El diablo es magnífico* (2017), por su parte, la protagonista es Manuela Guevara. La película narra la cotidianidad de la vida de Manu, una chilena trans que vive hace años en París y que se encuentra en la encrucijada de retornar o no a Chile. Manu nos muestra sus vivencias, reflexiones y recorridos por la ciudad francesa, donde conoce a Mathias, un ciudadano sueco con el que mantiene un breve encuentro romántico, pero que al enterarse que Manu es trans, una vez que ha dejado su cuerpo al descubierto, expresa desconcierto y rechazo. La negación del amante al cuerpo de la protagonista es un punto alto de tensión dentro de la película y obliga al espectador a tomar posición. Nuevamente nos encontramos ante el rechazo del cuerpo, que se manifiesta en la genitalidad del personaje principal. En un nivel menos obvio, Manu siente violencia de su propio país que la rechazó, que no pudo darle una vida digna, y busca un nuevo horizonte en París. Este autoexilio somete a

Manuela a una permanente sensación de no pertenecer a ningún lugar. Nos encontramos frente una mujer incómoda y errática, que se debate en una permanente búsqueda identitaria, y cuyo origen de desplazamiento reside en la discriminación y rechazo sufrido en su país natal. Este es un retrato coherente con la realidad que viven las personas trans en Chile. Una de las escenas en las que se exhibe esta violencia con ahínco es cuando en plena calle un desconocido ataca físicamente a Manuela durante la noche, mientras recorre las calles de la ciudad parisina.

En tercer lugar, analizaremos *La visita* (2014) dirigida por Mauricio López Fernández y también protagonizada por Daniela Vega. El personaje principal es Elena, una joven trans que vuelve a casa para el funeral de su padre militar. Su madre se enfrenta a la nueva imagen de su hijo, que ha regresado como mujer y pide el reconocimiento como tal. El regreso de Elena agita el mundo familiar en la casa de campo de la patrona de su madre. Allí, en un espacio íntimo y cotidiano, la protagonista revela incomodidad en pequeños gestos y busca la aceptación de su entorno más cercano en la identidad que manifiesta. En el caso de esta cinta, se trata de una violencia menos evidente, que se escabulle en las paredes de la vieja casa y que se deja entrever en gestos y diálogos. La madre siente vergüenza, disculpándose frente a la patrona por la identidad trans de su hija. Una escena clarificadora es que, al llegar Elena, la madre la recibe sorprendida, corriéndole la mejilla cuando ella intenta saludarla. Al inicio del film la madre le enseña la casa, la trata como hombre y le revisa la ropa interior que lleva en la maleta. Incluso se aventura a dejarle ropa de hombre sobre la cama. En otra de las escenas, la madre sorprende a Elena maquillándose y la mira con reproche, sobrepasada por la realidad.

Pero la escena más evidente de rechazo es cuando Elena vuelve a casa de noche tras haber estado esperando una cita infructuosa. La madre la acusa y la enfrenta «¿Andas vestido así?» y comienza a golpearla, hasta que Elena la empuja y se cae, ocasionándole a su madre un esguince en el tobillo y un golpe en la cabeza. Al igual que en *Una mujer fantástica* y *El diablo es magnífico*, el cuerpo es un punto de inflexión, donde se concentra el rechazo hacia lo trans. Tras este incidente, Elena se ve en la obligación de cuidar a su madre, curarla y alimentarla. En este escenario, toma la decisión de volver a vestirse como hombre, y previamente llora en la ducha, evidenciando el dolor que provoca este giro en ella. Como resultado, Elena intenta normarse como hombre cis, cediendo en su vestimenta para ser aceptada.

En la última sección de la película, Elena vive abusos por parte de los patrones de la casa. Por una parte, descubre al patrón observándola con lujuria cuando ella está en el baño. Por otra, la patrona se acerca a ella por la espalda, mientras lava la loza en la cocina, y comienza a tocar sus genitales. Elena queda paralizada, sin saber qué hacer, en una escena de violencia explícita. Al final de la película Elena y su madre conversan sobre la vestimenta que llevará al funeral, y la madre le dice que lleve falda, algo que Elena agradece, dando a entender que la madre comienza un proceso de aceptación de su cuerpo.

En cuarto lugar, *Naomi Campbell* (2013) es una película dirigida por Nicolás Videla y Camila José Donoso. Videla es el mismo director de *El diablo es magnífico*. Este filme retrata la vida de Yermen, una transexual treintañera que trabaja como tarotista y vive en la población La Victoria, un barrio pobre y emblemático de izquierda, ubicado en Santiago. La protagonista intenta por distintos medios realizarse una cirugía del cambio de sexo, pero

se encuentra con obstáculos económicos y una sociedad que la rechaza constantemente. Para cumplir con el sueño de cambio de sexo, Yermen decide probar suerte en un programa de televisión. Allí conoce a una inmigrante que desea operarse para ser como Naomi Campbell. La violencia hacia el cuerpo trans es explícita en la calle, donde recibe miradas de desprecio e insultos fortuitos, sin ninguna provocación. Yermen es, a todas luces, un personaje marginado, que no encuentra su lugar en la sociedad y que siente frustración por no contar con los recursos para poder operarse, situación potenciada bajo un sistema de salud pública precarizado. No solo es marginada por su identidad de género, sino por su clase y sus condiciones económicas.

En estas obras hay diversos grados e intensidades de violencia presentes, que a su vez, están determinados por las miradas políticas de sus directores. Como eje común, las protagonistas son rechazadas fehacientemente en su vestimenta y la expresión de género que mantienen. Es allí donde sus familiares y personas queridas los rechazan, donde no encuentran la empatía o la comprensión necesarias, y donde parecen concentrar sus esfuerzos en normar lo “anormal”. En esta línea, la idea del cuerpo como campo de batalla se vuelve necesaria para pensar la re-presentación de la mujer trans en el cine chileno.

## El desdibujamiento entre ficción y documental

La realidad representada en estas cuatro películas tiene a menudo características propias del documental, y vuelven a recordar el entendido del cine como «reflejo de la realidad», mediado por la mirada del cineasta que lleva a la pantalla su subjetividad. En las cuatro propuestas las protagonistas son mujeres transgénero en la vida real y pudieron incidir en la escritura de los guiones, aportando con su propia experiencia a la creación de la obra cinematográfica. Este dato de la preproducción de la obra es importante para entender los procesos que tuvieron que vivir las actrices al llevar a cabo su papel. Esta retroalimentación de las actrices para la ficción se da tanto en el plano del contenido como en el plano del lenguaje audiovisual de la obra, que toma recursos propios del documental.

Quizá uno de los ejemplos en los que está más patente el cruce entre ficción y documental es en *Naomi Campbell*, donde se le pidió a Yermen que llevara una cámara para escenas nocturnas y que grabara lo que deseara. Así surgieron algunas de las escenas más decididas de la película. La cámara en mano, recurso tradicional del documental, es aquí utilizado a consciencia, en una inteligente apuesta de los directores. Yermen introduce al espectador a su propias experiencias y puntos de vista a través de una cámara casera, con la que filma su realidad cotidiana: conversa con los perros de la población, deambula de noche, reflexiona a solas. Así, el espectador logra tener la sensación de ser un testigo más de la acción, acompañándola en su velada. *Naomi Campbell* fue resultado de una investigación que incluyó conversaciones entre la actriz que interpreta a Yermen y los directores. A partir de estos diálogos se configuró el guión, en un trabajo que intentó dar a conocer su testimonio. “No hay pretensiones de actuación sino de exponer la realidad de tantas personas que viven en este limbo identitario, en cuerpos que sienten ajenos y en sociedades que no se esfuerzan por darles espacios de reconocimiento” (Estevez, 2013).

A pesar de que los otros tres largometrajes no se caracterizan por un lenguaje audiovisual como el descrito a propósito de Naomi Campbell, sí destacamos algunos elementos del documental que son utilizados en estas ficciones, especialmente la incidencia de las protagonistas para la escritura de los respectivos guiones de sus películas, basándose en sus propias vivencias para perfilar la trama que vive su personaje. Durante la escritura de *Una mujer fantástica*, sus guionistas –Sebastián Lelio y Gonzalo Maza– se percataron que necesitaban trabajar con una actriz trans y no con una actriz cisgénero, porque de acuerdo a su criterio, no trabajar con una persona trans en los tiempos actuales habría sido un “anacronismo estético” (García, 2017). A partir de allí el guión fue incorporando elementos de las propias experiencias de Vega, apostando por un filme que no es biográfico, pero que sí se compone de una atmósfera argumental inspirada en vivencias de la actriz y, por tanto, en situaciones extraídas desde su acontecer diario. La película es una mezcla entre una anécdota hipotética ficcionada por los guionistas, que se basa y responde a una realidad patente y que por lo mismo se complementa con las experiencias de Daniela Vega.

También hubo colaboración por parte de Manuela Guevara para el guión de *El diablo es magnífico*. El nombre –Manu– es mantenido dentro del filme y muchas de las situaciones y reflexiones que se presentan son fruto de las dudas y cavilaciones que la actriz experimentó y que pudo conversar con los realizadores. Para el cineasta y crítico de cine Doveris, esta película logra que el espectador ingrese a un «código inestable, el de la ficción construida a partir de retazos documentales» (Doveris, 2017). Todos estos elementos adelgazan la línea entre ficción y documental en estos largometrajes.

El cruce documental de las identidades representadas se acompaña además por un lenguaje audiovisual sugerente que reivindica al sonido como un elemento relevante del relato. Este punto puede observarse de manera brillante en *La visita*, donde la utilización del silencio es clave para dar cuenta de la tensión que vive la protagonista con el resto de los personajes. El sonido se utiliza para sugerir, para enfatizar, para envolver a la protagonista y perderla en los sonidos de la casa. Es un film donde hay poco diálogo y donde los ruidos que ocasionan los objetos tienen un rol fundamental. Se utilizan además segundos planos y en numerosas ocasiones planos fuera de campo, otorgando un tono intimista al relato, lo que nos lleva a un interés por reflejar la cotidianidad de las protagonistas, el siguiente punto en común de todas las obras.

## Cotidianidades reflejadas

Estas cuatro películas se enmarcan dentro de un cine que se interesa por los argumentos cotidianos, escapando de los tintes históricos y los grandes conflictos épicos. Esta realidad es una tendencia en el cine chileno hace más de dos décadas. El espectador tiene la posibilidad de acceder al mundo cotidiano de la protagonista: su trabajo, su familia, sus romances, sus actividades diarias. En contraste a las décadas anteriores en que la mujer transgénero solo aparecía como figura marginal del comercio sexual, en estas cuatro películas se intenta abordar la dificultad de expresar la identidad de género, mostrando a las protagonistas con sus matices y obstáculos en la vida cotidiana.

En *Una mujer fantástica*, el énfasis del largometraje se centra en la pérdida del ser querido y la discriminación posterior de la sociedad y la familia de su pareja. Lo trascendente es la libertad con la que Marina y Orlando pueden llevar su relación y el cese que luego esto supone, poniendo el acento sobre el tratamiento de la ficción, narrada desde la mirada del cotidiano en la vida de los personajes. Es así como podemos conocer el trabajo de mesera de Marina, el rechazo que vive de parte de la familia de su novio y sus hostigamientos constantes, el momento en que Marina lava el auto, su llegada al departamento vacío tras la muerte de Orlando o sus clases de canto, todo ello enmarcado en un doloroso proceso de duelo que tiene que sobrellevar sola. Estas características corresponden a lo que Corro denominó poéticas débiles. «Se da una inversión entre lo que resultaba relevante y lo supuestamente banal: los gestos triviales se tornan realidades de las que podemos extraer indicaciones» (Corro, 2012).

*La visita* también es una película en la que la cotidianidad toma un rol protagónico. Las escenas suceden en los dormitorios de la casa de campo o en la cocina, nunca se sale de ese espacio salvo cuando los personajes recorren el jardín. Este número reducido de locaciones da la sensación de encierro y de secreto, acorde con el tono intimista de la película. Las escenas con mujeres son mayoría en la película y ellas actúan mostrándose en su intimidad: se maquillan, se arreglan el pelo, doblan toallas, cocinan, sirven el té o simplemente descansan recostadas. Es en la cotidianidad donde se revelan los dolores y las complicidades. Se suma, además, un montaje lento que permite la observación de los actos de los personajes.

En tercer lugar, en *Naomi Campbell* el espectador acompaña a Yermen en su vida cotidiana, en su trabajo como lectora del tarot y en sus prácticas religiosas, católicas y no católicas, manifestando cierta liquidez de sus creencias, así como de la noción de género que cuestiona permanentemente. El espectador puede conocer, además, la frustración que vive Yermen cuando va al doctor para preguntar por la posibilidad de un cambio de sexo. Yermen camina por la población y muestra su realidad: sus veredas, sus plazas, sus vecinos. Como se dijo anteriormente, la cámara en mano es esencial para dar cuenta de esta cotidianidad. Por su parte, el lenguaje audiovisual escogido se enriquece por segundos planos, fuera de campo y otros elementos propios de las poéticas débiles identificada por Corro.

## La soledad de las protagonistas

En el último punto de este análisis es necesario dar cuenta de la soledad en la que se encuentran las protagonistas de las cuatro películas y la cercanía que se produce en consecuencia con otros personajes que han sido marginados socialmente, generando lazos de solidaridad y apoyo que ayudan a soportar el ambiente hostil que intenta normar el cuerpo de las protagonistas. Así sucede en *Naomi Campbell*, donde la soledad está ambientada en escenarios nocturnos. Yermen deambula por las calles de la ciudad sola, apenas acompañada con su cámara. Esta soledad está agudizada por las miradas de reproche que recibe en la población donde vive. Se suma, además, la frustración de Yermen que no puede tener una relación estable, pues sale con un joven que solo busca encuentros sexuales

con ella y no logra verla como una pareja, como ella desea. En el transcurso del film se encuentra con la que parece ser su única amiga, una vecina mucho mayor que ella, con quien conversa ocasionalmente. Se trata de una compañera ocasional con quien comparte risas y ratos de dispersión, además de poder reírse de su situación amorosa, entre otras peripecias que debe pasar la protagonista.

Por su parte, la Marina de *Una mujer fantástica* también deambula sola por las calles, no teniendo con quien hablar o manifestarse. Marina enfrenta el duelo de su novio en soledad, sin compartir su dolor con amigos o conocidos. Sigue trabajando en el restaurant como garzona, donde no le cuenta a nadie de la muerte de su pareja, ni siquiera a su jefa, con quien mantiene una relación cordial. Marina concentra su frustración en ella misma, viviendo el duelo por su cuenta. Su único interlocutor es tíbiamente su profesor de canto, a quien visita en una oportunidad de la película y con quien cruza escasas palabras. Este personaje mucho mayor que Marina apenas sale de su casa, pero disfruta de su compañía. Se deduce además que tuvieron algún encuentro amoroso en el pasado, pero que hoy mantienen una amistad. Es uno de los escasos momentos de la cinta donde Marina se ve relajada y es contenida por un otro. Por otra parte, hacia el final de la película aparece como apoyo su hermana, quien la recibe en su casa. Sin embargo, Marina no se siente cómoda con la relación de pareja de su hermana y pronto buscar otro lugar donde vivir. En síntesis, el único oído con el que cuenta Marina es su profesor de canto, un hombre que no la juzga pero que ve ocasionalmente. Es allí donde encuentra la distracción y contención que busca. *La visita* es quizá donde mejor se nota la imposibilidad de comunicarse de la protagonista, que tiene una relación tensa con su madre y el resto de los personajes. Elena apenas se comunica con monosílabos y el silencio es utilizado para intensificar la situación. Elena no habla abiertamente de su transexualidad con nadie, todo se traduce en gestos, en su vestimenta y en la referencia a sí misma con su nombre de mujer. Recibe de los demás habitantes de la casa la desconfianza y la sospecha. La patrona es un ejemplo de esto, pues apenas ha llegado Elena le pide a la criada que la vigile para que esté alejada de sus hijos. Elena solo encuentra hacia el final de la película algo de entendimiento de su madre, luego de haberla cuidado. Su madre es a su manera un personaje también marginado, que ha quedado viuda y que demuestra infelicidad viviendo en la casa de la patrona, siendo silenciosa, pasiva y obediente.

Como es evidente, todos estos protagonistas encarnan la soledad y se sienten incomprendidas por su familia, amigos y conocidos, salvo excepciones muy breves dentro de los largometrajes. Encuentran un halo de empatía en aquellos que han sido marginados al igual que ellas, mujeres y hombres solos que buscan compañía. Estas relaciones en contextos de adversidad ayudan a establecer una red de solidaridad y permite tener esperanza respecto a la comprensión que pueden encontrar en un hombre cercano, para más adelante fortalecerse.

## Comentarios finales

En este análisis se identificaron cuatro características comunes al abordar la representación de la mujer trans en la ficción chilena de los últimos diez años. Por una parte, la violencia que ejerce el entorno más cercano sobre el cuerpo que aparece como “ilegítimo”,

el desdibujamiento entre ficción y documental, el interés de los realizadores por reflejar la cotidianidad de las protagonistas y, como último punto, la soledad a la que están sometidas, motivando la cercanía con otros personajes marginados socialmente. Estas características nos permiten delinear una manera de representar a la mujer trans en el cine, como un personaje que sufre discriminación y que debe sortear obstáculos para poder vivir en tranquilidad con su cuerpo. Así, estas películas dan cuenta de una sociedad que no comprende y está marcada por prejuicios y estereotipos de lo que debe ser una mujer. Sin embargo, aparecen personajes solidarios en este camino, que también han sido marginados socialmente y que son capaces de generar un lazo con las protagonistas de estas películas. Si bien son casos aislados, alienta una perspectiva positiva para el futuro.

Esta idea nos invita a pensar que irán cambiando las representaciones de lo trans en coherencia a los cambios que puede vivir la sociedad chilena. El hecho de que se realicen películas que tengan como protagonistas a mujeres trans define un interés por realizadores jóvenes y de mediana edad que encuentran en la diversidad sexual temas de interés para sus películas. Incluso la afluencia de público y los premios nacionales e internacionales son señales de un cambio en el mundo profilmico. Para Carolina Larraín, vivimos un cambio en las actuales producciones nacionales:

“Lo innegable es que nos encontramos ante una transformación múltiple de nuestro circuito cinematográfico, tanto por los avances tecnológicos, como por cambios sociales, culturales y cinematográficos que nos han afectado en los últimos veinte años. En términos del cine, somos más, hablamos más fuerte y tenemos más que mostrar y los medios para hacerlo” (Larraín, 2010, p.170).

Este interés por la diversidad sexual se relaciona a las discusiones que hoy se están dando en la agenda nacional, como la posibilidad de un matrimonio igualitario, la ley de identidad de género, la aprobación del aborto libre y el debate en torno a la adopción por parte de parejas homoparentales. Son demandas que avanzan en la misma dirección de igualdad de derechos para la comunidad LGBTQ. Por último, vale la pena destacar que resulta interesante evidenciar que se abre un campo con bastante potencial para los estudios de cine, cruzados desde una perspectiva de género. Es posible pensar nuevas narrativas que ayudan a complejizar y derribar mitos y estereotipos, con miras a una sociedad más tolerante y equitativa.

## Nota

1. *Una mujer fantástica* (2017) obtuvo el Oso de Plata al Mejor Guión en el Festival Internacional de Cine de Berlín, 2017; Teddy Bear, Mejor Largometraje, Festival Internacional de Cine de Berlín, 2017; Mejor película Festival Internacional de Cine Lésbico, Gay, Bisexual, Transexual e Intersexual MOVILH, Chile, 2017; Premio Goya a Mejor película iberoamericana, España, 2018; Premio Oscar a Mejor película extranjera, Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, EEUU, 2018; Mejor película, Mejor director, Mejor Guión (para Lelio y Gonzalo Maza), Mejor Dirección de Montaje, Mejor Dirección y Mejor Interpretación Femenina (Daniela Vega), Premios Platino del Cine Iberoamericano, 2018.

## Listas de Referencias Bibliográficas

- Bossay, C., Peirano, M (2017). "Parando la olla documental: Women and contemporary Chilean Documentary Film". En *Latin American Women Filmmakers: Production, Politics, Poetics*, pp.70-94. London and New York, I.B. Tauris.
- Butler, J. (2006) *Deshacer el género*, Barcelona: Paidós.
- Cámara de Exhibidores Multisalas de Chile A.G (CAEM), (2017). «El cine en Chile en el 2017» Recuperado de <http://www.caem.cl/index.php/informes-anuales/item/25-el-cine-en-chile-en-el-2017>. [Fecha de consulta: 2019-03-03]
- Castillo, A. (2015) *Imagen, cuerpo*, Buenos Aires, La Cebra.
- Corro, P. (2012). *Retóricas del cine chileno*. Santiago, Editorial Cuarto Propio: Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Doty, A. (2000). "Queer Theory". En *Film Studies: Critical Approaches* pp. 146-150, Reino Unido, Oxford University Press.
- Doveris, R. (2017). "El diablo es magnífico" En *La Fuga*. [Fecha de consulta: 2019-03-03] Disponible en <http://2016.lafuga.cl/el-diablo-es-magnifico/855>
- Estevez, A. (2013) "Naomi Campbell", de Camila José Donoso y Nicolás Videla» en *Cinechile*. [Fecha de consulta: 2019-03-10] Disponible en: <http://cinechile.cl/criticas-y-estudios/naomi-campbel-de-camila-jose-donos-y-nicolas-videla/>
- García, B. (2017) "Sebastián Lelio, triunfador en Berlín: El mundo del cine le está poniendo atención al cine chileno" [Fecha de consulta: 2019-03-15] Disponible en: <http://www.t13.cl/noticia/tendencias/espectaculos/sebastian-lelio-triunfador-berlin-mundo-del-cine-le-esta-poniendo-atencion-al-cine-chileno>
- Larraín, C. (2010) "Nuevas Tendencias del Cine Chileno tras la llegada del Cine Digital" En *Revista Aisthesis*, nro. 47, pp. 156-171 [Fecha de consulta 2017-10-07]. Disponible en [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-71812010000100011](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812010000100011)
- Loist, S. (2014). *Queer Film Culture: Performative Aspects of LGBT/Q Film Festivals*. Tesis para obtener el título de Doctor en Filosofía por la Facultad de Humanidades en la Universidad de Hamburgo. [Fecha de consulta: 2019-03-15] Disponible en: <https://d-nb.info/1071948296/34>
- Ríos, M., Espinosa, P. & Valenzuela, L. (2010). *Cine de Mujeres en Posdictadura*. Valparaíso, Cultura.
- Sinclair, J. (2015). "La visita" En *La Fuga*. [Fecha de consulta: 2019-03-03] Disponible en: <http://2016.lafuga.cl/la-visita/752>
- Vargas R., V. (2017), "La historia de Manuela Guevara, la inmigrante trans que desafiaba al amor heteronormado". En *El Desconcierto*. [Fecha de consulta: 2019-03-03] Disponible en <http://www.eldesconcierto.cl>
- White, P. (2000). "Feminism and film" En *Film Studies: Critical Approaches*, pp. 115-129 Reino Unido, Oxford University Press.
-

**Abstract:** This article proposes ways of tracing the representations of transgender women in Chilean fiction, through the analysis of four contemporary films, shot during the last decade: *Naomi Campbell* (Nicolás Videla & Camila José Donoso, 2013), *El diablo es magnífico* (Nicolás Videla, 2016), *La visita* (Mauricio López, 2014) y *Una mujer fantástica* (Sebastián Lelio, 2017). All these works have transgender women as lead actresses and explore their identity configuration and the discrimination that they suffer in adverse circumstances. These films share four characteristics in their proposals of representing trans lead-roles in fiction: the violence that their closest environment exercise over a body that appears as “illegitimate”; the blurring between fiction and documentary modes, as the films are starred by women that have had to live their own transit and therefore they can contribute with their experiences to the realization of the cinematographic work; the filmmakers’ interest in reflecting the everyday life of the main characters, developing an audiovisual treatment that invites the spectator to take part in the character’s intimacy; and, finally, the solitude to which the main characters are subjected to, and, at the same time, share closeness with other characters that have also been socially marginalized. On this basis, we propose to characterize a way of addressing transgender issues in Chilean contemporary film.

**Keywords:** Film - feminism - fiction - LGBTQ - transgender.

**Resumo:** Este artigo pretende delinear uma forma de abordar a representação do transgênero em mulheres ficção chilena, através da análise de quatro filmes dos últimos dez anos: *Naomi Campbell* (Nicolas Videla e Camila José Donoso, de 2013), *O diabo magnífico* (Nicolas Videla, 2016) *visita* (Mauricio Lopez, 2014) e *uma mulher fantástica* (Sebastián Lelio, 2017). Esses trabalhos têm mulheres trans como protagonistas e abordam a configuração de identidade e discriminação que sofrem em contextos adversos. As obras compartilham quatro características mencionadas na sua proposta de representação trans de personagens na ficção: a violência exercida pelo ambiente imediato sobre o corpo que aparece como “ilegítimo”; a indefinição entre ficção e documentários a ser realizado por mulheres que tiveram de viver a sua própria trânsito e podem trazer seus conhecimentos para a criação da obra cinematográfica; o interesse dos cineastas por-ajar Refle as vidas diárias dos protagonistas, desenvolvendo um tratamento audiovisual que convida o espectador a ser um participante na intimidade do personagem; e, finalmente, a solidão a que os protagonistas são submetidos, que por sua vez compartilham a proximidade com outros personagens que também foram marginalizados socialmente. Como resultado desta análise, propõe-se caracterizar uma forma de abordar o trans no cinema chileno.

**Palavras chave:** Cinema - feminismo - ficção - LGBTQ - transgênero

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---



## ***Denial* (Jackson, 2016): Historia, memoria y justicia en tiempos de la globalización. El testimonio del cine**

María Elena Stella \*

---

**Resumen:** La obsesión por la memoria que caracteriza la cultura y la política mundial desde las dos últimas décadas del siglo pasado se expresa en la aparición de una multiplicidad discursos de grupos que toman la palabra para rechazar o poner en cuestión relatos establecidos de la historia académica, que, por intereses políticos, insensibilidad o ignorancia han omitido, silenciado o descuidado aspectos de las grandes tragedias históricas que debieran ser recordados (Rousso, 2015). Surgen así posturas revisionistas, contrahistorias, muchas de las cuales se asumen como las voces de los olvidados, guardianes de las memorias subalternas o memorias débiles.

Sin embargo, dentro de este contexto de profusión memorias del pasado traumático, se da una notable paradoja: el crecimiento de una corriente, autodenominada, revisionista, pero más conocida con el nombre de negacionista, que niega el genocidio perpetrado por el nazismo. El presente artículo se ocupará de uno de los hechos más significativos que vivió el negacionismo: el juicio que David Irving realizó contra la historiadora Deborah Lipstadt por difamación en el año 2000. Para el análisis se ha seleccionado la película *Denial* (Mick Jackson, 2016). Consideramos que el juicio histórico y su representación cinematográfica han contribuido, en gran medida, a la inscripción del Holocausto en la conciencia del mundo.

**Palabras clave:** Holocausto - negacionismo - historia - justicia - memoria

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 160]

---

(\*) Historiadora (Facultad de Filosofía y Letras - UBA). Docente e investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Profesora de Historia Económica y Social Argentina en la Facultad de Ciencias Económicas y de Introducción al Conocimiento de la Sociedad y el Estado en el Ciclo Básico Común de la Universidad de Buenos Aires; es, también, Profesora del Instituto de Enseñanza Superior del Profesorado N° 1 Dra. Alicia Moreau de Justo. Doctoranda en Ciencias Sociales (UBA). Se ha dedicado a la investigación de la relación entre cine e historia, particularmente, de cine y genocidio. Ha dictado cursos en distintas universidades de la Argentina y participado en jornadas y congresos nacionales e internacionales. Ha publicado diversos artículos en revistas argentina y extranjeras y capítulos de libros en su área de especialidad.

## Introducción

La experiencia del nacionalsocialismo ocupa un lugar central en el “pasado que no pasa”, el nuevo régimen de historicidad que, desde hace tres décadas, se ha instalado en la cultura de Occidente y, más allá de ella, según Henry Rousso, quien le otorga una dimensión planetaria (2015). La nueva relación con el pasado impone el “deber de la memoria”, particularmente, de las masacres y genocidios modernos, cuyo recuerdo permanente sería la herramienta fundamental para evitar la repetición del crimen, el guardián del presente y del futuro.

El olvido, por el contrario, se ha convertido en un disvalor, asociado a la impunidad de los perpetradores, a la revictimización de los que padecieron la violencia, al ocultamiento de la verdad y a la injusticia.

El borramiento imaginario de las fronteras entre pasado y presente convierte a los contemporáneos en narradores, jueces y redentores de los crímenes cometidos por nuestros antepasados, consagrándose la idea de que existe una responsabilidad colectiva que obliga a velar por la imprescriptibilidad de delitos del pasado, impidiéndole entrar, pese al tiempo transcurrido, en la categoría de pasado resuelto.

Con la presentificación del pasado traumático, la historia, la memoria y la justicia -jurídica- se imbrican e invaden, mutuamente, a veces, en forma peligrosa, y, frecuentemente, jueces e historiadores intercambian y confunden sus roles (Traverso, 2011)

Como un epítome del fenómeno de la cultura y la política contemporánea, antes descrito, nuestro estudio considera al juicio realizado en el Reino Unido en 2000, a la historiadora Deborah Lipstadt y la editorial Penguin Books, denunciados por difamación por otro historiador, el británico David Irving. Este último, autor de una profusa obra sobre el nazismo y conocido negacionista, sostenía que Lipstadt lo había calumniado en su libro, *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory* (1993) donde afirmaba que Irving falsificó documentos con el objetivo de negar el Holocausto, particularmente, la existencia de las cámaras de gas y la de un plan ideado por Hitler para exterminar a los judíos.

No sólo, demandante y demandada compartían la profesión de historiador, sino, también, fueron convocados, como testigos expertos, notables investigadores del pasado nazi como Richard J. Evans, Christopher Browning y Peter Longerich, entre otros. El juez, devenido, además, en historiador, dictaminó que no hubo difamación porque, efectivamente, Irving había falsificado las pruebas y la documentación histórica.

Que este juicio haya tenido lugar es una clara manifestación de la nueva relación que ha establecido la sociedad actual con su pasado, como, también, resulta significativo que el evento haya sido recogido por el cine, dieciséis años más tarde. En este sentido, el presente artículo se propone profundizar las complejas relaciones entre la historia, la memoria y la justicia en nuestra época, a partir del análisis de la película británica *Negación (Denial)* de 2016, dirigida por Mick Jackson, con guion de David Hare, basado en el libro de Deborah Lipstadt. Nuestro enfoque considera al cine como fuente de la historia, en el sentido que da cuenta del contexto histórico en el que surge, sus preocupaciones, sus discursos (Ferró, 1995) y, por otra parte, apunta al análisis de sus representaciones para detenerse en los sentidos que le atribuye a ese pasado. (Rosenstone, 1997)

## La memoria y sus asesinos: El negacionismo

La obsesión por la memoria que caracteriza la cultura y la política mundial desde las dos últimas décadas del siglo pasado se expresa en la aparición de una multiplicidad discursos de grupos que toman la palabra para rechazar o poner en cuestión relatos establecidos de la historia nacional y la académica, devenidas, según estas corrientes, en historias oficiales que por intereses políticos, insensibilidad o ignorancia han omitido, silenciado o descuidado aspectos de las grandes tragedias históricas que debieran ser recordados. Surgen así posturas revisionistas, contrahistorias, muchas de las cuales se asumen como las voces de los olvidados, guardianes de las memorias subalternas o memorias débiles (Traverso, 2011, pp. 53-55)

Sin embargo, dentro de este contexto de omnipresencia del pasado traumático, se da una notable la paradoja: el crecimiento de una corriente de opinión que niega el genocidio perpetrado por el nazismo. Autodenominados revisionistas, denunciaban que la historia de la Shoá era un mito creado por los Aliados en complicidad con los judíos para culpabilizar a Alemania como única responsable de la Segunda Guerra Mundial y favorecer la creación del Estado de Israel. Por lo tanto, se proponían demostrar que el Holocausto no tuvo lugar, que no existieron las cámaras de gas, que no hubo un plan sistemático por parte del régimen nacionalsocialista de exterminar a los judíos. La ‘solución final’ no habría sido otra cosa que la expulsión de los mismos a la Europa del Este, de donde provenían y, por lo tanto, solo se habría tratado de una repatriación. Por otra parte, afirmaban que el número de víctimas judías sería, infinitamente, menor al sostenido por el consenso de los historiadores, a los que por este motivo, llamaron, despectivamente, exterminacionistas o exterministas.

El historiador Pierre Vidal Naquet se refirió a los “revisionistas”, usando comillas para cuestionar su calidad de tales, dado que la negación del Holocausto constituye “un sistema cerrado, una mentira total que no pertenece al orden de lo refutable ya que en él la conclusión es anterior a las pruebas.” (Vidal-Naquet, 1994, pp. 110-111). En su libro, *Los asesinos de la memoria*, se propuso discutir acerca de los “revisionistas”, analizar sus textos, su lugar en la configuración de las ideologías, el cómo de su aparición pero, de ninguna manera, debatir con ellos. Presenta a los principales exponentes –los franceses Robert Faurisson, Serge Thion y Paul Rassinier, el británico David Irving- pero sin discutir sus afirmaciones porque, argumenta “Un diálogo entre hombres aunque sean adversarios, supone un terreno común, un común respeto –en el encuentro- por la verdad” (Vidal-Naquet, 1994, p.14) del que carece el “revisionismo”.

Dentro de la corriente conviven diversas ideologías, aunque, mayoritariamente, de derecha, hay, también, representantes de la izquierda, pero todas comparten el común denominador de un marcado antisemitismo y, pese a las distintas motivaciones, siempre resultaron funcionales al sobreesimiento de los perpetradores del genocidio, a sus colaboradores, como el régimen de Vichy, y a sus herederos ideológicos. Otro elemento común fue atribuirse una postura científica que apela a la razón usando, sin embargo una metodología que incluye la omisión de hechos, utilización de documentación falsa, forzar la interpretación de las fuentes, manipular series estadísticas para apoyar sus puntos de vista, alterar la traducción de textos escritos en otros idiomas, etc.

Fue el historiador Henry Rousso quien propuso para ellos, en 1987, el nombre de negacionistas, por considerar que no se trata de una reinterpretación de los hechos sino, más bien, de la negación de acontecimientos conocidos y suficientemente probados, denominación que, pese al rechazo de los implicados, ha trascendido hasta hoy (Rousso, 2008).

El intento de negar al Holocausto reconoce sus orígenes en el final de la Segunda Guerra Mundial, cuando la derrota de Alemania era un hecho irreversible y, por lo tanto, sus hombres e instituciones tendrían que rendir cuentas de sus actos. Fue entonces, cuando comenzó la tarea vertiginosa de destruir pruebas que evidenciaran el carácter genocida del nacionalsocialismo. Pero no pudieron lograrlo, al menos, totalmente, por la característica burocrática del régimen que dejaba registro de cada uno de sus actos en planillas, archivos, órdenes escritas, documentación fotográfica y filmica. A ello se sumó el testimonio de los sobrevivientes de los campos de concentración, dando lugar a un conocimiento histórico, cada vez, más preciso y detallado sobre la circunstancias materiales, técnicas y burocráticas en que tuvo lugar el exterminio. En esto radica el principal sinsentido del negacionismo: la abrumadora cantidad de pruebas, de testimonios y de investigaciones rigurosas tornan imposible el intento de cuestionar la existencia del Holocausto.

### **Irving contra Lipstadt. Los historiadores ante la Justicia**

Un importante golpe asestado al negacionismo fue, sin duda, el juicio por libelo realizado en Londres, en el año 2000, contra la editorial Penguin Books y la historiadora Deborah Lipstadt<sup>1</sup>. La denuncia había sido presentada cuatro años antes por David Irving, quien sostenía que había sido difamado por la académica en su libro *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory* (1994).

En “*Negando el Holocausto: El creciente asalto sobre la verdad y la memoria*”, Lipstadt afirmaba que Irving había falsificado pruebas, malinterpretado, deliberadamente, documentos para sostener su postura de negador del holocausto, y en definitiva, favorecer a las corrientes racistas y neonazis con las que simpatizaba.

Pese a no ser un historiador académico, Irving contaba con cierto reconocimiento debido a un importante número de publicaciones dedicadas al estudio de la II Guerra Mundial y el régimen nacionalsocialista<sup>2</sup>. En sus libros, Irving reconocía que muchos judíos murieron durante el nazismo, pero minimizaba el número de víctimas, negando, además, que habían sido asesinadas en cámaras de gas. La mayoría habría muerto en campos de trabajo y, sobre todo, debido a enfermedades tales como el tifus. Según él, no existió ninguna orden de aniquilamiento por parte de Hitler y si hubo atrocidades con relación a los judíos, deben ser atribuidas a Reinhard Heydrich, jefe de las SS y a Heinrich Himmler, ministro del Interior de régimen nazi. A estas conclusiones había llegado, según sus palabras, luego de décadas de riguroso trabajo de investigación científica, por lo tanto, la suya, no era una negación categórica del Holocausto, una postura *ex ante*, como sugería el término “negador del Holocausto” usado por Lipstadt.

Irving pudo presentar su demanda ante la Corte inglesa porque *Negando el Holocausto...* había sido publicado unos años antes en el Reino Unido, lo cual significó una amplia ventaja al demandante porque en Gran Bretaña, la carga de la prueba, en casos de difamación,

recae en el acusado a diferencia de Estados Unidos donde se presume su inocencia y es el demandante el que debe probar sus dichos.

La defensa debió demostrar que todas las afirmaciones hechas por Lipstadt sobre Irving no constituían una difamación porque eran ciertas: el británico había incurrido en manipulación de documentos históricos, adulteración de datos y el uso de un doble standard de exigencia, es decir, ser severo con los demás y conformarse con flojos y banales argumentos para acreditar su postura. A su vez, buscó poner en evidencia que Irving era realmente un apologista de Hitler y del nacionalsocialismo y que esa era su verdadero objetivo, no la búsqueda de la verdad histórica que persiguen los verdaderos historiadores.

El juicio tuvo dos rasgos notables. Uno de ellos fue la ausencia de los testimonios de los sobrevivientes, lo cual resulta otra paradoja en la historia de la memoria de la Shoá: en la denominada era del testigo y la centralidad de las víctimas, sus voces no se escucharon en el juicio. La otra palabra ausente fue la de la propia denunciada, que era una historiadora reconocida pero que, sin embargo, no declaró ante el Tribunal. Ambas, aunque discutibles, fueron estrategias de la defensa que, a la postre, resultaron eficaces, tal como lo demuestra el veredicto favorable a Lipstadt.

En cambio, las audiencias estuvieron dominadas por la voz de los historiadores, encargados de probar de acuerdo a su *expertise* la falsedad de las afirmaciones de Irving, su intencionalidad política y por lo tanto la inexistencia del delito de difamación. Richard Evans, prestigioso historiador de la Universidad de Cambridge y sus colaboradores tuvieron a su cargo la lectura de toda la obra publicada por el autor inglés a los efectos de detectar los errores, omisiones y distorsiones, que de ninguna manera podría cometer un historiador profesional. El investigador alemán Peter Longerich testimonió sobre las expresiones eufemísticas usadas por los jefes nazis que, sin embargo, Irving, adrede, tomaba literalmente: la “solución final de la cuestión judía”, el “reasantamiento en el este” a las que contrapuso el discurso de Himmler de Posen de octubre de 1943 como evidencia de la política de exterminio del nazismo. El historiador estadounidense Christopher Browning logró demostrar la existencia de un plan ideado por Hitler y rechazar la cifra de víctimas con que Irving pretendió minimizar el genocidio. Por su parte, el holandés Robert Van Pelt, experto en historia de la arquitectura, pudo demostrar cómo funcionaban las cámaras de gas dentro el dispositivo de muerte industrial de Auschwitz- Birkenau .

Los argumentos de la defensa y las pruebas irrefragables presentadas por los historiadores pudieron probar la falsedad de las afirmaciones de Irving, su intención de engañar y sus motivaciones antisemitas y, en general, racistas. Así lo entendió el Juez Sir Charles Gray quien, con estos fundamentos respaldó el veredicto: Lipstadt no había incurrido en difamación, era inocente.

La sentencia fue apelada ante el Superior Tribunal de Apelación el 20 de julio de 2001, pero fue denegada y confirmado el veredicto absolutorio a favor de Deborah Lipstadt.

La repercusión del juicio no quedó restringida al ámbito de los historiadores, sino que tuvo un importante impacto en la opinión pública al movilizar apoyos y rechazos a los dos rivales. El evento logró concitar, además, el interés de los medios masivos de comunicación: noticieros, programas televisivos, de radio, la prensa escrita generando debates que trascendieron y ampliaron los contrapuntos que tuvieron lugar en la sala de audiencias.

Toda esta repercusión convirtió al proceso judicial no solo en un estrepitoso fracaso de Irving sino que contribuyó a desacreditar, fuertemente, al negacionismo, en su conjunto, ya que el autor de *La guerra de Hitler* era considerado uno de sus principales exponentes. Con la sentencia terminó el proceso judicial pero no la historia. Deborah Lipstadt volcó la experiencia vivida en los tribunales británicos en su libro *History on Trial: My Day in Court with a Holocaust Denier* (2006).

### **Denial (2016). Una representación cinematográfica del negacionismo**

*History on Trial...* dará origen, una década más tarde, a la película *Denial*, producida por la BBC y dirigida por Mick Jackson. Lo más notable del filme, además, del nivel actoral de su reconocido elenco (Raquel Weisz, Tom Wilkinson, Timothy Spall, Andrew Scott y Alex Jennings), es sin duda, el guion de David Hare<sup>3</sup>, dos elementos con los cuales se construye un excelente drama judicial cuyo ritmo no decae en las casi dos horas que dura el filme.

Por un lado, *Denial* logra iluminar los aspectos más significativos de la personalidad de los individuos implicados, y por el otro, y fundamentalmente, hace accesible al público no especializado en el Holocausto, los puntos centrales del negacionismo y el trasfondo ético, moral y político de lo que se discutió en el juicio real.

Ambientada en distintos lugares: Atlanta, donde Lipstadt desempeñaba su actividad académica, Londres, sede del juicio y Auschwitz, la escena del crimen masivo negado por Irving, la narración se desarrolla en un tiempo lineal que respeta el orden cronológico de los hechos. Comienza en 1994 cuando se produce el choque verbal, frente a frente, de los dos historiadores. El británico había acudido ex profeso a la presentación del libro de Lipstadt para encarar a la autora y forzar un debate entre ellos. Lipstadt, en cambio, fiel a su postura de no discutir lo indiscutible - si el Holocausto tuvo lugar- no respondió a la increpación. Silencio cuyo sentido fue tergiversado por Irving acusándola de intolerante. De esta manera, parece definirse el primer *round* del combate de los historiadores en favor del británico. En efecto, el relato cinematográfico del juicio toma la forma de una epopeya que, partiendo de dificultades y contrastes, termina con el triunfo de la verdad histórica.

La metáfora del combate, también, fue usada por el historiador británico, quien se refería al proceso judicial como la lucha desigual entre “David y Goliat”, esto es, él mismo, David Irving, solo, asumiendo su propia defensa, sin abogados frente a todo el “aparato de la Academia” y el conjunto de prestigiosos letrados contratados por Lipstadt.

El personaje encarnado por Timothy Spall da cuenta de la personalidad egocéntrica y mediática del Irving real, quien construye su imagen como el blanco de ataque de una conspiración mundial para desprestigiarlo. Con lenguaje grandilocuente y proclive a apropiarse, cínicamente, de símbolos ajenos, compara el término “negacionista” con la “estrella amarilla”, señalamiento previo a su defenestración como profesional. Aquí, como en varias ocasiones, incurre en la banalización del proceso genocida. Su narcisismo, alimentado, inteligentemente, por la Defensa de Lipstadt, lo llevará a acordar en favor de un solo juez para el proceso con el argumento de que sería imposible a un jurado de inexpertos, decidir sobre una obra –sus libros- tan ingente. De esta manera, su engreimiento le jugará en

contra. Activo y verborrágico, aprovecha toda oportunidad ante el público y los medios masivos para victimizarse, denostar a su rival y promocionarse. Su actitud contrasta con el silencio de Lipstadt.

La historiadora (Rachel Weisz) mantiene en el juicio su postura de no discutir el Holocausto, no quiere, además, servir a la pretensión de Irving de convertir al proceso en un espectáculo. Pero ese silencio, le ha sido impuesto, también, por la Defensa. En efecto, según su estrategia, todo lo que tenía que decir Lipstadt ya había sido dicho en el Libro *Negando el Holocausto*, de manera que la instancia judicial era el turno exclusivo de los letrados y de los testigos expertos. Hay aspectos importantes de la personalidad de la autora, que el director ha sabido captar y plasmar en la pantalla. Primero, la resistencia de Lipstadt a permanecer callada, tanto dentro como fuera de la Sala de Audiencias. El no poder defenderse ella misma, de tener que dejar sus convicciones y su conciencia en manos de otros, le resulta insoportable. Otra cuestión es su desconfianza a que el Holocausto y, en general, cualquier afirmación histórica, sea dirimida en un Tribunal Judicial, -“un pésimo lugar para juzgar la historia”- según Lipstadt, con todos los peligros y confusión de roles que ello implica. Problema que, como sabemos, ha sido objeto de debates en el campo historiográfico (Traverso, 2011, pp. 63-75).

La determinación y compromiso con la verdad de la historiadora es puesta en evidencia en la reunión que tiene con la comunidad judía de Londres, la cual, ante la perplejidad de Lipstadt, le propone llegar a un acuerdo con Irving y evitar el juicio. La respuesta irónica no se hará esperar: ¿por cuánto debería acordar? Por tres millones de víctimas o ¿Cuál sería la cifra del acuerdo?

Otro aspecto problemático fue la decisión de la Defensa de no incluir el testimonio de los sobrevivientes. Pese a la tenaz resistencia de Lipstadt, para quien, la voz de las víctimas es fundamental, no solo en el proceso judicial sino, también, en la escritura de la Historia, se impondrá el punto de vista de los letrados. Ante los que padecieron el horror, ella tiene, además, una actitud de empatía, tal como puede apreciarse en las emotivas escenas filmadas en Auschwitz.

Más pragmática, la Defensa -Richard Rampton (Tom Wilkinson) y Anthony Julius (Andrew Scott)- tiene la vista puesta en su único objetivo: probar que Irving es un embustero antisemita y, que por tanto, no existe delito de difamación por parte de Lipstadt. En tal sentido, le plantea que el tribunal no es un lugar de terapia, de elaboración del duelo. Por otra parte, los sobrevivientes, que han sufrido la experiencia en carne propia, pueden incurrir en lagunas, errores y contradicciones propias de la situación postraumática, lo cual sería aprovechado por Irving y, en consecuencia, su testimonio, podría resultar contraproducente.

La pericia de los letrados y el testimonio de los historiadores especializados en el nazismo lograron poner en evidencia las falacias del discurso de Irving: que no existieron las cámaras de gas, sino que eran lugares de desinfección; que no había chimeneas, ni tampoco, rastros cianuro en las paredes y, por lo tanto nunca se habría arrojado gas Ziklon B para exterminar personas<sup>4</sup>, que las construcciones subterráneas eran refugios antiaéreos para los oficiales de las SS. La existencia de un plan ideado para exterminar a los judíos de Europa fue probado en forma palmaria. Todos y cada uno de los ejes del discurso de Irving fueron demolidos.

Finalizadas las audiencias, días más tarde, se conoció la sentencia del Juez Sir Charles Antony St John Gray (Alex Jennings): Irving es un apologista y partidario de Hitler y había incurrido en manipulación y distorsión de documentación histórica para servir a su propósito de exonerar a Hitler y a su régimen. La imagen de Deborah Lipstadt con el pulgar hacia arriba rubrica la escena del triunfo.

Pero la película no termina allí, *Denial* dedica su escena final a las víctimas que yacen en el campo de exterminio de Auschwitz. La cámara se acerca en silencio a la tierra para significar que la voz de los muertos ha sido escuchada.

### Algunas reflexiones finales

El juicio Irving contra Lipstadt constituye un punto importante en la historia de la memoria de la Shoá. Como ya mencionamos, al captar la atención de la opinión pública y de los medios de comunicación, contribuyó a inscribir al Holocausto en la conciencia del mundo. Más allá de las prevenciones de los historiadores sobre dirimir cuestiones históricas en un tribunal y la de su intervención como testigos, lo cierto es que la sentencia pronunciada en sede judicial, determinó la falsedad y la intencionalidad de las afirmaciones de Irving sobre el Holocausto. Y, aunque referida a un individuo, ayudó a derrumbar todo el edificio del negacionismo y sus pretensiones de ciencia.

No obstante, el proceso tuvo otras derivaciones: reavivó el debate sobre la libertad de expresión y los límites del trabajo del historiador por un lado, y por otro, si el negacionismo debe penalizarse o, por el contrario, su criminalización implica una restricción a la libertad de expresión.

El primer problema había sido planteado, tempranamente, cuando los historiadores “revisionistas” se presentaron a sí mismos como víctimas de una postura académica intolerante, portadora de un relato establecido, que se negaba a ser revisada. El reconocido lingüista y filósofo Noam Chomsky, ya había tenido en los años ochenta una posición al respecto: argumentaba que debían ser escuchados y, redoblando su apuesta, él mismo prologó un libro de Robert Faurisson, actitud que, obviamente, fue muy cuestionada.

Como hemos visto, Lipstadt y Vidal Naquet fueron contundentes en su rechazo a debatir con el negacionismo, pero denunciaron sus mentiras y los intereses político-ideológicos a los que servían. Ahora bien, siempre se pronunciaron en contra de la penalización del negacionismo por considerar que coartaba la libertad de expresión.

La legislación sobre el negacionismo no fue homogénea en el continente europeo y suscitó muchas controversias. Francia, Alemania, Bélgica y España incorporaron a sus respectivos marcos jurídicos el delito de negación del genocidio. Otros países europeos, si bien no sancionan el negacionismo como tal, tienen mecanismos como el delito de racismo o incitación al odio racial. En Dinamarca, Suecia y el Reino Unido la libertad de expresión no tiene límites penales más que, salvo en las publicaciones, el delito de difamación, como fue el caso del juicio que nos ocupó en el presente artículo.

Existen otros argumentos en contra de la criminalización del negacionismo, además de su posible colisión con el derecho de libre expresión. Se considera, por ejemplo, que tal legislación no ha tenido resultados positivos en la disminución del racismo, la xenofobia

y el antisemitismo. En cambio, un número importante de científicos sociales y políticos proponen trasladar el énfasis hacia la educación impartida por la escuela, la universidad y los medios de comunicación para corregir y prevenir el flagelo.

Por otra parte, la negación del Holocausto es un factor de poca importancia en el racismo y la xenofobia de extrema derecha de nuestros días cuyo principal blanco de ataque son los musulmanes, la gente con distinto color de piel y los inmigrantes en general.

En la cuestión sobre la conveniencia de penalizar o no el negacionismo, el Juicio Irwing contra Lipstadt y su representación cinematográfica, *Denial*, nos deja una reflexión que no deberíamos pasar por alto: uno de los principales golpes asestados al negacionismo tuvo lugar en el Reino Unido, un país en el que la negación del Holocausto no es considerada un delito.

## Nota

1. Profesora Titular de la Cátedra de Estudios judíos y el Holocausto de la Universidad de Emory, Atlanta.
2. Irving, David (1963) *The Destruction of Dresden; Hitler's War* (1977) ; *La Guerra de Churchill* (1987), *Nuremberg: La Última Batalla* (1999). Además ha publicado un conjunto de libros dedicados al análisis de las figuras más importantes del nazismo: Rommel, Göring, Hess, Goebbels.
3. También, autor del guion de consagrados films como *The Hours* (Daldry , 2002) y *The reader* (Daldry, 2008).
4. Irving se basó en el Informe Leuchter de 1988, un técnico que había sido contratado por Ernst Zündel para investigar la factibilidad de la existencia de cámaras de gas. Leuchter concluyó que no había hallado cianuro en las paredes. Pero muy pronto, se descubrió que no era ingeniero, ni químico, ni estaba capacitado para tal estudio y que, además, había incurrido en gruesos errores de procedimiento, por lo cual el Informe quedó totalmente invalidado. Sin embargo, los negacionistas siguieron considerándolo como evidencia histórica.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Ferró, Marc (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Lipstadt, Deborah (1994). *Denying the Holocaust: The Growing Assault on Truth and Memory*. United Kingdom: Penguin Editor.
- Lipstadt, Deborah (2006). *History on Trial: My Day in Court with a Holocaust Denier*. New York: Harper Perennial
- Rosenstone, Robert (1997.) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel
- Rouso, Henry (2015). *Hacia una globalización de la memoria. Nuevo Mundo. Nuevos Mundos. 18-09-2015*. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68429>. Consultado el 7 de febrero de 2019.

Rouso, Henry (2008). "Les racines du négationnisme en France", *Cités*, vol. 36, n° 4, 2008  
Traverso, Enzo (2011). *El pasado, instrucciones de su uso*. Buenos Aires: Prometeo.  
Vidal-Naquet, Pierre (1994). *Los asesinos de la memoria*. México: Siglo XXI.

---

**Abstract:** The obsession with memory that characterizes world culture and politics since the last two decades of the last century is expressed in the emergence of a multiplicity of discourses of groups that take the floor to reject or question established narrations of academic history, which, for political interests, insensitivity or ignorance have omitted, silenced or neglected aspects of the great historical tragedies that should be remembered (Rouso, 2015). Thus, revisionist postures emerge, counter-histories, many of which are assumed as the voices of the forgotten, guardians of subaltern memories or weak memories. However, within the context of profusion of traumatic past memories, there is a remarkable paradox: the growth of a stream of ideas, self-styled, revisionism, but better known by the name negationism, which denies the genocide perpetrated by the Nazis. This article will deal with one of the most significant events that negationism experienced: the trial that David Irving conducted against the historian Deborah Lipstadt for defamation in the year 2000. For the analysis we have selected the film *Denial* (Mick Jackson, 2016). We consider that the historical judgment and its cinematographic representation have contributed, to a great extent, to the inscription of the Holocaust in the conscience of the world.

**Keywords:** Holocaust - negationism - history - justice - memory

**Resumo:** A obsessão pela memória que caracteriza a cultura e a política mundial desde as duas últimas décadas do século passado, exprime-se na aparição de uma multiplicidade de discursos de grupos que tomam a palavra para rejeitar ou por em questão relatos estabelecidos da história acadêmica, que por interesses políticos, insensibilidade ou ignorância tem omitido, silenciado ou descuidado aspectos das grandes tragédias históricas que deveriam ser lembrados (Rouso, 2015). Surgem assim posições revisionistas, contrahistórias, muitas das quais são assumidas como as vozes dos esquecidos, guardiões das memórias subalternas ou memórias débeis.

Todavía, dentro desse contexto de profusão de memórias do passado traumático, dá-se um notável paradoxo: o crescimento de uma corrente, autodenominada revisionista, porém mais conhecida com o nome de negacionista, que nega o genocídio perpetrado pelo nazismo. O presente artigo ocupar-se-á de um dos feitos mais significativos que viveu o negacionismo: o processo que David Irving realizou contra a historiadora Deborah Lipstadt por difamação no ano de 2000. Para a análise selecionou-se o filme *Denial* (Mick Jackson, 2016). Consideramos que o juízo histórico e a sua representação cinematográfica tem contribuído, em grande medida, à inscrição do Holocausto na consciência do mundo.

**Palavras chave:** Holocausto - negacionismo - história - justiça - memória

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

## La violencia sexual es política. Un análisis de *Campo de Batalla.* *Cuerpo de Mujer* (Fernando Álvarez, Argentina, 2013)

Lizel Tornay \* y Victoria Alvarez \*\*

---

**Resumen:** La lógica figurativa de los films, más allá de exhibir el mundo, construye sentidos que dialogan y disputan con otros vigentes. Por eso el cine constituye un discurso social privilegiado teniendo en cuenta, además, su capacidad de atravesar distintos niveles de realidad. De tal manera los relatos cinematográficos no solo se presentan como fuentes para el historiador sino también operan como agentes en la construcción de la historia y en su agencia pueden producir intervenciones políticas significativas.

Este trabajo se propone analizar el film documental *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Fernando Álvarez, Argentina, 2013) como agente de sentidos e intervención política.

Con este propósito partirá de conceptualizaciones provenientes del campo de los estudios de género, los estudios visuales, aquellos referidos a la construcción de la memoria, los aportes de la historia cultural respecto a las representaciones y la construcción de sensibilidades.

**Palabras clave:** Testimonios - Violencia sexual - Terrorismo de estado - marcos sociales de escucha - representaciones de género

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 171 - 172]

---

(\*) Profesora de Historia en la Enseñanza Media y Superior (UBA), Especialista en Investigaciones Educativas. Investigadora en el Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (F F y L – UBA). Sus investigaciones están referidas al relato audiovisual relativo a temáticas de género en la historia reciente. Ha coordinado y participado en Jornadas académicas nacionales e internacionales, ha publicado en libros y revistas nacionales y extranjeras. Actualmente es coordinadora del equipo de trabajo de UBA en el Programa de la Unión Europea SPEME: 'Questioning Traumatic Heritage: Space of Memory in Europe, Argentina, Colombia'- RISE 2017.

(\*\*) Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia (UBA), Magíster en Historia y Memoria (UNLP) y doctora en Estudios de Género (UBA). Fue becaria doctoral del CONICET y actualmente se desempeña como becaria postdoctoral y profesora de Historia Social General en la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Se dedica al estudio de la historia reciente argentina y latinoamericana desde una perspectiva de género. Ha publicado diversos artículos en revistas argentina y extranjeras y capítulos de libros en su área de especialidad.

## Introducción

Este artículo se propone analizar el documental *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (Fernando Alvarez, 2013), del que participamos como investigadoras. Nuestro interés es focalizar esta producción como agente de sentido y como intervención política.

*Campo de batalla. Cuerpo de mujer* fue realizado durante 2011 y 2012 y fue estrenada a principios de 2013. La película busca dar cuenta de las distintas formas de violencia sexual a las que fueron sometidas las mujeres en los centros clandestinos de detención durante el terrorismo de Estado y de las posibilidades que tuvieron de hablar de estas cuestiones. Dieciocho sobrevivientes de distintos centros clandestinos y cárceles diseminados en todo el país narran sus experiencias y sus recuerdos. A través de la voz de los y las testimoniantes aparecen las dificultades para ser escuchadas, para declarar y para narrar sus vivencias, pero también las formas de resistencia y las luchas para poder hablar y denunciar públicamente a los represores como violadores.

En este trabajo partimos de la concepción de que la lógica figurativa de los films, más allá de exhibir el mundo, construye sentidos que dialogan y disputan con otros vigentes. Por eso, el cine constituye un discurso social privilegiado teniendo en cuenta, además, su capacidad de atravesar distintos niveles de realidad. Así, los relatos cinematográficos no sólo constituyen fuentes para el/la historiador/a, sino que también operan como agentes en la construcción de la historia. Asimismo, el cine cuenta con la potencialidad de poder producir intervenciones políticas significativas.

Partiremos de conceptualizaciones provenientes del campo de los estudios de la memoria y la construcción de identidades colectivas, así como otros aportes referidos al poder de las imágenes, a la construcción y circulación de representaciones, a los estudios del cine como dispositivo sociocultural y a las consideraciones de la historia cultural en torno a la construcción de subjetividades/sensibilidades.

## Marco teórico

Los estudios de la memoria y de la construcción de la identidad colectiva se han convertido en un campo de investigación de importancia atravesando los límites disciplinarios tradicionales de las artes, las letras o la historiografía.

Al respecto corresponde aclarar dos asuntos de la teoría clásica de la memoria. Halbwachs, por un lado, considera a esta elaboración del tiempo pasado como una construcción social en la que los individuos siempre refieren a marcos sociales cuando recuerdan. Y, por otro, señala que se trata de un proceso de construcción, no de recuperación, ya que esa elaboración está hecha desde la trama de sentidos vigentes en el tiempo presente (Halbwachs, 1992). Asimismo, resulta oportuno considerar que las construcciones de la identidad colectiva y las construcciones de la memoria requieren un estudio complementario entre sí. Tal como lo advierte Andreas Huyssen, “sin memoria, sin leer las marcas del pasado, puede que no se reconozcan las diferencias [...] respecto a las numerosas complejidades e inestabilidades de las identidades” (Huyssen, 1995, p. 252). Así, como señala Enzo Traverso, la trama

que constituye la identidad colectiva está compuesta tanto por los modos de recordar el tiempo pasado como por el horizonte de posibilidades que le dan sentido (Traverso, 2012). Al mismo tiempo, siguiendo a Williams, consideramos que la circulación de representaciones no constituye un conjunto de operaciones miméticas, sino un proceso de producción de significados entretejido con hechos, situaciones, sujetos sociales. Los filmes en tanto prácticas significantes configuran productos culturales que trabajan con elementos y materiales de la sociedad y la cultura, sobre los cuales crean sentidos (Williams, 1994). Por su parte, los estudios sobre cine han considerado a la producción filmica como una tecnología de representación, una práctica social y cultural en la que se construyen imágenes o visiones del mundo atravesadas por las condiciones sociohistóricas del momento de su realización y exhibición. Esto implica producción de significados que dialogarán con el sujeto espectral en términos de una dialéctica discursiva. Así, como espectadores/as entablamos una conversación con el film, no asumimos el discurso desde un vacío, lo incorporamos cuando reconocemos nuestra identidad en él (Colaizzi, 2007; Comolli, 2002). Por último, la historia cultural ha analizado la temática de la historia de la subjetividad, considerada como proceso de conformación de imaginarios culturales en sociedades particulares de determinados momentos históricos. Estos estudios entienden la subjetividad como conjunto de emociones y de discursos en torno a ellas. Por este motivo consideran que el cine ha cumplido una función muy destacada en la expresión y difusión de dichas conformaciones (Passerini *et al*, 2012).

### **Contexto de producción. Un momento de la memoria**

El documental que nos ocupa hace foco en las relaciones jerárquicas de género durante el terrorismo de Estado impuesto en Argentina entre 1975<sup>1</sup> y 1983, en particular en las situaciones que sufrieron las mujeres en tanto tales en los centros clandestinos de detención y en las cárceles esparcidas a lo largo del territorio argentino.

Hoy sabemos que hubo denuncias por violencia sexual incluso desde los años de la dictadura, que esas denuncias habían formado parte de los relevamientos de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) y también habían podido escucharse durante el Juicio a las Juntas Militares de 1985. Incluso, los delitos contra la integridad sexual habían quedado excluidos de las leyes de impunidad sancionadas hacia fines de la década de 1980, sin embargo, no fueron consideradas, en su especificidad, durante mucho tiempo. Luego del secuestro las mujeres que habían estado detenidas sufrieron (y, en muchos casos, aún sufren) la invisibilidad de estas prácticas en las investigaciones, en los distintos relatos y, hasta hace muy poco, en las políticas reparatorias.

Los factores que condicionan los diferentes momentos de construcción de la memoria son múltiples. Las condiciones de decibilidad y audibilidad están atravesadas por diversos componentes: epocales, regionales, culturales, sociales, políticos, jurídicos. Siguiendo a Pollak (2006), consideramos que todo testimonio se ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable, que varían a lo largo del tiempo y del espacio. Por eso, lejos de depender únicamente de la voluntad o la capacidad de los/as sobrevivientes para recons-

truir su experiencia, los relatos sobre el pasado reciente traen siempre consigo la marca de lo socialmente audible y decible en el momento en el que son pronunciados. Por lo que todo testimonio resulta, fundamentalmente, del encuentro entre la disposición del/de la sobreviviente a hablar y las posibilidades de éste/a de ser escuchado/a.

Partimos de un enfoque en el que se considera a las memorias desde la perspectiva de sus modalidades de ejercicio, es decir, de construcción de formas de narrar el pasado y criterios de recuperación de ese pasado en el presente, configurando un espacio abierto a la intervención de diversos/as actores sociales y, al mismo tiempo, un escenario de disputas entre diferentes formas de dar sentido al pasado (Jelin, 2002; Ricoeur, 2004; Traverso, 2012).

Jelin sostiene que la profusión de relatos testimoniales, algunos de carácter autobiográfico y otros basados en mediaciones y proyectos de terceros, así como también la iniciativa de archivos de historia oral y las búsquedas a través del cine son indicios de procesos sociales importantes que ocurrieron en los albores del siglo XXI en la sociedad argentina. Destaca que no se trata de fenómenos ligados solamente al mercado (lo que los críticos literarios llaman el boom del testimonio y la biografía) sino a complejas búsquedas de sentido personales y a la reconstrucción de tramas sociales. En un plano individual la marca de lo traumático interviene de manera central en lo que el sujeto puede y no puede recordar, silenciar o elaborar. En un sentido social y político las cuentas con el pasado, en términos de responsabilidades, reconocimientos y justicia, se combinan con urgencias éticas y demandas morales, no fáciles de resolver por la conflictividad política en los escenarios donde se plantean y por la destrucción de los lazos sociales inherente a las situaciones de catástrofe social (Jelin, 2001).

Cabe mencionar también los aportes que, desde la psicología y en referencia a las víctimas del Holocausto, realizó La Capra. Este autor trata con particular agudeza las dificultades del testimonio sobre experiencias traumáticas señalando que cuando la pérdida se convierte en ausencia se llega a un punto muerto de melancolía perpetua y resulta imposible el duelo, así cualquier proceso de elaboración del pasado y sus pérdidas (de elaboración del trauma) queda ocluido. En cambio, señala, cuando el pasado se hace accesible a la evocación de la memoria y cuando el lenguaje funciona aportando cierto grado de control consciente, distancia crítica y perspectiva, sostiene el autor que se ha iniciado el arduo proceso de repaso y elaboración del trauma, indispensable para recobrar la capacidad de comprender la memoria en un sentido más crítico. “Tales procesos son indispensables para dejar en paz a los fantasmas, distanciándonos de los aparecidos que nos asedian, reavivando el interés por la vida y recobrando la capacidad de comprometer la memoria en un sentido más crítico” (La Capra, 2005, p. 108).

A partir de estos aportes teóricos, nos proponemos reflexionar sobre el contexto de posibilidad en el que se realizó *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (Fernando Álvarez, 2013) ya que una serie de cambios entretejen la trama histórica que condicionó su producción. Con el inicio de la gestión de Néstor Kirchner como presidente se produjo un cambio en la relación con las políticas de construcción de memoria por parte del Estado. El entonces presidente realizó diversos gestos y actividades promovidas desde el gobierno con los cuales indicaba que la memoria de los organismos de Derechos Humanos pasaba a ser

reivindicada por el Estado mismo. En ese sentido, cabe señalar que durante su gobierno, en 2003, el Congreso Nacional sancionó la Ley 25.779 por la que se declaraba la nulidad de las leyes de la impunidad<sup>2</sup> y otorgaba rango constitucional a la Convención sobre imprescriptibilidad de los crímenes de lesa humanidad. A partir de esto algunos jueces empezaron a declarar inconstitucionales también los indultos referidos a crímenes de lesa humanidad y a reabrir algunos de los casos.

Finalmente, en junio de 2005, la Suprema Corte de Justicia declaró la invalidez e inconstitucionalidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. A partir de esta resolución se abrieron en diferentes juzgados federales una enorme cantidad de causas. Cabe señalar también que en 2006 la Cámara de Casación Penal -máximo tribunal penal de la Argentina- consideró que los indultos concedidos a los militares eran inconstitucionales para delitos de lesa humanidad. Por último, en 2010 la Corte Suprema de Justicia confirmó dicha sentencia, estableciendo que las condenas que los indultos habían anulado debían ser cumplidas. A partir de entonces se reabrieron los procesos contra represores que habían quedado trancos en los años '80 y se iniciaron nuevos (Bacci, Carnovale y Oberti, 2010). Asimismo, más allá del impulso y acompañamiento de los juicios, hubo otras políticas de la memoria que fortalecieron la cuestión judicial y al mismo tiempo se nutrieron de ella. El Estado asumió algunas de las demandas del movimiento de derechos humanos y generó una serie de políticas en consecuencia. Los organismos de derechos humanos, en su diversidad, apoyaron, pidieron más y también cuestionaron.

En el marco de la reapertura de los juicios por delitos de lesa humanidad, en el año 2010, durante la realización de los juicios orales y públicos empezaron a declarar algunas víctimas y a escuchar algunos (pocos) jueces los delitos de abuso y violencia sexual. Por primera vez ese año, en la ciudad de Mar del Plata, se condenó a un represor por el delito de violación como figura acusatoria autónoma de otros delitos como homicidio, tortura o desaparición. Estábamos en presencia de un indicio significativo de cambios que empezaban a producirse en un espacio simbólico de importancia: los juicios por delitos de lesa humanidad.

Sin duda, como decíamos, otros múltiples factores incidieron en estas nuevas posibilidades de decir y escuchar. Hubo cambios tanto en la legislación como en el abordaje de los delitos. El carácter universal de los derechos, carácter hegemónico hasta promediar la década de 1990, dio paso a un tratamiento que incluía las subjetividades. El sujeto de derecho empezó a ser concebido como tal, en nuestro caso, también en su ser mujer, frente a las situaciones de subordinación devenidas de relaciones jerárquicas de género<sup>3</sup>.

Las conceptualizaciones desarrolladas e impulsadas por los movimientos feministas, así como las nuevas leyes, han posibilitado la transformación de las posiciones y subjetividades de género. Haciendo referencia al modo de incidencia de las leyes, la antropóloga Segato (2003) afirma que la ley *nomina*, coloca nombres a las prácticas y experiencias deseables y no deseables para una sociedad. En ese sentido, el aspecto más interesante de la aplicación de la ley es que brinda un sistema de nombres que posibilitan la simbolización. Tengamos en cuenta que sin simbolización no hay reflexión, y sin reflexión no hay transformación. El sujeto necesita un sistema de imágenes, de representaciones que le permitan reconocerse y reconocer al mundo que lo rodea. Esas representaciones pueden tomarse o discutirse pero, sin duda, ponen en marcha una dinámica de desnaturalización de ese mundo.

Estos cambios en el plano legal son evidencias de un nuevo momento de construcción de la memoria, en el que nuevas sensibilidades pueden escuchar otras voces. Se trata de sensibilidades surgidas al calor de los movimientos de derechos humanos y de los movimientos de mujeres a nivel local e internacional.

En este contexto político social y político se inició la realización del film documental que nos ocupa.

## El relato

El eje narrativo de la película, como decíamos, lo constituyen las posibilidades de hablar y escuchar los testimonios sobre la violencia sexual y las distintas estrategias desarrolladas por algunas de las mujeres que padecieron esas violencias. Las voces de 17 mujeres y un varón detenidas/o desaparecidas/o en algunos de los numerosos centros clandestinos esparcidos en el territorio argentino durante ese período estructuran el relato. Con el propósito de visibilizar variados procesos de transformación de las experiencias traumáticas el guion enhebra diferencias y similitudes en las subjetividades de esas mujeres y, paralelamente, en esa puesta en escena otorga sentido a sus relatos.

Así lo evidencia la narración cinematográfica: la primera secuencia de un film suele indicar la temática que desarrollará. En este caso, se ve a una mujer que estuvo detenida desaparecida y luego presa, que dice: *No recuerdo a nadie que se haya sentado y me haya dicho: 'che, contame ¿cómo fue?' Y que se quede escuchando lo que vos le contás. No me ha pasado ¡Nunca!*

El hilo argumental se desliza entre las dificultades para ser escuchadas, para contar, para declarar y las posibilidades de denunciar públicamente a los represores como violadores en un proceso ni lineal ni homogéneo, sino con diversidad de situaciones y recursos discursivos, sociales, políticos de los entrevistados. En ese hilvanado se focalizan también los modos con que esas mujeres afrontaron tales situaciones poniendo en evidencia así las resistencias de esas subjetividades y su capacidad de agencia aún en esos lugares.

Consideramos que se trata de un relato cinematográfico que interpela a un espectador ciudadano (Ranciére, 2013), no solamente en relación con las víctimas del terrorismo de Estado en tanto tales, sino también en tanto sujetos políticos resistentes. Al mismo tiempo, el guion compromete al/a la espectador/a a ser parte de un conjunto social que empiece a poder escuchar esos relatos a fin de acompañar a aquellas sobrevivientes que quieren denunciar lo padecido y, durante mucho tiempo, no encontraron marcos sociales de escucha (Alvarez, 2018).

La representación de las mujeres que padecieron los distintos tipos de violencia en los lugares de cautiverio se diseña mediante las voces y las imágenes de ellas mismas, mujeres resistentes, dando cuenta de las peores circunstancias que tuvieron que atravesar. En las distintas entrevistas se puede ver que narrar esas formas de resistencia resulta sumamente revitalizante para muchas sobrevivientes. Parece significar una resistencia en dos tiempos: por un lado, recordar ciertas acciones y calificarlas como resistencias, si no habían sido formuladas como tales, constituye un acto reparador en sí mismo frente al poder deshumanizador; y, por otro lado, en los sucesivos presentes del testimonio se da una resistencia

al silencio y a la impunidad, que al mismo tiempo permite reivindicar la humanidad de aquellas personas que ya no están, así como también la propia. A pesar de los escasos marcos sociales de escucha y de las distintas temporalidades del testimonio, todas las entrevistadas actualmente hacen hincapié en la necesidad y en la importancia de testimoniar como responsabilidad y, al mismo tiempo, como forma de resistencia. En relación a esto, una de las testimoniadas de la película señalaba:

Nosotras, este grupito de compañeras, donde nos pedían testimoniar, ahí íbamos, nunca dejamos de testimoniar. Hoy esto que hacemos con ustedes lo hacemos como parte de una responsabilidad por haber quedado vivas y porque tiene que servir para que no vuelva a ocurrir. Si nadie lo cuenta, si nadie lo dice, queda como que acá no pasó, entonces eso. (...) No puedo decir que no por toda la gente que la pasó tan mal, por toda la gente que no lo puede contar, aun estando viva no lo puede contar, por los que quedaron y para que no vuelva a pasar (Entrevista a Stella Vallejos junio de 2011, Ciudad de Santa Fe, los destacados nos pertenecen).

La noción de representación refiere a dos líneas de sentido, una de carácter transitivo que tiene que ver con ocupar el lugar de otros/as que están ausentes —representar a— y otra de carácter reflexivo que alude a mostrar-se —re-poner-se— (Chartier, 2002, p. 57). En este caso se trata de unas mujeres presentándose frente a los futuros espectadores del film. La representación visual, a su vez, refuerza esa doble función de representar a las mujeres que padecieron esa violencia de género y de mostrarse cómo son (Marin, 1999), cómo hablan, piensan, sienten, cómo es el lenguaje de sus cuerpos, las expresiones de sus rostros. Se trata de un lenguaje sensible que aporta aquello que no es idéntico al lenguaje conceptual, racional, pero que resulta fundamental cuando se trata de comprender la experiencia y sus consecuencias (La Capra, 2005, p.105). Este es el aporte de estas representaciones visuales que interpelan la escucha del espectador en función de la comprensión de tales situaciones traumáticas.

En este sentido, consideramos que *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* invita a escuchar las palabras y los silencios —a veces incómodos— de las protagonistas, silencios que evidencian las consecuencias de las situaciones padecidas. No es necesario explicar, resulta importante convocar a un espectador emancipado que afirme su capacidad de ver lo que él ve y que sepa pensar y qué hacer con ello (Rancière, 2013). A su vez, como toda estrategia estética, ésta convoca a un cierto espectador capaz de escuchar temáticas hasta entonces poco escuchadas. Tal posibilidad evidencia los diálogos o las disputas vigentes en el tiempo de producción del film.

Desde el campo de la historia cultural y con relación al componente emocional que atraviesa las construcciones de género, Frevert comenta una argumentación circulante aún de mucho peso:

Las mujeres, como consecuencia de una naturaleza débil, serían caprichosas, inestables e irracionales y estarían expuestas a pasiones desenfrenadas a diferencia de los hombres imbuidos de racionalidad [...] A causa de sus nervios frágiles y delicados, ellas no son capaces de soportar emociones fuertes y pro-

fundas [...] A los hombres, en cambio, la razón los ayuda a moderar sus pasiones [...] A las mujeres les ha sido dado el afecto (entendido como de corto plazo y sin razón) (Frevert, 2011, pp.105-106)[traducido por las autoras].

Como decíamos, diversos factores hicieron posible escuchar a esas mujeres que rechazan de hecho esos “regímenes emocionales” (Boddice, 2014) hegemónicos. Había operado un desplazamiento de los lugares que las construcciones de género y las “topografías emocionales” (Frevert, 2011) asignaban para cada género. Según esos regímenes o topografías emocionales ellas debían permanecer pasivas, en silencio y demostrando su sentir mediante el llanto y la tristeza. Pero estas mujeres salieron del ámbito doméstico y se dirigieron a las instituciones y, en este caso participaron con sus testimonios en los juicios orales y públicos, hablando en voz alta (Tornay, 2019).

Otras representaciones de estas mujeres seguramente habían circulado —incluso, aunque no solo, aquellas construidas por los represores—, pero no incluían sus voces ni sus imágenes, habían sido esbozadas por otros, según un sentido ajeno al de las propias protagonistas. Es que las representaciones en tanto construcciones simbólicas atravesadas de significados dan lugar a una serie de intervenciones simultáneas en el estado particular de la cultura y de este modo dialogan o confrontan con otras representaciones también circulantes. En este punto *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* se propone producir una intervención política cultural.

La presencia de las sobrevivientes en los juicios expresando el dolor sufrido, puede ayudar a resignificar la herida y empoderar a la víctima. Al mismo tiempo, como señala Macon (2016), la irrupción de los testimonios de las mujeres sobrevivientes produce una radical transformación de la escena judicial, habilitando a pensar vínculos nuevos entre lo público y lo privado, lo personal y lo político y desafiando la dicotomía agencia/ “victimidad” (Macon, 2016).

La escena final de la película muestra a la sobreviviente Nilda Eloy en el escenario de un juicio oral y público (del llamado “circuitos Camps”) denunciando a un represor como violador. Una mujer en el escenario de un juicio oral y público denunciando a un represor como violador. El escenario de los tribunales donde se realizaron los juicios orales y públicos constituye un espacio simbólico cargado de significaciones. En esta película se le adiciona otro importante sentido como lo es abrir ese lugar público a las mujeres con un micrófono ubicado en el primer plano de la imagen.

## A modo de cierre

Esta producción cinematográfica se vuelve agente de sentido en la construcción de una “historia de la sensibilidad respecto al sufrimiento de los otros [y otras]” (Segato, 2004, p. 101), al tiempo que constituye una intervención política promoviendo la escucha de las palabras de las mujeres víctimas y, al mismo tiempo, resistentes. De este modo, *Campo de batalla. Cuerpo de mujer*, atravesado por las transformaciones del entramado sociocultural, pone en circulación representaciones de mujeres que habían sido desatendidas y, por lo tanto, invisibilizadas y silenciadas.

Esta es la agencia del film, ya que tomando la afirmación de Comolli “más que reflejar lo que es, [...] fabrica lo que será” (Comolli, 2002, p. 160).

La función de cine establece una escena que jamás está fuera de la historia, en la medida que la historia de este siglo se ha conformado en gran parte de representaciones cinematográficas y se ha fabricado en relación o bajo la forma de espectáculos cinematográficos [...] Hijo del siglo donde triunfa lo espectacular, el cine es al mismo tiempo el objeto y el agente de este triunfo, el emprendedor, el archivista, el actor y la memoria. Lejos de ‘reflejar’ tal evento o tal situación [...] el filme [...] las produce como hechos filmicos, realidades filmadas (Comolli, 2002, p.161).

*Campo de batalla. Cuerpo de mujer* es agente de sentido, constituye una intervención política en la medida en que pone en circulación voces, cuerpos, sentidos no escuchados, ni registrados. Su agencia se relaciona con el “desarchivamiento”, concepto formulado por Seligmann-Silva (2016), en tanto abre el archivo falocéntrico que ha excluido las voces y la memoria de cantidad de mujeres que padecieron (y padecen) relaciones jerárquicas de género. Pone en juego las banderas del feminismo de la segunda ola “lo personal es político” o como plantea Collaizzi (2007) respecto de la intención del feminismo “no se trata de sexualizar la imagen”, sino de “politizar la sexualidad”. Con esta lógica argumental busca “construir un espectador crítico a quien, en vez de tenderle trampas se le dan los medios para evitarlas” (Rancièrè, 2013), posibilidad brindada por este tipo de guion.

## Notas

1. Si bien el golpe militar que destituyó al gobierno elegido democráticamente fue el 24 de marzo de 1976, en el mes de agosto de 1975 ese gobierno —encabezado por Isabel Perón, vicepresidente a cargo de la presidencia luego de la muerte de Juan D. Perón el 1° de julio de 1974— firmó un decreto por el cual entregaba a las Fuerzas Armadas el control de la seguridad nacional. A partir de ese momento comenzaron prácticas represivas por fuera de la ley (detención/desaparición de personas, centros clandestinos de detención).
2. Esta denominación incluye la Ley de Punto Final (1986), que estableció la caducidad de la acción penal contra los imputados penalmente por desaparición forzada de personas, torturas, homicidios o asesinatos ocurridos durante la última dictadura militar (1976-1983) si no habían sido citados a declarar antes del 24-12-1986, y la Ley de “Obediencia Debida” (1987), por la cual se presume que todo miembro de las Fuerzas Armadas con grado militar inferior a coronel había actuado obedeciendo órdenes, concepto militar que lo exceptúa de responsabilidad. Quedaban exceptuados de esta consideración las apropiaciones de bebés, de bienes inmuebles de las víctimas y la violación. También incluye una serie de indultos concedidos por el presidente Carlos Menem en 1989 y 1990.
3. En el plano internacional, la Conferencia Mundial sobre Derechos Humanos (ONU), celebrada en Viena en 1993, reconoció por primera vez que la violencia contra las mujeres constituía violación de derechos humanos; en 1994 se realizó la Convención Interame-

ricana para prevenir, sancionar y erradicar la violencia contra la mujer “Convención de Belem do Para”(OEA) y Naciones Unidas aprobó también la Convención sobre la eliminación de todas las formas de discriminación contra la mujer (conocida por sus siglas en inglés como CEDAW), incorporada por la Argentina en 1994. En 1998 la Corte Penal Internacional, por medio del Estatuto de Roma, tipificó la violencia sexual en el contexto de prácticas sistemáticas de violencia como una violación específica de los derechos humanos; Argentina la incorporó en 2006. Hasta 1999 el Código Penal Argentino tipificaba la violación sexual como “delito contra la honestidad”, recién en ese año fue sustituida esa designación por la de “delito contra la integridad sexual”.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Alvarez, V. (2018). “Memorias y representaciones en torno a la violencia sexual en centros clandestinos de detención durante la última dictadura militar argentina (1976-1983)”. Tesis para optar por el grado de Doctora en Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Mimeo.
- Bacci, C., Carnovale, V. y Oberti, A. (2010). *Abogados, derecho y política*, Buenos Aires: Memoria Abierta.
- Boddice, R. (2014). *Pain and Emotion in Modern History*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Chartier, R. (2002) *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Gedisa.
- Colaizzi, G.(2007). *La pasión del significante. Teoría de género y cultura visual*, Madrid: Biblioteca Nueva.
- Comolli, J.L. (2002) “El espejo de dos caras”. En: Yoel, G. *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA), p. 159-192.
- Frevert, U.(2011). *Emotions in History. Lost and Found. The Natalie Zemon Davis Annual Lecture Series*. Budapest-New York: CentralEuropeanUniversity Press.
- Halbwachs, M.(1992). *On Collective Memory*. Chicago: University of Chicago Press.
- Huyssen, A.(1995). *Twilight Memories: Parking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Jelin, E.(2012). *Los trabajos de la Memoria* Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- La Capra, D.(2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Macon, C.(2015). “Giro afectivo y reparación testimonial: El caso de la violencia sexual en los juicios por crímenes de lesa humanidad”, en *Mora*, N° 21, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.
- Marin, L.(1999). “Poderes y límites de la representación”. Roger Chartier. *Escribir las prácticas. Foucault*, de Certeau, Marin. Buenos Aires: Manantial.
- Passerini, L., Labanyi, J. y Diehl, K (eds.) (2012). *Europe and Love in Cinema*. Bristol, UK: Intellect.
- Pollak, M.(2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones al Margen.
- Rancière, J.(2013). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.

- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido*, Buenos Aires, FCE.
- Segato, R. (2003) *Las estructuras elementales de la violencia. Contrato y status en la etiología de la violencia*. Serie Antropológica 334. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- (2004). *Antropología y Derechos Humanos: alteridad y ética en el movimiento de los Derechos Humanos*, Serie Antropológica 356. Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Seligmann-Silva, M. (2015) "Sobre el anarquivamiento. Un encadenamiento a partir de Walter Benjamín". *Constelaciones, Revista de Teoría Crítica* 7, pp. 40-59.
- Traverso, E. (2012) *La historia como campo de batalla: Interpretar las violencias del siglo XX*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Tornay, L. (2019) "Nuevas fronteras, viejas y nuevas sensibilidades. Mujeres y tensiones de género en Argentina, siglo XX" en Yoel, Gerardo (comp.), *Género y Silencios*, Los Polvorines, Ediciones Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Williams, R. (1994). *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós.

## Filmografía

Alvarez, F. (2013), *Campo de batalla. Cuerpo de mujer*.

---

**Abstract:** The figurative logic of the films, beyond exhibiting the world, constructs senses that dialogue and dispute with others in force. That is why the cinema constitutes a privileged social discourse, taking into account, in addition, its capacity to cross different levels of reality. In such a way the cinematographic narratives are not only presented as sources for the historian but also operate as agents in the construction of history and in their agency can produce significant political interventions.

This work aims to analyze the documentary film *Battlefield. Body of Woman* as agent of senses and political intervention.

With this purpose it will start from , conceptualizations coming from the field of gender studies, visual studies, those referring to the construction of memory, the contributions of cultural history with respect to representations and the construction of sensibilities.

**Keywords:** testimonies - sexual violence - state terrorism - social listening frames - gender representations

**Resumo:** A lógica figurativa dos filmes, além de exibir o mundo, constrói sentidos que dialogam e competem com outros em vigor. Causa disso o cinema constitui um discurso social privilegiado levando em conta, além disso, a sua capacidade de atravessar diferentes níveis de realidade. Desta forma os relatos cinematográficos não só se apresentam como fontes para o historiador mas também operam como agentes na construção da história e na sua agência podem produzir intervenções políticas significativas.

Este trabalho visa analisar o documentário *Campo de batalha. Corpo de mulher* como agente de sentidos e intervenção política.

Nesse intuito vai partir de conceitualizações que provem dos estudos de gênero, dos estudos visuais, e daqueles referidos à construção da memória, e da história cultural no que diz respeito às representações e à construção de sensibilidades.

**Palavras chave:** testemunhos - violência sexual e terrorismo de estado - as estruturas sociais de escuta - representações de gênero.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo]

---

## Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

El Centro de Estudios en Diseño y Comunicación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo desarrolla una amplia política editorial que incluye las siguientes publicaciones académicas de carácter periódico:

### • Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Es una publicación periódica que reúne papers, ensayos y estudios sobre tendencias, problemáticas profesionales, tecnologías y enfoques epistemológicos en los campos del Diseño y la Comunicación.

Se publican de dos a cuatro números anuales con una tirada de 500 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

Esta línea se edita desde el año 2000 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones remuneradas, dentro de las distintas temáticas.

La publicación tiene el número ISSN 1668.0227 de inscripción en el CAICYT-CONICET y tiene un Comité de Arbitraje.

### • Creación y Producción en Diseño y Comunicación [Trabajos de estudiantes y egresados]

Es una línea de publicación periódica del Centro de Producción de la Facultad. Su objetivo es reunir los trabajos significativos de estudiantes y egresados de las diferentes carreras.

Las producciones (teórico, visual, proyectual, experimental y otros) se originan partiendo de recopilaciones bibliográficas, catálogos, guías, entre otros soportes.

La política editorial refleja los estándares de calidad del desarrollo de la currícula, evidenciando la diversidad de abordajes temáticos y metodológicos realizados por estudiantes y egresados, con la dirección y supervisión de los docentes de la Facultad.

Los trabajos son seleccionados por el claustro académico y evaluados para su publicación por el Comité de Arbitraje de la Serie.

Esta línea se edita desde el año 2004 en forma ininterrumpida, recibiendo colaboraciones para su publicación. El número de inscripción en el CAICYT-CONICET es el ISSN 1668-5229 y tiene Comité de Arbitraje.

### • Escritos en la Facultad

Es una publicación periódica que reúne documentación institucional (guías, reglamentos, propuestas), producciones significativas de estudiantes (trabajos prácticos, resúmenes de trabajos finales de grado, concursos) y producciones pedagógicas de profesores (guías de trabajo, recopilaciones, propuestas académicas).

Se publican de cuatro a ocho números anuales con una tirada variable de 100 a 500 ejemplares de acuerdo a su utilización.

Esta serie se edita desde el año 2005 en forma ininterrumpida, su distribución es gratuita y recibe colaboraciones para su publicación. La misma tiene el número ISSN 1669-2306 de inscripción en el CAICYT-CONICET.

#### • Reflexión Académica en Diseño y Comunicación

Las Jornadas de Reflexión Académica son organizadas por la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 1993 y configuran el plan académico de la Facultad colaborando con su proyecto educativo a futuro. Estos encuentros se destinan al análisis, intercambio de experiencias y actualización de propuestas académicas y pedagógicas en torno a las disciplinas del diseño y la comunicación. Todos los docentes de la Facultad participan a través de sus ponencias, las cuales son editadas en el libro *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, una publicación académica centrada en cuestiones de enseñanza-aprendizaje en los campos del diseño y las comunicaciones. La publicación (ISSN 1668-1673) se edita anualmente desde el 2000 con una tirada de 1000 ejemplares que se distribuyen en forma gratuita.

#### • Actas de Diseño

*Actas de Diseño* es una publicación semestral de la Facultad de Diseño y Comunicación, que reúne ponencias realizadas por académicos y profesionales nacionales y extranjeros. La publicación se organiza cada año en torno a la temática convocante del Encuentro Latinoamericano de Diseño, cuya primera edición fue en Agosto 2006. Cabe destacar que la Facultad ha sido la coordinadora del Foro de Escuelas de Diseño Latinoamericano y la sede inaugural ha sido Buenos Aires en el año 2006.

La publicación tiene el Número ISSN 1850-2032 de inscripción y tiene comité de arbitraje.

A continuación se detallan las ediciones históricas de la serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación:

#### **Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación [ ISSN 1668-0227 ]**

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Estrategias didácticas en escenarios de innovación tecnológica. Cecilia Mazzeo:** Prólogo | **Isabel Alberdi:** Buceando en lo profundo. Metodología en el proceso de diseño gráfico. Apuntes sobre estrategias para abordar la enseñanza de la etapa de relevamiento | **Luciana Anarella:** Los medios digitales y la autogestión de saberes. Una experiencia pedagógica en la enseñanza del diseño | **Gabriela Chavez Mosquera:** El pulgarcito educado | **Alicia Coppo:** Estrategias de enseñanza del diseño para una nueva generación. El rol docente y el vínculo con el estudiante en el marco de las TIC'S | **Leandro Dalle:** Taller-mediate. Reflexiones críticas sobre una experiencia de amplificación del taller de diseño al medio virtual/digital | **Cecilia Mazzeo:** Renovaciones y persistencias. El taller y las tecnologías digitales | **Patricia Muñoz:** Incorporación de nuevos contenidos a la enseñanza desde la investigación | **Guillermo Sánchez Borrero:** La enseñanza del diseño a través del Diseño

Social y las nuevas tecnologías. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 84, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Creatividad solidaria e Innovación social en América Latina**. María Verónica Barzola | Rita Aparecida da Conceição Ribeiro: Prólogo: // *Eje 1. Análisis contextual y experiencias de comunidades*: María Verónica Barzola | Marina Mendoza | Luiz Lagares Izidio | Luiza Novaes | Carlos Lange Valdés | Carolina Montt Steffens | Inés Figueroa Gómez // *Eje 2. Diseño de innovación y pedagogía*: Anderson Antonio Horta | Clara Santana Lins Cerqueira | Délcio Julião Emar de Almeida | Michelle Alvarenga Pinto Cotrim | Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Guilherme Englert Corrêa Meyer | Bruno Augusto Lorenz | Roberta Rech Mandelli | Marcelo Vianna Batista | Natalie Smith | Eric Haddad Parker Guterres | Elton Moura Nickel | Júlia Machado Padaratz | Paola Camila Dias de Moraes | Nathália Buch Abreu de Souza | Mirella Gomes Nogueira | María Magdalena Guajala Michay // *Eje 3. Laboratorios de innovación social*: Karine de Mello Freire | Chiara Del Gaudio | Ione Maria Ghislene Bentz | Carlo Franzato | Gustavo Severo de Borba | Cristina Zurbriggen | Mariana González Lago | María Mancilla García | Sebastián Gatica // *Eje 4. Diseño de innovación para la integración social*: Denise Siqueira | Lino Fernando Bragança Peres | Marcos Abilio Bosquetti | Marília Ceccon Salarini da Rosa | João E. C. Sobral | Marli T. Everling | Anna L. M. S. Cavalcanti | Carolina S. M. Tavares | Bruna R. Machado | Bruna M. Bischoff | Murilo Scoz. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 83, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Investigar en Diseño**. M. Matarrese y L. del C. Vilchis Esquivel: Introducción. Investigar en Diseño. Multiplicidades epistemológicas y estéticas desde las que analizar la disciplina | *Eje 1. Epistemología del Diseño*: R. Ynoub: Epistemología y metodología en y de la investigación en Diseño | A. Cravino: Hacia una Epistemología del Diseño | V. Ariza: El Diseño como objeto de estudio y como ejercicio de intervención | M. Á. Rubio Toledo: Consideraciones para la investigación simbólica en Diseño desde los sistemas complejos | M. A. Sandoval Valle: La investigación de aspectos sociales y culturales como estrategia de Diseño | *Eje 2. Epistemología y enseñanza del Diseño*: L. del C. Vilchis: Diseño, Investigación y Educación | J. Pokropek: La experimentación proyectual en la enseñanza: Enseñar a construir sentido | L. F. Irigoyen Morales: Propuesta de categorización de habilidades en estudiantes y profesionales noveles de Diseño | M. S. De la Barrera e I. Carillo Chávez: Factores que inciden en investigaciones para Diseño | *Eje 3. Epistemología del Diseño en y desde diversas perspectivas y casos*: M. Martínez González: Entre hacedores de cosas. El Diseño y la antropología en el estudio de los objetos de Cuanajo, Michoacán, México | M. Kwon: Reinterpretación del jardín japonés en el paisaje occidental del Siglo XX a través de tres paisajistas: James Rose, Isamu Noguchi y Peter Walker | B. Ferreira Pires: Adornos Confeccionados con Cabellos Humanos. De la Era Victoriana y de Nuevos Diseñadores |

**N. Villaça:** Moda y Producción de Sentidos | **R. Pitombo Cidreira:** El cuerpo vivido: La expresividad de la aparición. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 82, octubre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos.** **Roberto Céspedes:** Introducción | **Ana Cravino:** Prologo | **Jorge Pokropek:** Lógicas de coherencia para la interpretación y producción del diseño interior y sus criterios de selección de formas objetuales | **Ana Cravino:** La Bolsa de Comercio de Buenos Aires. Un caso paradigmático de composición clásica | **Roberto Céspedes:** Diseño Andrógino: Charles Rennie Mackintosh | **Claudia Marcela Woodhull:** Una Aproximación Morfológica: Formas de la Pradera y su Intencionalidad Estética en el Espacio Interior y el Objeto | **Ricardo José Viveros Baez:** Organicismo: morfología y materialidad como expresión comunicante en un espacio arquitectónico | **Tesis de Doctorado en Diseño UP recomendada para su publicación.** **Florencio Compte Guerrero:** Modernos sin modernidad. Arquitectura de Guayaquil 1930-1948. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 81, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Segunda Sección.** **D. V. Di Bella:** Prólogo de la Segunda Sección | **D. V. Di Bella:** Prefacio Diseño en Perspectiva | **L. C. Portugal do Nascimento:** Diseño en medio de feudos y campos: la oportunidad de la “rectificación de nombres” propuesta por Confucio en la Babel contemporánea de conceptos, términos y expresiones pegadizas recientemente forjados en el campo del diseño | **C. Soto:** Esto No es Diseño | **M. Marchisio:** El Fin de las Escuelas de Diseño | **I. Moroni and A. Arruda:** Comprender cómo los procesos de diseño pueden contribuir a la mejora de la capacidad innovadora en el universo de las *startup companies* | **S. Stivale:** Los Caminos del Diseño Sustentable y sus vinculaciones con la Investigación en Diseño | **M. González Insua:** Más allá del Producto: un abordaje local sobre el Diseño de Productos-Sistemas-Servicios para la Sustentabilidad y Tecnologías de Inclusión Social | **T. Soares and A. Arruda:** Domos geodésicos como modelo de negocio en la gestión hotelera para el desarrollo de las economías locales | **N. Mouchrek and L. Krucken:** Diseño como agente de cambio: iniciativas orientadas a la práctica en la enseñanza del diseño | **N. Mouchrek:** Diseño para el desarrollo de la juventud y su participación en la sostenibilidad | **G. Nuri Barón:** La transición urbana y social hacia un paradigma de movilidad sostenible | **D. V. Di Bella:** Impacto de la Experiencia Diseño en Perspectiva. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 80, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Giros visuales.** **Julio César Goyez Narváz y Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **Gabriel Alba y Juan Guillermo Buenaventura:** *Cruce de caminos.* Un estado del arte de la investigación-creación | **María Ximena Betancourt Ruiz:** La imagen visual de la identidad, entre resistencias y representaciones hegemónicas | **Vanesa Brasil Campos Rodriguez:** Marca

M para Hitchcock - *Dial M for Hitchcock*. Los hilos y matices que se repiten en la obra del director | **Basilio Casanova Varela**: El arte de la creación | **Julio César Goyes Narváez**: Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación | **Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos**: Mesa radicante: experiencia e imagen | **Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias**: El cine como modelo de realidad: análisis de "Él" (Luis Buñuel, 1953) | **Alejandra Niedermaier**: Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad | **Wilson Orozco**: La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan* y *Agarrando pueblo* | **Juan Manuel Pérez**: Macropoéticas y Micropoéticas de la representación del cuerpo en la iconósfera contemporánea | **Eduardo A. Russo**: Visualidades en tránsito: el cine de David Lynch | **Sebastián Russo**: El fuego (in)extinguible. *Imagen y Revolución en Georges Didi Huberman y Joao Moreira Salles* | **Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza**: La integración del cine expandido al espacio museístico | **Nicolás Sorrivas**: Black Mirror: El espejo que nos mira | **Valeria Stefanini**: El yo desnudo. La puesta en escena del yo en la obra de Liliana Maresca | **Jorge Zuzulich**: Dispositivo, cine y arte contemporáneo. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 79, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tiempos inestables. Un mundo en transición**. **M. Veneziani**: Prólogo | **M. Veneziani**: Diseño y cultura. Huellas japonesas en la Argentina | **V. Martínez Azaro**: Empatía y Diseño en un contexto de inmigración | **X. González Elicabe**: La permanencia en el cambio. El poncho como bandera de libertad | **V. Fiorini**: Diseño de indumentaria: Nuevas estrategias de enseñanza y modelos de innovación en el marco del consumo de moda | **C. Eiriz**: La enseñanza de la metodología de la investigación en la era de la invención: Hacia un nuevo humanismo | **M. Buey Fernández**: Educar para no competir. La guerra de las naciones: nuevo escenario multipolar e innovación social como alternativa de adaptación | **M. del M. Ketlun**: Fases y redes en la metodología del Design Thinking | **C. I. Galbusera Testa**: La evolución de los modelos de enseñar-aprender diseño en el nuevo escenario generacional | **M. F. Bertuzzi y D. Escobar**: Identidad y nacionalismo. Una mirada sobre la búsqueda de identidad y nuevas tendencias en el diseño de modas | **J. A. Di Loreto**: Rembrandt: estética, sujeción y corporalidad | **L. Mastantuono**: Nostalgia Cinematográfica | **S. Faerm**: A World in Flux | **S. Faerm**: Contemplative Pedagogy in the College Classroom: Theory, Research, and Practice for Holistic Student Development | **T. Werner**: Preconceptions of the Ideal: Ethnic and Physical Diversity Fashion | **M. G. Cyr**: China: Hyper-Consumerism, Abstract Identity | **N. Palomo-Lovinski and S. Faerm**: Changing the Rules of the Game: Sustainable Product Service Systems and Manufacturing in the Fashion Industry | **A. Sebek and J. Jones**: Immersion in the Workplace: A Unique Model for Students to Engage in Real-World Service Design. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 78, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e historia. Representaciones fílmicas en un mundo globalizado**. **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo**: Prefacio | **Eje 1: Etnicidades en la pantalla**: **Tzvi Tal**: Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela | **Alejandra F. Rodríguez**:

¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine | **Eje 2: Construyendo la historia: Mónica Gruber:** Medios y poder: 1984 | **Adriana A. Stagnaro:** Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Humanismo y solidaridad en *El puerto* (Kaurismäki, Finlandia/Francia/ Alemania, 2011) | **Eje 3: Cine, historia y memoria: María Elena Stella:** Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán | **Claudia Bossay P:** *Libertadores*; bicentenarios de las independencias en el cine | **Marta N. R. Casale:** La imagen faltante, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 77, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda, Diseño y Sociedad. Laura Zambrini:** Prólogo | **Carlos Roberto Oliveira de Araújo:** Metamorfosis Corporal na Moda e no Carnaval | **Analia Faccia:** Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género | **Griselda Flesler:** Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda | **Jorge Leite Jr.:** Sexo, género y ropas | **Nancy de P. Moretti:** La construcción del lenguaje gráfico en el diseño de moda y la transformación del cuerpo femenino | **María Eugenia Correa:** Diseño y sustentabilidad. Un nuevo escenario posible en el campo de la moda | **Gabriela Poltronieri Lenzi:** O chapéu: Uma ferramenta para a identidade e a responsabilidade social no câncer de mama | **Taña Escobar Guanoluisa y Silvana Amoroso Peralta:** El giro humanista del sistema de la moda | **Suzana Avelar:** La moda contemporánea en Brasil: para escapar del Siglo XX | **Daniela Lucena y Gisela Laboureau:** Vestimentas indisciplinadas en la escena contracultural de los años 80 | **Paula Miguel:** Más allá del autor. La construcción pública del diseño de indumentaria en Argentina | **Gianne Maria Montedónio Chagastelles:** Arte y Costumbres: Los pliegues azules en los vestidos de vinilo de Laura Lima (1990-2010) | **Patricia Reinheimer:** Tecendo um mundo de diferenças. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 76, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Comunicación: Experiencias estéticas y el flujo del tiempo. N. Aguerre y M. Boivent:** Prólogo | **V. Capasso:** Nuevas tramas socio-espaciales después de la inundación en la ciudad de La Plata: un análisis de experiencias artísticas y memoria colectiva | **J. Cisneros:** Operaciones de montaje y reescritura como huellas del tiempo en “Diagonal Cero” | **V. de la Cruz Lichet:** Hacia una taxonomía de la Memoria. Prácticas artísticas colombianas en torno a la reconstitución de hechos históricos | **A. del P. Forero Hurtado, Y. A. Orozco y L. C. Rodríguez Páez:** El presente y el irremediable pasado. La reconstrucción de lo público desde la música rap de la Alianza Urbana en Quibdó-Chocó, Colombia | **F. Fajole:** Mirtha Dermisache: La otredad de la escritura | **E. García Aranguren:** Vanguardias artísticas y videojuegos: retomar el pasado para el mercado futuro | **L. Garaglia:** “Cómo hacer palabras con cosas” | **L. Gómez:** El cine y esos pueblitos: Mediaciones culturales de la memoria nacional | **B. Gustavino:** Vanguardias, dependencia cultural y periodizaciones en lucha. La historización del arte argentino de los años '60 | **F. Jaubet:** Poesía de lo real en “Historia de un Clan” de Luis Ortega | **C. Juárez y J. Lamilla:** Prácticas sonoras desbordantes. El surgimiento

del ciclo Experimenta97 en Buenos Aires | **I. Mihal y M. Matarrese:** Diversidad cultural y pueblos indígenas: una mirada sobre las TIC | **C. D. Paz:** De esta suerte se gobierna la mayor parte. La jefatura indígena examinada desde la intencionalidad performativa de la escritura etnológica de la Compañía de Jesús | **M. E. Torres:** Tiempos de Amor | **C. Vallina y C. Vallina:** Imagen y Memoria. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 75, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Artes Dibujadas: cartografías y escenas de la Historieta, el Humor Gráfico y la Animación.** **Laura Vazquez:** Prólogo | **Mara Burkart:** La Guerra de Malvinas según las Caricaturas de Hermenegildo Sábat en *Clarín* | **Laura Caraballo:** La parodia y la sátira en la historieta transpositiva de Alberto Breccia | **Alice Favaro:** *La “Beya” durmiente:* entre reescritura y transposición | **Amadeo Gandolfo:** La historia interminable: *Langostino y Mangucho y Meneca* en *Patoruzito* (1945-1950) | **Sebastian Gago:** Desovillando tramas culturales: un mapeo de la circulación y el consumo de las historietas *Nippur de Lagash* y *El Eternauta* | **Jozefh Queiroz:** La crónica-historieta en *Macanudo*, de Liniers | **Marilda Lopes Pinheiro Queluz:** Logotipo ou quadrinho? As animadas aventuras de Don Quixote nas capas de Ângelo Agostini | **Analia Lorena Meo:** Anime y consumo en Argentina en las páginas de *Clarín*, *La Nación* y *Página 12* (1997-2001) | **Ana Pedrazzini y Nora Scheuer:** Sobre la relación verbal-visual en el humor gráfico y sus recursos | **Paulo Ramos:** O enigma do número dois: os limites da tira em ambientes digitais | **Roberto Elísio dos Santos:** O Brasil através das histórias em quadrinhos de humor | **Facundo Saxe:** *Jago* de Ralf König: historieta sexo-disidente o cómo volver porno y queer a Shakespeare | **Pablo Turnes:** *Breccia Negro:* el testimonio de un autor | **Laura Vazquez y Pablo Turnes:** Contar desde los fragmentos. Rupturas, memoria y lenguaje en dos casos de la historieta argentina contemporánea | **Anibal Villordo:** La imagen intolerable: Intensidad estética y violencia en el cómic de superhéroes | **Máximo Eseverri:** Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección. D. V. Di Bella:** Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin:** Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy:** Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff:** Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy:** Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise:** (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli:** Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli:** Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility*, *Design Ethos* y *Dexign Futures* | **J. Boehnert:** Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin:** El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez:** Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton:** Palabras en acción: Creando

y haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle**: Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson**: Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa**: Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño**. **Ivana Mihal**: Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre**: Arte y Medios: Narrativa transmedia y el translector | **Francisco Albarello**: El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco**: Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino**: Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini**: Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau**: Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini**: Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre**: Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto**: O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra**: Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilbarg**: Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño**. **Karen Avenburg y Marina Matarrese**: Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | **Ivana Mihal**: Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | **Laura Ferreño y María Laura Giménez**: Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | **Silvia Benza**: El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | **Natalia Aguerre**: Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | **Julieta Infantino**: Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | **Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cibeá**: Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | **Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova**: Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | **Laura Zambrini**: Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | **Bárbara Guershman**: Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias.** Daniel Wolf: Prólogo de la Universidad de Palermo | Jorge Pokropek y Ana Cravino: Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | Leila Lemgruber Queiroz: Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | Maximiliano Zito: La sustentabilidad de Internet de las Cosas | Gabriela Nuri Barón: La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | Marina Andrea Baima: El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | Marinella Ferrara and Valentina Rognoli: Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo: The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | Linda Worbin: Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | Zurich Manuel Kretzer: Educating smart materials | Murat Bengisu: Biomimetic materials and design | Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia: Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | Giulia Gerosa and Laura Daglio: Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | Giovanni Maria Conti: Material for knitwear: a new contemporary design scenario | Giulio Ceppi: Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino.** María Verónica Barzola: Prólogo de la Universidad de Palermo | Rita Ribeiro: Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL: Jorge Gaitto | María Verónica Barzola | Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme Corrêa Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Michura y Stan Ruecker | Anderson Antonio Horta. EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: María Ledesma | Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mônica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli | Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin | Simone Abreu | Zulma Buendía De Viana | Elisângela Batista. EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO: María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale | Liliana Durán Bobadilla y Luis Daniel Mancipe Lopez | Ana Urroz-Osés | Camilo de Lelis Belchior. FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL: Rita Aparecida da Conceição Ribeiro | Cristian Antoine, Santiago Aránguiz y Carolina Montt | Polyana Ferreira Lira da Cruz y Wellington Gomes de Medeiro | Carlos Henrique Xerfan do Amaral, André Ribeiro de Oliveira y Sandra Maria Nunes Vivone | Ana Beatriz Pereira de Andrade y Henrique Perazzi de Aquino. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo.** Zulema Marzorati y Mercedes Pombo: Prólogo | Rodolfo Battagliese: Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | Lizel Tornay:

Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo**: El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009) | **Victoria Alvarez**: Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal**: La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Moira Cristiá**: Frente al autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain**: El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber**: Medios y poder: 1984. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño**. **Cecilia Mazzeo**: Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi**: Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo**: La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán**: Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef**: Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre**: El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma**: Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino**: Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López**: Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano**: La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental**. **Gonzalo Aranda Toro y Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **Alejandra Niedermaier**: Introducción | **María José Alcalde**: Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra**: El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia Mapuche | **Laura Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz Rodríguez**: Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio**: *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalkho**: La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonietta Clunes**: Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella**: Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez**: Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera**: Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez**: Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo**: Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza**: Tendencias en el Cine Expandido

Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015]**. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño. M. Veneziani: Prólogo | M. Veneziani: Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | M. Buey Fernández: Involúcrame y entenderé | F. Bertuzzi y D. Escobar: El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | X. González Eliçabe: Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | C. Eiriz: Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | P. M. Doria: Desafío creativo cooperativo | V. Fiorini: Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | R. Aras: Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | L. Mastantuono: Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | D. Di Bella: El cuerpo como territorio | V. Stefanini: La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | S. Faerm: Introducción | A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhib: Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson's E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | S. Faerm: Desarrollando un nuevo valor en diseño; del "qué" al "cómo" | A. Kurennaya: Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | L. Beltran-Rubio: Colombia for Export: Johanna Ortiz, Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | A. Fry, G. Goretti, S. Ladhib, E. Cianfanelli, and C. Overby: "Artesanías de avanzada" integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | T. Werner and S. Faerm: El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades.** (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos:** a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas): Patricia Dosio: Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | Débora Belmes: Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | Eleonora Vallaza: El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | Andrés Olaizola: Alfabetización académica en entornos digitales | Marina Mendoza: Hacia**

la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini:** Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental. Fernando Mazás:** Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles. Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/ escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego Vigna:** Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades. María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas

mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby**: Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta**: Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne**: Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi**: Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño**: Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler**: Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo**. **Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **François Soulages**: Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet**: Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Berardino**: Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta**: La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca**: En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga**: Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier**: La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar**: Hijo de la migración | **Silvia Solas**: Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages**: Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana**: Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos**

**agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. Garcia Vicentini: **El lugar de la creatividad en el desarrollo de productos de moda contemporáneos**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 58, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda en el siglo XX: una mirada desde las artes, los medios y la tecnología**. Matilde Carlos: **Prólogo** | Melisa Perez y Perez: **Las asociaciones entre el arte y la moda en el siglo XX** | Mónica Silvia Incovaia: **La fotografía en la moda. Entre la seducción y el encanto** | Gladys Mercado: **Vestuario: entre el cine y la moda** | Gabriela Gómez del Río: **Fotolectos: cuando la imagen se vuelve espacio. Estudio de caso Para Ti Colecciones** | Valeria Tuozzo: **La moda en las sociedades modernas** | Esteban Maioli: **Moda, cuerpo e industria. Una revisión sobre la industria de la moda, el uso generalizado de TICs y la Tercera Revolución Industrial Informativa** | **Las Pymes y el mundo de la comunicación y los negocios**. Patricia Iurcovich: **Prólogo** | Liliana Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento**. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen**. Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (reality show)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). Virtual Self, narcisismo y ausencia de sentido**. (2016). Buenos Aires: Uni-

versidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito.** Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Ceccato: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones**

entre líneas sobre la forma del espacio | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J. P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivias: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Ciel!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza | La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavičević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo.** Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andi-

no: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE**. Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre el álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinero y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación**. Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico**. (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas**. Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreedores de Strindberg** | **Distribución cultural**. Yanina Leandra: **Prólogo** | Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término "producto" en el ámbito cultural** | **Tesis recomendada para su publicación**: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina**. María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cos-

sío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable.** Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’ ”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista *Catalogue*** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste**

**argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lisette Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías**. T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración**. S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte**. Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda**

y talismanes de la fe | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia**

**y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica. [Prólogo]** | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La duchampizzazione del arte** | María Ledesma: **Enunciación de la letra. Un ejercicio entre Occidente y Oriente** | José Llano: **La notación del intérprete. La construcción de un paisaje cultural a modo de huella material sobre Valparaíso** | Carmelo Saitta: **La banda sonora, su unidad de sentido** | Sylvia Valdés: **Poéticas de la imagen digital.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 41, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas al sur de Latinoamérica II. Una mirada regional de los nuevos escenarios y**

**desafíos de la comunicación.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Claudia Gil Cubillos: **Presentación** | Fernando Caniza: **Lo público y lo privado en las Relaciones Públicas. Cómo pensar la identidad y pertenencia del alumno en estos ámbitos para comprender mejor su desempeño académico y su inserción profesional** | Gustavo Cópola: **Gestión del Riesgo Comunicacional. Puesta en práctica** | María Aparecida Ferrari: **Comunicación y Cultura: análisis de la realidad de las Relaciones Públicas en organizaciones chilenas y brasileñas** | Constanza Hormazábal: **Reputación y manejo de Crisis: Caso empresas de telefonía móvil, luego del 27F en Chile** | Patricia Iurcovich: **La Pequeña y Mediana empresa y la función de la comunicación** | Carina Mazzola: **Repensar la comunicación en las organizaciones. Del pensamiento en línea hacia una mirada sobre la complejidad de las prácticas comunicacionales** | André Menanteau: **Transparencia y comunicación financiera** | Edison Otero: **Tecnología y organizaciones: de la comprensión a la intervención** | Gabriela Pagani: **¿Se puede ser una empresa socialmente responsable sin comunicar?** | Julio Reyes: **Las Cuatro Dimensiones de la Comunicación Interna.** (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 40, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Alquimia de lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | **Eje: La alfabetización de las distintas disciplinas.** Beatriz Robles. Bernardo Suárez. Claudio Eiriz. Gustavo A. Valdés de León. Mara Steiner. Hugo Salas. Fernando Luis Rolando Badell. María Torre. Daniel Tubío | **Eje: Vasos comunicantes.** Norberto Salerno. Viviana Suárez. Laura Gutman. Graciela Taquini. Alejandra Niedermaier | **Eje: Nuevos modos de circulación, nuevos modos de comunicación.** Débora Belmes. Verónica Devalle. Mercedes Pombo. Eduardo Russo. Verónica Joly. (2012) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 39, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 2ª Edición. Ciclo 2008-2009]. Tesis recomendada para su publicación: Paola Andrea Castillo Beltrán: Criterios transdisciplinarios para el diseño de objetos lúdico-didácticos.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 38, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Roberto Céspedes: **El Diseño de Interiores en la Historia.** Andrea Peresan Martínez: **Antigüedad.** Alberto Martín Isidoro: **Bizancio.** Alejandra Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial.** (2011) Buenos Aires: Uni-

versidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas.** Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca.** Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter.** Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos.** Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications.** Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa.** Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas.** Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas.** Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros.** Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos.** Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina.** **Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica**. Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica**. María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros**. Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo**. Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global**. Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder**. Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital**. Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby**. Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica**. Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007]. Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural**. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño**. Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje**. Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje**. Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje**. Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje**. Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje**. Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje**. Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe**. Manifiesto: **Red Argentina del Paisaje**. Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell "la playa"**. Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental**. Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes**. Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso**. Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos**. Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad**. Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales**. Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje**. Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José**. Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de

Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos**. Paola Lattuada: **Introducción**. Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa**. Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias**. Internet: **el nuevo aliado de las relaciones públicas**. Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público**. Lorenzo A. Blanco: **entrevista**. Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas**. Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones**. Diego Dillenberger: **Comunicación política**. Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario**. Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas**. Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación**. Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina**. Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La triada RSE**. Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles**. Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en el que todos ganan**. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno**. Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales**. Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®**. Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas**. Hernán Stella: **La comunicación de crisis**. (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música**. Alberto Farina: **El cine en Borges**. Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges**. Graciela Taquini: **Transborges**. Nora Tristezza: **El arte de Borges**. Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria**. Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción**. Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad**. Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara**. Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Sólo una cuestión de tecnologías?** Augusto Zanela: **La tecnología se sepulta a sí misma**. (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 27, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Catalina Julia Artesi: **¿Un Gardel venezolano? “El día que me quieras” de José Ignacio Cabrujas**. Mar-

celo Bianchi Bustos: **Latinoamérica: la tierra de Rulfo y de García Márquez. Reflexiones en torno a algunas cuestiones para pensar la identidad.** Silvia Gago: **Los límites del arte.** María José Herrera: **Arte Precolombino Andino.** Alejandra Viviana Maddonni: **Ricardo Carpani: arte, gráfica y militancia política.** Alicia Poderti: **La inserción de Latinoamérica en el mundo globalizado.** Andrea Pontoriero: **La identidad como proceso de construcción. Reapropiaciones de textualidades isabelinas a la luz de la farsa porteña.** Gustavo Valdés de León: **Latinoamérica en la trama del diseño. Entre la utopía y la realidad.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 26, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Guillermo Desimone. **Sobreviviendo a la interferencia.** Daniela V. Di Bella. **Arte Tecnomedial: Programa curricular.** Leonardo Maldonado. **La aparición de la estrella en el cine clásico norteamericano. Su incidencia formal en la instancia enunciativa del film hollywoodense.** (2008) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 25, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Judith Chalkho: **Introducción: artes, tecnologías y huellas históricas.** Norberto Cambiasso: **El oído inalámbrico. Diseño sonoro, auralidad y tecnología en el futurismo italiano.** Máximo Eseverri: **La batalla por la forma.** Belén Gache: **Literatura y máquinas.** Iliana Hernández García: **Arquitectura, Diseño y nuevos medios: una perspectiva crítica en la obra de Antoni Muntadas.** Fernando Luis Rolando: **Arte, Diseño y nuevos medios. La variación de la noción de inmaterialidad en los territorios virtuales.** Eduardo A. Russo: **La movilización del ojo electrónico. Fronteras y continuidades en El arca rusa de Alexander Sokurov, o del plano cinematográfico y sus fundamentos (por fin cuestionados).** Graciela Taquini: **Ver del video.** Daniel Varela: **Algunos problemas en torno al concepto de música interactiva.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 24, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sebastián Gil Miranda. **Entre la ética y la estética en la sociedad de consumo. La responsabilidad profesional en Diseño y Comunicación.** Fabián Iriarte. **Entre el déficit temático y el advenimiento del guionista compatible.** Dante Palma. **La inconmensurabilidad en la era de la comunicación. Reflexiones acerca del relativismo cultural y las comunidades cerradas.** Viviana Suárez. **El diseñador imaginario [La creatividad en las disciplinas de diseño].** Gustavo A. Valdés de León. **Diseño experimental: una utopía posible.** Marcos Zangrandi. **Eslóganes televisivos: emergentes tautistas.** (2007) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 23, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Diseño y Comunicación. Investigación de posgrado y hermenéutica.** Daniela Chiappe. **Medios de comunicación e-commerce. Análisis del contrato de lectura.** Mariela D'Angelo. **El signo icónico como elemento tipificador en la infografía.** Noemí Galanternik. **La inter-**

**vención del Diseño en la representación de la información cultural: Análisis de la gráfica de los suplementos culturales de los diarios.** María Eva Koziner. **Diseño de Indumentaria argentino.** Darnos a conocer al mundo. Julieta Sepich. **La pasión mediática y mediatizada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma. Juan Reyes. Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Ban-  
chero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar.**  
**Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes**  
**audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del**  
**Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacua-  
letto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.**  
Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de  
Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.  
Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado  
Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La**  
**imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación,**  
**positivismo y actividad proyectual. Breve disgresión acerca de los problemas del método**  
**y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber**  
**a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas**  
**a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia  
López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pen-**  
**sar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.**  
Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de  
Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.  
Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]:  
Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Mar-  
cela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América**  
**Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comu-  
nicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003)  
Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de  
Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.

> Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Rele-**  
**vamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios**  
**de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.**  
(2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro  
de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003**  
**en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de  
Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

> Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.

> Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.

> Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.

> Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas. Silvia Bordoy. Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

## **Síntesis de las instrucciones para autores**

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

[www.palermo.edu/dyc](http://www.palermo.edu/dyc)

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

### **Artículos**

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

### **Importante:**

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

### **Consultas**

En caso de necesitar información adicional escribir a [publicacionesdc@palermo.edu](mailto:publicacionesdc@palermo.edu) o ingresar a [http://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php](http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php)

---

