

# Cuaderno 91

Año 22  
Número 91  
Febrero  
2021

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

## Proyecto narrativa y género: *El camino de la heroína* – El arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma

**G. Díaz de Sabatés, C. Posse Emiliani, G. Los Santos y T. Stiegwardt:** Prólogo | **M. Sabatés:** Prefacio | **G. Los Santos y T. Stiegwardt:** El camino de la heroína, el arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma | **A. Niedermaier:** La fotonovela, un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer | **A. Olaizola:** Las heroínas transmediales de Alba Cromm, de Vicente Luis Mora, y La muerte me da, de Cristina Rivera Garza | **E. Vallazza:** Mujeres pioneras en el cine experimental y el video arte argentino | **F. Saxe:** Heroínas en la historieta. Género y disidencia en "Dora" de Minaverri | **M. Mendoza:** El Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir. Intersticios de una lucha feminista, antiextractivista y por la Plurinacionalidad | **M. Gruber:** Heroínas y malvadas: la construcción de la imagen femenina en Penny Dreadfull (2014-2016) de John Logan | **R. Chalko:** Las figuras femeninas y su representación musical en la película Safo, historia de una pasión (1943) | **S. Müller:** Elizaveta, Leni y Agnes; tres mujeres que cambiaron el cine | **C. Callis:** El alejamiento espiritual de Chihiro: la heroína global de Miyazaki | **G. Díaz de Sabatés:** Género, activismo y cambio social: re-encuadrando a la heroína contemporánea | **C. Esterrich:** Maternidades 'heroicas' en Roma, de Alfonso Cuarón | **G. Kapila:** Atascada en un laberinto (o en una torre) con el Minotauro y tratando de escapar: la princesa Aurora y la emperadora Furiosa son las heroínas del Mito múltiple | **R. A. Mueller:** Las Tres Conferencias de Teresa de la Parra: Trazando el camino de las heroínas latinoamericanas | **J. Steiff:** Perder mi mente y encontrar mi alma: Lo masculino y lo femenino en películas que acontecen en el bosque | **M. Yates y S. Kerns:** Viajes desestabilizadores: El Festival de Cine Feminista de Chicago y 'The Fits'

Columbia  
COLLEGE CHICAGO

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° 91**

**Gabriela Díaz de Sabatés y Carolina Posse Emiliani**

(Columbia College of Chicago)

**Gabriel Los Santos y Tomás Stiegwardt** (Universidad de Palermo)

**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 Castelnuovo.** 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 Zaragosa.** 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 Hinostrero.** 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.** ProDiseño 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.

## Diseño

Fernanda Estrella - Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

**Cantidad de ejemplares:** 150

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.  
Febrero 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.

(\*) Esta es una publicación conjunta entre ambas instituciones, denominada *El camino de la heroína* en la que participan las Facultades de Artes de los Medios (School of Media Arts) y de Artes Liberales y Ciencias (School of Liberal Arts and Sciences) de Columbia College Chicago y la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, junto con invitados de otras Universidades, bajo una coordinación conjunta. Por razones operativas y en línea con la confección de éste volumen se han propuesto que la curaduría de los textos escritos por los académicos de Columbia College lo realicen Gabriela Díaz de Sabatés y Carolina Posse Emiliani. En tanto los textos producidos desde Argentina han sido curados por Gabriel Los Santos y Tomás Stiegwardt, creadores de la línea de exploración, reflexión e investigación, pertenecientes a la Universidad de Palermo. La presente publicación surge de las acciones del Acuerdo de Cooperación Académica celebrado en 2018 entre Columbia College of Chicago y Universidad de Palermo a través de la Facultad de Diseño y Comunicación.

# Cuaderno 91

Año 22  
Número 91  
Febrero  
2021

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

## Proyecto narrativa y género: *El camino de la heroína* – El arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma

**G. Díaz de Sabatés, C. Posse Emiliani, G. Los Santos y T. Stiegwardt:** Prólogo | **M. Sabatés:** Prefacio | **G. Los Santos y T. Stiegwardt:** El camino de la heroína, el arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma | **A. Niedermaier:** La fotonovela, un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer | **A. Olaizola:** Las heroínas transmediales de Alba Cromm, de Vicente Luis Mora, y La muerte me da, de Cristina Rivera Garza | **E. Vallazza:** Mujeres pioneras en el cine experimental y el video arte argentino | **F. Saxe:** Heroínas en la historieta. Género y disidencia en "Dora" de Minaverly | **M. Mendoza:** El Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir. Intersticios de una lucha feminista, antiextractivista y por la Plurinacionalidad | **M. Gruber:** Heroínas y malvadas: la construcción de la imagen femenina en Penny Dreadfull (2014-2016) de John Logan | **R. Chalko:** Las figuras femeninas y su representación musical en la película Safo, historia de una pasión (1943) | **S. Müller:** Elizaveta, Leni y Agnes; tres mujeres que cambiaron el cine | **C. Callis:** El alejamiento espiritual de Chihiro: la heroína global de Miyazaki | **G. Díaz de Sabatés:** Género, activismo y cambio social: re-encuadrando a la heroína contemporánea | **C. Esterrich:** Maternidades 'heroicas' en Roma, de Alfonso Cuarón | **G. Kapila:** Atascada en un laberinto (o en una torre) con el Minotauro y tratando de escapar: la princesa Aurora y la emperadora Furiosa son las heroínas del Mito múltiple | **R. A. Mueller:** Las Tres Conferencias de Teresa de la Parra: Trazando el camino de las heroínas latinoamericanas | **J. Steiff:** Perder mi mente y encontrar mi alma: Lo masculino y lo femenino en películas que acontecen en el bosque | **M. Yates y S. Kerns:** Viajes desestabilizadores: El Festival de Cine Feminista de Chicago y 'The Fits'

Columbia  
COLLEGE CHICAGO

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.  
Febrero 2021.

## Proyecto narrativa y género: El camino de la heroína – El arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma

---

### Prólogo

Gabriela Díaz de Sabatés, Carolina Posse Emiliani, Gabriel Los Santos y  
Tomás Stiegwardt .....pp. 13-20

### Prefacio

Marcelo Sabatés.....pp. 21-23

### El camino de la heroína, el arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma

Gabriel Los Santos y Tomás Stiegwardt.....pp. 25-45

### La fotonovela: un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer

Alejandra Niedermaier.....pp. 47-63

### Las heroínas transmediales de Alba Cromm, de Vicente Luis Mora, y

### La muerte me da, de Cristina Rivera Garza

Andrés Olaizola.....pp. 65-78

### Mujeres pioneras en el cine experimental y el video arte argentino

Eleonora Vallazza.....pp. 79-91

### Heroínas en la historieta. Género y disidencia en "Dora" de Minaverri

Facundo Saxe .....pp. 93-108

<b>El Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir. Intersticios de una lucha feminista, antiextractivista y por la Plurinacionalidad</b> Marina Mendoza.....	pp. 109-129
<b>Heroínas y malvadas: la construcción de la imagen femenina en Penny Dreadfull (2014 - 2016), de John Logan</b> Mónica Gruber.....	pp. 131-145
<b>Las figuras femeninas y su representación musical en la película Safo, historia de una pasión (1943)</b> Rosa Chalko.....	pp. 147-166
<b>Elizaveta, Leni y Agnes; tres mujeres que cambiaron el cine</b> Sara Müller.....	pp. 167-184
<b>El alejamiento espiritual de Chihiro: la heroína global de Miyazaki</b> <i>The spiriting away of Chihiro: Miyazaki's global heroine</i> Cari Callis.....	pp. 185-198
<b>Género, activismo y cambio social: re-encuadrando a la heroína contemporánea</b> <i>Gender, activism, and social change: Reframing the contemporary heroine</i> Gabriela Díaz de Sabatés.....	pp. 199-209
<b>Maternidades 'heroicas' en Roma, de Alfonso Cuarón</b> <i>'Heroic' maternities in Alfonso Cuarón's Roma</i> Carmelo Esterrich.....	pp. 211-218
<b>Atascada en un laberinto (o en una torre) con el Minotauro y tratando de escapar: la princesa Aurora y la emperadora Furiosa son las heroínas del Mito múltiple</b> <i>Stuck in a labyrinth (or a tower) with the Minotaur and trying to get out: Princess Aurora and Imperator Furiosa as the heroes of the Multimyth</i> Gitanjali Kapila.....	pp. 219-234
<b>Las Tres Conferencias de Teresa de la Parra: Trazando el camino de las heroínas latinoamericanas</b> <i>Teresa de la Parra's Tres Conferencias: Charting the path of Latin-American heroines</i> RoseAnna Mueller.....	pp. 235-247

**Perder mi mente y encontrar mi alma: Lo masculino y lo femenino en películas que acontecen en el bosque**

*To lose my mind and find my soul: The masculine and feminine in films set in the forest*

Josef Steiff.....pp. 249-258

**Viajes desestabilizadores: El Festival de Cine Feminista de Chicago y ‘The Fits**

*Destabilizing journeys: The Chicago Feminist Film Festival and ‘The Fits’*

Michelle Yates y Susan Kerns.....pp. 259-265

**Publicaciones del Centro de Estudios**

en Diseño y Comunicación.....pp. 267-297

**Síntesis de las instrucciones para autores..... p. 299**



## Prólogo

Gabriela Díaz de Sabatés \*, Carolina Posse  
Emiliani \*\*, Gabriel Los Santos \*\*\* y  
Tomás Stiegwardt \*\*\*\*

---

**Resumen:** Este volumen explora modelos teóricos y aplicaciones concretas que reformulan el rol y los atributos de la “heroicidad” en diferentes narrativas, estableciendo el *Periplo de la Heroína*. Este proyecto de investigación, análisis y reflexión se desarrolló bajo el Acuerdo de Cooperación Académica entre la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (Buenos Aires, Argentina) y Columbia College Chicago (Illinois, EEUU).

Esta colaboración pretende crear una brecha dentro del pensamiento tradicional dominante a través del desarrollo de un mapa original para la reflexión en el territorio de la narrativa, con la intención de descubrir nuevas propuestas de roles de género que abran la posibilidad de generar un mundo más rico, complejo e igualitario.

Cada uno de los ensayos que compone este libro ha sido producido con total libertad y bajo la sola consigna de ser parte de la temática. Seguramente existen diferencias argumentales o de posición, y bienvenidas sean todas ellas. La idea de un pensamiento único y hegemónico ya no tiene cabida en el mundo contemporáneo, donde la mirada desde la perspectiva de la diversidad de género ha producido un resquebrajamiento necesario y sanador y generado una sociedad más abierta.

**Palabras clave:** Heroicidad - periplo - sociedad.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 19 - 20]

---

(<sup>o</sup>) Licenciada en Psicología (UBA, Argentina), Magister en Educación (Harvard, EEUU) y Doctora en Educación (Kansas State University, EEUU). Sus áreas de investigación incluyen género, mujeres y educación, narrativas de vida, migraciones, violencia de género, y feminismos latinoamericanos. Es profesora de Columbia College Chicago, coordinadora del Programa de Estudios Latinoamericanos de la misma institución y forma parte del equipo internacional de investigación sobre la feminización de las migraciones auspiciado por el gobierno español. Es fundadora de la Serie de Conferencias de los Estudios Latinoamericanos de Columbia College Chicago.

(<sup>\*\*</sup>) Productora de cine y medios. Comenzó su carrera como curadora en festivales de cine, llegando a ser Directora Interina en la edición n° XXIII del Festival de Cine Latino de Chicago. Más Tarde fue co-fundadora y curadora para Mostra: Brazilian Film Series presentada en colaboración con la organización Partners of the Americas de Illinois - Sao Paulo. Ha servido como jurado para instituciones como NHK Sundance y otras. Actualmente es

parte de la Junta Directiva Latinx del Gene Siskel Film Center. Carolina tiene una licenciatura en cine, una maestría en administración de arte y es profesora en el departamento de cine y televisión en Columbia College Chicago.

(\*\*\*) Académico, dramaturgo y cineasta. Licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSAM) y Puesta en Escena (EMAD). Estrena obras de teatro en España y Argentina. Gana *Proteatro*, *Fondo Nacional de las Artes*. Creador del Método de Actuación “Movilidad Energética”, organiza el Encuentro Internacional de entrenamiento actoral auspiciado por el Ayuntamiento de Aragón (España). Obtiene premios en Cuba y Argentina. Expone material audiovisual en la *Columbia College de Chicago* y la *University of Illinois at Urbana-Champaign (USA)* Enseña cine y pedagogía del diseño. En la Universidad de Palermo Gabriel es Director del Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación.

(\*\*\*\*) Ilustrador, cineasta, guionista y académico. Licenciado en Diseño (UP), Profesor egresado de la *Escuela Nacional de Bellas Artes y Realizador de Cine y TV de la Escuela Superior de Cinematografía*. Gana las becas Subiela, Ibermedia y UP. Obtiene numerosos premios de guion y dirección y gana el Fondo Nacional de las Artes 2018. Su proyecto *Diablillos Estelares* es premiado en *Expotoons* y por el *Gobierno de la Ciudad* y es invitado por *Dreamworks*. Diserta sobre cine y creatividad en *Columbia College de Chicago* y la *University of Illinois at Urbana-Champaign (USA)*. Escribe papers sobre creatividad y arte. Enseña realización de cine, guion y producción en la Universidad de Palermo.

Este texto propone una reflexión profunda a fin de considerar modelos teóricos que reformulen el rol y los atributos de la “heroicidad” en la narrativa, estableciendo *El camino de la heroína*. Este proyecto de investigación, análisis y reflexión fue propuesto por Gabriel Los Santos y Tomás Stiegwardt y se desarrolló bajo el acuerdo académico entre la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo (Buenos Aires, Argentina) y Columbia College Chicago (Illinois, EEUU), contando con la participación activa y decisiva de Gabriela Díaz de Sabatés.

Esta propuesta pretende crear una brecha dentro del pensamiento tradicional dominante y desarrollar un mapa original para la reflexión en el territorio de la narrativa, rumbo al descubrimiento de nuevas propuestas de roles de género que abran la posibilidad, a su vez, de generar un mundo nuevo, más rico, complejo e igualitario.

Este proyecto germinó durante el año 2018 gracias a la firma del Acuerdo de Cooperación Académica celebrado entre la Universidad de Palermo y Columbia College de Chicago. Desde lo formal, dicho convenio ha permitido aunar un interés conjunto sobre la temática de diversidad y género que ambas casas de estudios vienen trabajando por separado desde sus perspectivas creativas y humanísticas. Esta sincronidad institucional se espeja con otra en el campo de la cultura narrativa y audiovisual: Ambas vienen desarrollándose en el ámbito profesional del cine, el teatro y la animación por los académicos Gabriel Los Santos y Tomás

Stiegwardt a través de la creación en sus obras de personajes protagónicos femeninos, audaces, independientes e irreverentes con sus caracteres únicos y transgresores, el abordaje de temáticas de género, diversidad, la violencia en los vínculos y el advenimiento de un nuevo arquetipo narrativo, en donde la flexibilidad, amplitud y universalidad buscan trascender las limitaciones impuestas por los modelos anteriores y romper los cánones establecidos.

Esta mirada desde lo narrativo primero y audiovisual después, atraviesa toda la estructura social ya que, si es verdad que el relato construye la visión del mundo que nos rodea y viceversa, al cambiar la óptica desde donde se mira el fenómeno comunicacional cambiamos la estructura de la sociedad en la que vivimos.

Este es un momento fundacional que da lugar a nuevos paradigmas y abre la puerta a impensadas incógnitas. Sin duda quedarán afuera una gran cantidad de ideas, planteamientos, visiones y aún cuestionamientos necesarios para un saneamiento del pensamiento colectivo, con la vista puesta en un futuro más rico, diverso, nutritivo y colaborativo. Es un comienzo, una pulsión inicial que aguarda y alienta futuros debates, nuevas alternativas, diferentes enfoques. Cada uno de los ensayos ha sido producido con total libertad y bajo la sola consigna de ser parte de la temática. Seguramente existen diferencias argumentales o de posición, y bienvenidas todas ellas. La idea de un pensamiento único y hegemónico ya no tiene lugar en el mundo que se viene y donde el pensamiento y la mirada de lo femenino produce y producirá un resquebrajamiento necesario y sanador para una sociedad más abierta en la que el conocimiento se embeba de forma completa, plural, rica, diversa y desde el fondo de la vertiente más profunda riegue con aguas cristalinas al pensamiento del siglo XXI.

*El camino de la heroína* sugiere entonces, desde una perspectiva interdisciplinaria e internacional, reflexionar sobre las características de construcción del rol de la heroína y su impacto en las narrativas contemporáneas (desde el cine a la literatura, del comic a los nuevos medios, de la televisión a la publicidad y hacia todas las formas de creación artística). Desde esta mirada se propone estudiar, indagar y analizar teniendo en cuenta los siguientes ejes temáticos:

1. Heroína, lo femenino en la narrativa: Cómo fue cambiando y cambia históricamente la estructura de la narrativa con la incorporación de la temática femenina en los relatos.
2. La imagen de la mujer: Análisis de la contribución de la imagen de la mujer en medios y programas.
3. Nuevos contenidos, nuevos medios: La incorporación de lo femenino y la generación de nuevos formatos, la constitución de nuevos públicos y el impacto en las estructuras de producción y comercialización.
4. La mujer en los medios: La creciente incorporación de la mujer en los últimos años en roles de creación, producción, decisión y conducción en los medios artísticos y comunicacionales.

Con el fin de procesar la gran cantidad de textos producidos para la publicación y por el espíritu de colaboración, generosidad y hospitalidad entre los directivos y catedráticos de ambas instituciones, se acordó en la organización de una coordinación conjunta. Por la Universidad de Palermo los coordinadores de este volumen son Gabriel Los Santos

y Tomás Stiegwardt, mientras que por Columbia College Chicago son Gabriela Díaz de Sabatés y Carolina Posse Emiliani.

Esta publicación conjunta está dispuesta en dos secciones. La primera corresponde a la producción académica realizada por los especialistas que investigan dentro del marco institucional perteneciente a la órbita de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. La segunda sección está compuesta por los trabajos de profesores de las Facultades Artes de los Medios (School of Media Arts) y de Artes Liberales y Ciencias (School of Liberal Arts and Sciences) de Columbia College Chicago. Los textos están escritos en sus idiomas originales (español e inglés), mientras que los abstracts se encuentran traducidos a ambos idiomas, a los cuales se le añade la traducción al portugués. Los escritos producidos desde la Universidad de Palermo son nueve:

**El camino de la heroína, el arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma** de Gabriel Los Santos y Tomás Stiegwardt plantea la pregunta-problema que da origen a ésta publicación. El texto vincula dos líneas de pensamiento: una es el concepto de una narrativa recibida como herencia de los antiguos contadores de historias, que desembarca en la actual construcción dramática audiovisual con el *camino del héroe* y su cosmovisión patriarcal del universo ficcional. La otra línea se ancla en el concepto de género y diversidad que viene de la mano del empoderamiento activo y constante de las mujeres en todos los órdenes sociales. *El camino de la heroína* propone un cruce entre estos pensamientos con el anhelo de establecer un paradigma superador en la construcción de personajes en la narrativa del siglo XXI.

**La fotonovela: un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer** de Alejandra Neidermaier trabaja en el cruce entre la mirada de género y la indagación sobre las imágenes y los medios entre 1940 y 1970. La fotonovela se convirtió en una forma de enunciación en la que habitaban aspectos de legitimación del modelo anterior, pero a su vez de modificaciones tendientes hacia un nuevo paradigma de mujer.

El texto de Andrés Olaizola, **Las heroínas transmediales de Alba Cromm, de Vicente Luis Mora, y La muerte me da, de Cristina Rivera Garza** analiza cómo la literatura ha integrado a la transmedialidad como un elemento o proceso estético más. También pone en evidencia un sistema que extiende el relato más allá de los márgenes del texto literario hacia otros medios, cada uno de los cuales no delega autonomía ni especificidad. Éste proceso se establece como una pieza más en la conformación de la heroína actual.

**Mujeres pioneras en el cine experimental y el video arte argentino** de Eleonora Vallazza indaga sobre el rol protagónico de mujeres realizadoras, programadoras y curadoras de cine experimental y video arte argentino. Se analizan las obras audiovisuales pero también las facetas de difusoras de contenidos en tanto, programadoras de salas, museos y centros culturales. Estas actividades muestran el proceso de construcción del derecho de las mujeres al manejo de su obra en el medio audiovisual.

**Heroínas en la historieta. Género y disidencia en "Dora" de Minaverry** de Facundo Saxe aborda el estudio del personaje "Dora", realizado por Ignacio Minaverry, heroína del más reciente comic argentino. Dora es un personaje que construye un camino diferente e inusual para nuestra historieta, se trata de una heroína en tiempos del movimiento femi-



nista, por ello el texto aborda temas de género: la disidencia sexual, el aborto, la identidad y por sobre todo el lugar de la mujer en el narrativa específica.

**El Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir. Intersticios de una lucha feminista, antiextractivista y por la Plurinacionalidad** de Marina Mendoza analiza las estrategias de visibilización y comunicación desarrolladas por el Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir desde su primera aparición pública, donde se indaga el modo en que expresan la reivindicación de la Plurinacionalidad y la construcción de liderazgos femeninos frente al avance del neoextractivismo.

**Heroínas y malvadas: la construcción de la imagen femenina en Penny Dreadfull (2014-2016), de John Logan**, escrito por Mónica Gruber analiza la construcción de la imagen femenina en esta serie televisiva que aborda el vampirismo, lo demoníaco, la lican-tropía, la vida artificial y la eterna juventud. Se dialoga con los diversos roles femeninos que encarnan un equilibrio entre heroínas y malvadas con el fin de descubrir si la mirada sobre las mujeres que aparecen en la narración ambientada en la época victoriana tiene reflejos de esta actualidad de mujeres empoderadas.

**Las figuras femeninas y su representación musical en la película Safo, historia de una pasión (1943)** de Rosa Chalko analiza el vínculo entre la música y las figuras de la mujeres representadas en el film, donde el director Carlos Hugo Christensen propone temáticas audaces para su época como el erotismo, la traición o el suicidio. George Andreani, es el compositor encargado de la representación musical de lo femenino fundado en el uso del leitmotiv de impronta wagneriana que da cuenta de los personajes.

**Elizaveta, Leni y Agnes; tres mujeres que cambiaron el cine**, de Sara Müller se centra la labor de tres mujeres cineastas que jaquean el concepto de cine pensado y dirigido por hombres y se concentra en cómo la cuestión de género y lo femenino se configuran en el cine soviético, alemán y francés, mostrando una mirada distinta del arte audiovisual creado por mujeres dentro de un sistema de valores patriarcales.

Los escritos producidos desde *Columbia College Chicago* son siete: Seis de los trabajos están escritos en inglés y uno en español como idiomas original.

**El alejamiento espiritual de Chihiro: la heroína global de Miyazaki (*The spiriting away of Chihiro: Miyazaki's global heroine*)**. Cari Callis analiza en este artículo cómo en las últimas décadas Hayao Miyazaki ha relatado el viaje de la heroína con poderosas historias de niñas y mujeres a través de sus películas animadas, series de televisión y publicaciones manga. En 2001 su obra maestra *Sen to Chihiro no Kamikakushi (El viaje de Chihiro)* se convirtió en la película más taquillera en la historia de Japón. Callis muestra cómo Maureen Murdock, tomando el modelo del periplo del héroe de Joseph Campbell, concluye que la heroína de Miyazaki no evidencia los aspectos psicológicos y espirituales del periplo de la heroína.

**Género, activismo y cambio social: re-encuadrando a la heroína contemporánea (*Gender, activism, and social change: Reframing the contemporary heroine*)**. Gabriela Díaz de Sabatés propone examinar y re-encuadrar el “periplo de la heroína” a partir del impacto estructural que muchas mujeres han generado al cuestionar normas misóginas embebidas dentro de la fibra misma de sus sociedades, resultando en cambios de paradigmas culturales

hacia la equidad de género. Su análisis se centra en la narrativa de vida de la Dra. Diana Maffia, feminista y filósofa que, entre otras mujeres argentinas notables, trabaja para instalar el concepto de género, reformulado desde una perspectiva feminista, de manera permanente en su sociedad.

**Maternidades 'heroicas' en Roma, de Alfonso Cuarón (*'Heroic' maternities in Alfonso Cuarón's Roma*).** Carmelo Esterrich afirma que entre la hegemonía del 'super héroe' en el lenguaje visual de Hollywood y la apropiación norteamericana del héroe--el policía, el bombero, el paramédico--en un mundo trastocado por los eventos del 11 de septiembre, la noción de 'héroe' ha llegado a una saturación semántica limitada a la subjetividad masculina. En este ensayo, Esterrich examina las maneras en que la película *Roma* de Alfonso Cuarón estructura una posible heroicidad femenina dentro de la pujante hegemonía social masculina del México de principios de los años setenta, mientras reformula el concepto de lo "maternal".

**Atascada en un laberinto (o en una torre) con el Minotauro y tratando de escapar: la princesa Aurora y la emperadora Furiosa son las heroínas del Mito múltiple (*Stuck in a labyrinth [or a tower] with the Minotaur and trying to get out: Princess Aurora and Emperor Furiosa as the heroes of the Multimyth*).** Gitanjali Kapila, inspirada en la metodología de Vladimir Propp, provee un marco alternativo para comprender los atributos del periplo de la heroína, evadiendo el gesto esencializador que se realiza al postular una expresión de la tarea del héroe 'traducida' para protagonistas femeninas. A cambio, la autora propone una vuelta al Multimito argumentando que ni la protagonista ni el origen implícito de la narrativa del mal que establece el periplo de cada personaje es determinante al momento de definir el periplo de la heroína. Más bien, la princesa del cuento de hadas y la heroína de películas de acción requieren de un nuevo modelo interpretativo para describir su relación conflictiva y a la vez esperada con el libre albedrío.

**Las Tres Conferencias de Teresa de la Parra: trazando el camino de las heroínas latinoamericanas (*Teresa de la Parra's Tres Conferencias: Charting the path of Latin-American heroines*).** RoseAnna Mueller ofrece una visión histórica desde la literatura del concepto de heroína, articulado a través del trabajo de la escritora venezolana Teresa de La Parra (1889-1936). Como heroína en la novela de su propia historia, de la Parra fue una reconocida novelista y talentosa oradora pública quien en 1930 fue invitada a impartir conferencias en Colombia y en Cuba en las cuales se declaraba "feminista moderada" ya que resaltaba los importantes papeles que desempeñaron las mujeres fundadoras en la historia latinoamericana, en la formación de su ética y de su cultura.

**Perder mi mente y encontrar mi alma: lo masculino y lo femenino en películas que acontecen en el bosque (*To lose my mind and find my soul: The masculine and feminine in films set in the forest*).** Josef Steiff sostiene que en los últimos años ha habido una proliferación de películas y series de televisión que suceden en bosques, y que las estructuras de estas historias a menudo difieren según el género del protagonista: si los protagonistas son hombres, el bosque suele ser lugar de horror, pero cuando las protagonistas son mujeres, los bosques se convierten en sitios de transformación. Observando el trabajo de Maureen Murdock en *El viaje de la heroína*, Joseph Campbell en *El viaje del héroe*, y el modelo de Catherine Addison sobre la representación del bosque en la literatura clásica, este artículo

considera cómo la trayectoria interna de los personajes femeninos se refleja en el bosque. **Viajes desestabilizadores: el Festival de Cine Feminista de Chicago y ‘The Fits’** (*Destabilizing journeys: The Chicago Feminist Film Festival and ‘The Fits’*). Las autoras Michelle Yates y Susan Kerns trazan la historia del Festival de Cine Feminista en Chicago (del cual son fundadoras), mientras denuncian el machismo y racismo embebido en Hollywood. El Festival presenta cada año largometrajes y cortos de distintas partes del globo, donde se narran historias de vida que cuentan con mujeres como protagonistas, posibilitando una ruptura con las narrativas cinemáticas tradicionales. Las autoras analizan el largometraje *The Fits*, presentado durante la apertura del Festival (2016). Este film encarna el objetivo central del Festival: desestabilizar “las maneras normales” de entender al mundo, re-conceptualizando nuevas formas de entender sociedades y roles de género no exclusionarios.

Para concluir este prólogo, queremos expresar nuestro agradecimiento a los autores de las contribuciones, las cuales amplían aún más la mirada sobre la perspectiva de género y narrativa. También deseamos agradecer a la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo por su apoyo, y a los directores de los departamentos de Columbia College Chicago de Arte Cinematográfico y Televisivo profesor Eric Scholl y de Humanidades, Historia y Ciencias Sociales doctor Richard King, por el apoyo a este proyecto. Asimismo, queremos expresar nuestra gratitud al Dr. Marcelo Sabatés, Vicerrector para Educación Global, quien con su gestión y esfuerzo acercó a ambas instituciones. Por último y a modo de cierre, hacemos llegar nuestro agradecimiento a Oscar Echevarría, Decano de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, cuya política de producción académica y de vinculación internacional vienen posibilitando, desde hace varios años, diferentes líneas editoriales de reconocido prestigio y alcance mundial.

---

**Abstract:** This volume explores theoretical models and concrete applications that reformulate the role and the attributes of “heroicity” in different narratives, establishing the *Heroine’s Journey*. This project including research, analysis, and reflection was developed under the Agreement of Academic Cooperation between the School of Design and Communication of the University of Palermo (Buenos Aires, Argentina) and Columbia College Chicago (Illinois, USA).

This collaboration aims at generating a gap within dominant traditional thought by developing an original path for reflection in the territory of narrative. Its intent is to discover new gender role proposals that will open the possibility for creating a richer, more complex, and equal world.

All essays in this book have been written with total freedom, and the only stipulation was that papers were thematically relevant. Surely, there are differences in argumentation or stance, which are fully welcomed. The idea of a single and hegemonic line of thought does not have room in our contemporary world, where a gender diversity perspective produces a necessary and liberating shattering towards a more open society.

**Key words:** heroicity - Journey - society

**Resumo:** Este volume explora modelos teóricos e aplicações concretos que reformulam o papel e os atributos da “heroicidade” em diferentes narrativas, estabelecendo o *Periplo da Heroína*. Este projeto de pesquisa, análise e reflexão foi desenvolvido baixo o Acordo de Cooperação Acadêmica entre a Faculdade de Design e Comunicação da Universidade de Palermo (Buenos Aires, Argentina) e Columbia College Chicago (Illinois, EEUU).

Esta colaboração pretende criar uma brecha dentro do pensamento tradicional dominante através do desenvolvimento de um mapa original para a reflexão no território da narrativa, com a intenção de descobrir novas propostas de papéis de gênero que abram a possibilidade de gerar um mundo mais rico, complexo e igualitário.

A cada um dos ensaios que compõe este livro tem sido produzido com total liberdade e baixo a sozinha consigna de fazer parte do tema. Seguramente existem diferenças argumentales ou de posição, e bem-vindas sejam todas elas. A ideia de um pensamento único e hegemónico já não tem cabida no mundo contemporâneo, onde a mirada desde a perspectiva da diversidade de gênero tem produzido um resquebrajamiento necessário e sanador e gerado uma sociedade mais aberta.

**Palavras-chave:** Heroicidade - periplo - sociedade.

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

---

---

**Resumen:** El prefacio resalta el pluralismo temático y de enfoque de este volumen así como la importancia de su aporte tanto en sí mismo como en la coyuntura histórica. También se subraya el carácter internacional y horizontal de la colaboración.

**Palabras clave:** Género, heroína, internacionalización, pluralismo

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 22 - 23]

---

<sup>(\*)</sup> Licenciado en Filosofía (UBA) y Magister y Doctor en Filosofía por Brown University, con estudios postdoctorales en Oxford University. Sus investigaciones se han centrado en la metafísica y la filosofía de la mente, e incluyen la cultura y el pensamiento latinoamericano, la cultura e identidad latina en EEUU y la internacionalización de la educación. Publicó en las revistas especializadas más importantes y ha co-editado varios libros: *Qualia and Mental Causation in a Physical World* (Cambridge University Press), con Terry Horgan y David Sosa. Presentó trabajos en más de 15 países y ha sido becario del British Council, el National Endowment for the Humanities y el CONICET, entre otras instituciones. Marcelo es actualmente Vicerrector para Educación Global y Profesor de Filosofía en Columbia College Chicago, y anteriormente fue Profesor, Director del Departamento de Filosofía y Vicerrector en Kansas State University.

La escritora argentina María Elena Walsh nos recordaba, hace alrededor de 50 años, que “quien no fue mujer ni trabajador piensa que el de ayer fue un tiempo mejor. Y al compás de la nostalgia hoy bailamos por error.” El errado baile que, con la coreografía hiriente de las ultraderechas recientes, esgrime un nostálgico orden natural contra las reivindicaciones de género, le da un marco de urgencia a este volumen. Pero aunque ese elemento en particular lo haría importante, la multilateralidad y horizontalidad de perspectivas en los trabajos que componen este esfuerzo internacional lo hace imprescindible. En los tiempos del cólera, la colaboración creativa por encima de fronteras y muros funciona no sólo como antídoto en el presente, sino como guía de lo que una sociedad (o una institución educativa) debe desear para mantenerse sana en el futuro.

En este volumen, la heroína tiene, en lo temático, mil caras: desde la reflexión teórica sobre el género a partir de la estructura épica de Joseph Campbell hasta el análisis de las protagonistas heroicas en el cine, la fotonovela o la historieta recientes, pasando por la perspectiva de hacedoras de camino recogidas en las historias orales y la indagación de casos históricos de gestas de igualdad. Y mil caras más en cuanto a contextos: desde la construcción del feminismo durante dictaduras latinoamericanas hasta la especificidad de lo heroico según géneros en el cine y televisión norteamericanos, pasando por la ruptura de modelos de género clásicos en el arte reciente japonés y las luchas de mujeres nativas contra el extractivismo.

Esta pluralidad de enfoques es facilitado por lo que creo que es la manera productiva y justa de encarar la internacionalización entre instituciones, y lo que guía a la Universidad de Palermo y a Columbia College Chicago en su joven pero intensa colaboración: la multilateralidad y la horizontalidad de una relación entre culturas diferentes que intentan inicialmente comprenderse, y finalmente enriquecerse mutuamente. Otro escritor argentino, Jorge Luis Borges, dijo alguna vez que “felizmente no nos debemos a una sola tradición; podemos aspirar a todas”. Me permito agregar que buenas raíces en la tradición propia, la disciplina de recordar que en un mundo justo y democrático los elementos de una tradición, como alguna vez sugirió Alexis de Tocqueville, son sólo una opinión más, y el abandono de la soberbia de toda imposición cultural en pos de la horizontalidad, son ingredientes indispensables para que esa aspiración sea honesta y enriquecedora.

Quiero felicitar fervientemente a la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, y en particular a su Decano, Oscar Echeverría, por la iniciativa de la publicación de estos volúmenes donde la reflexión sobre el diseño, el arte y los medios toman vuelo de la mano de los ingredientes multilaterales y horizontales. También quiero agradecer a las coeditoras y los coeditores del volumen, Carolina Posse Emiliani, Gabriela Díaz de Sabatés, Gabriel Los Santos y Tomás Stiegwardt, no sólo por el fenomenal esfuerzo sino también por el rotundo éxito. Finalmente quiero destacar el apoyo institucional de los Directores de los Departamentos de Artes Cinematográficas y Televisivas, y de Humanidades, Historia y Ciencias Sociales de Columbia College Chicago, Eric Scholl y Rich King respectivamente, y del Consulado Argentino en Chicago.

---

**Abstract:** The preface highlights this volume's pluralism both in terms of themes and approaches as well as the importance of its contributions both in themselves and in our historical context. The international and horizontal nature of the collaboration is also underlined.

**Keywords:** Gender - heroine - internationalization - pluralism

**Resumo:** O prefácio destaca o pluralismo temático e de enfoque deste volume, bem como a importância de sua contribuição em si e na conjuntura histórica. A natureza internacional e horizontal da colaboração também é sublinhada.

**Palavras chave:** Gênero - heroína - internacionalização - pluralismo

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

---





## El camino de la heroína, el arquetipo femenino universal para un nuevo paradigma.

Gabriel Los Santos \* y Tomás Stiegwardt \*\*

---

**Resumen:** En el territorio de la narrativa, los relatos se han establecido a partir de una concepción patriarcal desde los tiempos fundacionales de la cultura. Sin embargo, las heroínas han existido desde Aristófanes (*Lisistrata*: La rebelión de las mujeres): personajes como Juana de Arco, la reina celta Boudicca, Juana Azurduy hasta Mérida de Valiente de Pixar, Katniss Everdeen en *Los Juegos del Hambre*, Khalessi o Arya de *Juego de Tronos*, Capitana Marvel o Mujer Maravilla, Beatrix Kiddo de *Kill Bill*, Trinity en *Matrix*, Rey la chatarrera de *Star Wars* que encarna “La Fuerza” y enfrenta al imperio. Así, existen cientos de ejemplos donde se observa un cambio estructural, estético y ético que aporta una nueva mirada a la narrativa.

En los últimos tiempos se observa un importante avance de la mujer en distintos ámbitos sociales gracias a la potencia individual de algunas pensadoras de avanzada y a las luchas de los movimientos feministas. Como consecuencia del trabajo permanente de las mujeres y en línea directa con el fracaso del modelo patriarcal, puede verse un resquebrajamiento en las estructuras sociales, cuya epidermis ha sido cuarteada por los acontecimientos históricos. Es decir que el proceso de transformación social hacia la equidad de género atraviesa la estructura misma de nuestra sociedad, y se hace patente en los diferentes aspectos de la cultura en su definición más amplia.

La aparición de un nuevo tipo de personaje femenino -hasta ahora vedado como modelo- pone en jaque las estructuras sociales arquetípicas existentes y se erige como una promesa de cambio para una nueva narrativa más amplia, inclusiva y diversa.

Hoy día puede observarse una creciente participación de mujeres empoderadas en todos los estratos de la sociedad. Esto sucede tanto en el ámbito del mundo real como en su espejo cultural a través de las más diversas producciones del cine, la televisión, la literatura, los medios de comunicación y las plataformas digitales. Esta suerte de democratización de la información y de los criterios estéticos y argumentales inaugura de forma lenta pero segura una nueva manera de interpretar al mundo. Uno de sus aspectos más activos, reconocibles y presentes puede observarse en el relato audiovisual, en donde la aparición de nuevos modelos de mujeres heroicas, con valores intrínsecamente ligados a lo femenino e igualitario, arrasan, no sólo en el discurso sino también en las plateas y en las elecciones del público.

Si para la humanidad el narrar historias ha sido fundante de sus propias culturas, el cambio de signo en la manera y forma en que se mira y por ende relata cambia el sentido de la historia, brindando una nueva cosmovisión. El nuevo relato ya no será igual al anterior ni su opuesto: será una concepción totalmente diferente, transversal, multidimensional, integradora y creativa.

**Palabras clave:** Heroína - mujer - género - narrativa - arquetipo - paradigma - empoderamiento - femenino - mapa - territorio.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 43-45]

---

(\*) Académico, dramaturgo y cineasta. Licenciado en Enseñanza de las Artes Audiovisuales (UNSAM) y Puesta en Escena (EMAD). Estrena obras de teatro en España y Argentina. Gana *Proteatro*, *Fondo Nacional de las Artes*. Creador del Método de Actuación “Movilidad Energética”, organiza el Encuentro Internacional de entrenamiento actoral auspiciado por el Ayuntamiento de Aragón (España). Obtiene premios en Cuba y Argentina. Expone material audiovisual en la *University of Illinois at Urbana-Champaign (USA)* Enseña cine y pedagogía del diseño. En la Universidad de Palermo Gabriel es Director del Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación.

(\*\*) Ilustrador, cineasta, guionista y académico. Licenciado en Diseño (UP), Profesor egresado de la *Escuela Nacional de Bellas Artes* y Realizador de Cine y TV de la *Escuela Superior de Cinematografía*. Gana las becas *Subiela*, *Ibermedia* y *UP*. Obtiene numerosos premios de guion y dirección y gana el Fondo Nacional de las Artes 2018. Su proyecto *Diablillos Estelares* es premiado en *Expotoons* y por el *Gobierno de la Ciudad* y es invitado por *Dreamworks*. Diserta sobre cine y creatividad en la *University of Illinois at Urbana-Champaign (USA)*. Escribe papers sobre creatividad y arte. Tomas enseña realización de cine, guión y producción en la Universidad de Palermo.

EOWIN: - *Haz lo que quieras, más yo lo impediré si está en mis manos*

ESPECTRO: - *Impedírmelo! ¿A mí? Estás loco. ¡Ningún hombre viviente puede impedirme nada!*

EOWIN: -*¡Es que no soy ningún hombre viviente! Lo que tus ojos ven es una mujer. (...)*

(Tolkien J.R.R - 1954 - *El señor de los anillos*)

En la narrativa mundial, sea ésta en el universo literario, teatral y en el audiovisual, se han creado construcciones tanto en el nivel de la estructura dramática como en la conformación tipológica y arquetípica de personajes.

En la Grecia antigua nace y se desarrolla una manera de entender la forma de contar cuentos, historias y obras de representación que han desarrollado una visión y un crecimiento arquetípico de personajes, cuyos héroes son, en esencia, masculinos. Desde el punto de vista centrado en la tradición narrativa de Occidente y el lugar que han ocupado las mujeres en su épica y desarrollo de la tradición narrativa, el salto cuántico dado en estos últimos y muy recientes tiempos, es asombroso.

Sin embargo, la pulsión y la energía para este cambio siempre estuvo allí, en el humus de la historia, listo para surgir y ahora, en este tiempo histórico lo hace con toda su potencia y diversidad. Salvaje y contundente. Vital y renovadora, esta energía se introduce con fuerza y poder en esta nueva etapa en la sociedad y se refleja en los medios, la realización cinematográfica, y en la narrativa de los cómics, las novelas, el cine y muy notoriamente en las series que se producen para Netflix, Amazon, HBO y otras. Los cambios suscitados por la sociedad, los medios y, en definitiva, la cultura, han echado raíces en donde la memoria se contiene y propaga: en las historias. Como consecuencia de esta nueva interacción entre el mundo y la humanidad, el universo narrativo y audiovisual está recibiendo toda la influencia de este cambio, produciéndose así una verdadera operación de transposición de los núcleos del pensamiento –y su sustrato emocional- que ya afecta en la actualidad y transformará para siempre la forma en que vemos y entendemos.

Mutan las historias puesto que nuevos personajes femeninos han salido a la luz desde las miradas más diversas y se suman con su potencia disruptiva a una nueva dinámica comunicacional y narrativa. Impensadas formas arquetípicas se están desarrollando en todos los ámbitos y en los lugares más distintos y diversos, y evolucionarán hacia formas inesperadas para la mentalidad presente y hacen brotar desde el fondo del inconsciente colectivo, de los espacios negados de la historia y la pulsión imparable del advenimiento de la mujer a su justo y necesario lugar en el mundo.

A la vanguardia de la cultura pop, las revistas de historietas han sido pioneras en la construcción de súper heroínas pudiéndose nombrar a miles de personajes entre ellas a Rogue, Phoenix o Storm de los X-Men, Barbarella, Xena, Batichica, Electra, La Viuda Negra. Raven o She Ra, Aeon Flux, Sailor Moon o Bárbara y miles otras. Sin embargo, sus caminos han sido lentos en su ascensión al monte del éxito audiovisual.

Los héroes de la ficción literaria, de las leyendas y del teatro, junto con una buena parte de la historia del cine, han sido y aún son, en su mayoría, masculinos. Desde Hércules a Perseo y de Aquiles a Héctor en el mundo griego, Rodrigo Díaz de Vivar o Rolando para la cultura hispánica, Arturo Pendragon en el Avalon místico de la leyenda de Excalibur, los poderosos Thor o Loki de las sagas nórdicas reelaboradas como superhéroes por el cómic y el cine por la Compañía Marvel y su panteón iconográfico de personajes como Capitán América, Iron Man y Hulk entre otros miles de productos creativos culturales han sido los moldes en los cuales se ha volcado la construcción de heroicidad, y por lo tanto ideal simbólico de esta era. Mientras que Superman, Batman o Flash por parte de la Empresa DC Comics continúan conjurando los fantasmas arquetípicos del héroe masculino. No solo en las dos grandes incubadoras de superhéroes (Marvel y DC Comics) sino en muchas otras fuentes narrativas, se han creado una variedad de personajes que llenan las pantallas y revistas, libros y dispositivos con cantidad de versiones heroicas con diversos poderes, debilidades, actitudes e intereses. En la ciencia ficción se han consagrado en la historia del cine personajes heroicos como Luke Skywalker de *La Guerra de las Galaxias*, Capitán Kirk de *Star Trek*, Harry Potter o el aún más antiguo *Flash Gordon*. Los héroes “duros” del cine de aventuras moderno de Hollywood como *Rambo*, *John Wick* o *Harry el sucio* y tantísimos otros. Héroes reconstituidos desde fragmentos de la historia como el William Wallace de *Corazón Valiente* o Máximo Meridio de *Gladiator*. En el mundo del animé tradicional de los años setenta aparecen *Meteoro*, *Astroboy*, *Mazinger*, *los Caballeros del*

*Zodiaco, Goku*, etc. En las historietas tenemos a *Nippur de Lagash, Den, Paturuzú, Asterix y Obelix, Dick Tracy o Lucky Luck*.

Nota: En los ámbitos del animé y el manga la aparición temprana de heroínas femeninas es notable: *Sailor Moon, Ghost in the Shell* y aún la producción de *Heidi* muestran la fuerza potencial y manifiesta de lo femenino de diversas maneras.

El humor gráfico y las viñetas realizadas para diarios y revistas han dado lugar en la Argentina y el mundo desde las décadas del sesenta a otro tipo de personaje nacido de la observación sagaz y la expresión certera: La heroína intelectual. Quizás uno de los ejemplos más contundentes de esta categoría es *Mafalda* el personaje creado por Quino (Joaquín Lavado). A lo largo de cientos de tiras entre los años 1964 y 1973, *Mafalda* se ha convertido en un ícono, en sinónimo de valentía intelectual, ocurrencia contundente y voluntad inquebrantable para la expresión libre de un pensamiento y una mirada crítica de la realidad.

Otra forma de heroicidad mucho menos reconocida como tal, pero de un renovador potencial de sanación es la que expresan los personajes femeninos creados por la ilustradora argentina Maitena (Inés Burundarena Streb). Sus mujeres –lejos de la idealización y de cualquier intento de fingida perfección– son los suficientemente valientes para expresar sus miedos, sus angustias y aún sus contradicciones. La aceptación, la confesión, el reconocimiento de errores y problemas, y en definitiva, el mostrarse como mujeres reales, es en este mundo un acto sin duda heroico.

Esta tipología de personajes son un aporte sustancial para la formulación o encuentro de un nuevo arquetipo en donde el ideal no queda sometido a la inexistencia utópica o fantasiosa (ni mucho menos a las expectativas sociales prejuiciadas) sino que se ancla en el espacio mucho más complejo, profundo, completo y dinámico de la incertidumbre, de donde sin duda emergerán formas mucho menos previsible pero inmensamente vitales y transformadoras, que darán forma a nuevos mundos, otros personajes e innovadoras historias.

En el año 1949 Joseph Campbell publica su libro *El Héroe de las mil caras* de donde surge una conceptualización desarrollada en cuanto a los pasos y procesos por los que debe pasar un héroe. Estos textos, junto a aportaciones de Vogler y otros se han constituido en lineamientos –cuando no en manuales– para la estructuración de personajes para un guion de la industria del cine.

En este esquema, se los ha dividido en estadios por lo que el héroe debe pasar, pruebas que debe soportar, enigmas para dilucidar, monstruos a derrotar y pasiones que sublimar. Estas ideas se han resumido como *El Camino del Héroe* y son de estudio obligatorio en casi cualquier curso o carrera de guion. Así se han logrado sistematizar los procesos para una inmensa cantidad de aspirantes a protagonistas heroicos, muchos con resultados fantásticos y otros lamentables. El camino del héroe suele tener unos 12 pasos (algunos lo ven en 16 o más) pero en todo caso su forma simula un reloj dividido en etapas con pruebas a ser atravesadas. Esta secuenciación es lineal y consecutiva. No hay lugar para saltos, atajos ni vuelta atrás. Tampoco para intercambio de cuadrantes ni alteraciones. De esta forma se confirma que el Camino del héroe es esencialmente una sistematización de una forma de pensamiento masculino. De hecho, la sola idea de armar un recetario que calce para todas las circunstancias y momento es una función que ejecuta el lado izquierdo del cerebro con sus características de pensamiento racional, sucesivo, matemático, lógico y concreto. El lado derecho, con sus funciones creativas, holográficas, simultáneas, sensoriales, intuitivas

y multidimensionales, no puede –y no quiere- responder a este paradigma. Es, en esencia y forma, el lado femenino del cerebro y como tal opera en la persona. En este sentido, podríamos decir que las formas racionales del pensamiento (incluso en sus funciones creativas) tienen un predominio de mentalidad newtoniana mientras que aquellas vinculadas con lo creativo y femenino son holísticas y cuánticas. En la correspondencia entre esto y el universo de la narrativa se puede observar que la necesidad de formalizar sistemas es esencialmente masculina. Aquí es importante mencionar que “masculino” no se refiere necesariamente a un varón físico sino a un sistema que en este momento es dominante. Una forma de ver el mundo que en los aspectos sociales y de género se ha dado en llamar el *patriarcado*. Algunos movimientos proponen frente a esto y como contraparte, un “matriarcado” y en estos tiempos altamente polarizados no es extraño que resulten seductoras las propuestas que se opongan a lo que se aborrece. Sin embargo y a efectos de este trabajo se propone un modelo superador. Por encima de manifiestos que se revelan estancos y de prejuicios insalvables. El gran desafío que presenta la construcción de un modelo narrativo para un camino de la heroína queda entonces impregnado por más preguntas que respuestas.

¿Cómo establecer lineamientos para la construcción de un sistema de pensamiento que incluya la variable emocional, instintiva e intuitiva en una forma orgánica y comprensible? Por ello, la sola idea de una heroína es revolucionaria. Es verdad que el sistema usufructuará de cualquier intento de libertad del pensamiento y aún de un movimiento feminista a ultranza, de hecho, el estreno mundial de Capitana Marvel como máxima potencia del universo Marvel no puede considerarse solo un avance en este sentido (aunque lo es) pero también una oportunidad comercial de ampliar el mercado audiovisual de los superhéroes por parte de las productoras. Lo cierto es que el estudio y la comprensión de un pasaje ritual dilucidado por Campbell de las sagas mitológicas, los cuentos y leyendas han permitido elaborar un modelo conceptual pero también ha tenido un sesgo ideológico y social. En éste, el héroe es, casi siempre, un varón. Incluso, cuando se ha buscado que calce en una heroína, se ha intentado utilizar los mismos parámetros en la suposición simplista de que el modelo era neutro. Nada más lejos. Es notorio –aunque no extraño- que se haya pasado por alto que el solo armado de un Camino del Héroe se constituye y construye sobre los valores mandantes de miles de años de cultura: el masculino, que tiene sus raíces en un sistema patriarcal, piramidal y rígido, basado en el uso del poder, la autoridad y la sanción. Desde el lugar de la construcción de historias y sus personajes nos encontramos ante un vacío histórico que ha negado la presencia en primer plano de la mujer.

Si consideramos el patriarcado como la célula elemental de toda violencia apropiadora y un tipo de estructura de tiempo larguísimo que prácticamente coincide con el tiempo de la especie, parece una estructura casi natural. Eso no evita que pensemos que es una estructura que ha sufrido modificaciones a lo largo del tiempo, que es histórica. (Segato, R (2016) La Guerra contra las mujeres, pag. 164)

No se trata solo de una cuestión formal. Se podrá argumentar también y con razón que habrá mucha más tela para cortar, más inclusiones que hacer y que la amplitud de posibilidades en virtud de los temas de género, requerirán una visión aún más global. Por ahora,

y en vistas de una primera aproximación al tema se buscará comprender y dar forma a las características y posibilidades de un posible camino heroico para los personajes femeninos, independientemente de sus preferencias sexuales, origen étnico, creencias vitales o religiosas o realidades socio - culturales. En lo concreto del mundo audiovisual, y en especial de las transmisiones de *mass media*, el cambio vertiginoso se ha dado en el mundo real y en el de las pantallas. El colectivo de mujeres se ha visto empoderado por las acciones de muchas de ellas y por la unidad (sororidad) con que se han enfilado tras un discurso sólido y poderoso. En el centro del poder de Hollywood, las estrellas del cine, directoras y productoras han hecho valer su lugar en el universo audiovisual sosteniendo un discurso, que, con algunas variantes y aún con naturales contradicciones, ha hecho temblar al sistema. Desde las acusaciones de violencia, abuso y hasta violaciones por parte de productores, actores y directores han hecho caer figuras endiosadas del ámbito de la cultura, alterando programaciones y estructuras enteras de trabajo y éxitos hasta la aparición de las mujeres en roles de poder sosteniendo el mismo sistema que las mantenía en un segundo nivel de poder. El *techo de cristal* se ha roto o al menos ha sido mellado. El sistema, monitoreado por este colectivo está trasvasando un mundo colapsado, paternalista, piramidal, abusivo y dominado por la fuerza del dinero y el poder a una nueva forma cuyo sentido final aún no está definido. Quizás nunca lo esté. Y esto, es quizás su parte más maravillosa. En la naturaleza el cambio y la evolución parece ser la constante y el aspecto femenino del manejo del poder está en un proceso de crecimiento cuyo final es difícil de vislumbrar; una transformación permanente, un flujo inagotable de energías intercambiables. Las conexiones que de ello devienen ya no lineales o de mayor a menor sino desde una multiplicidad de contactos simultáneos, heterodoxos y diversos.

Lo cierto es que en la medida que esta tendencia continúe –y sin duda lo hará– la necesidad de reformular los parámetros de una narrativa que se ha anclado en arquetipos masculinos se vuelve por demás necesaria. Esto no es, como podría pensarse simplemente la suplantación de un personaje masculino por uno femenino, sino que en profundidad encontrar la voz que explicita y enmarque el advenimiento de esta nueva clase de personaje: **la heroína post moderna o en definitiva, una heroína para el siglo XXI: una heroína contemporánea**. La aparición en estos últimos tiempos de heroínas femeninas fuertes es, en esta ventana histórica, una fuente inagotable de posibilidades. Cabe entonces la pregunta:

### ¿Y cómo será *El Camino de la Heroína*?

Es históricamente comprobable que ha habido una gran cantidad de roles históricos y mitológicos de mujeres de diferentes temperamentos, actitudes, gustos, preferencias e ideas que han calado hondo en el proceso cultural de Occidente. En la cultura por supuesto esto ha sido mediatizado y contenido en sistemas de creencias más amplios y salvo en cortos períodos de la historia han sido monopolizados por los grandes rectores y censores del pensamiento como instituciones religiosas, de concentración del poder e incluso académicas. Es imposible pasar por alto que el rol de la mujer y su participación de la sociedad ha sido dictado por lo que el feminismo llama con razón “el patriarcado”. Esto remite a una forma de pensamiento, acción y permisos que indudablemente seccionaron y coartaron la libertad de expresión y la presencia de la mujer a lo largo de siglos y aún milenios.

Aquellas que han roto la barrera cultural han sido llamadas locas y hasta quemadas por brujas. La nueva heroína no será nada parecido a lo que se ha conocido hasta ahora. Su lugar y función en la vida real y en la narrativa, deben aún de ser descubierta y conceptualizada, y que al momento se resuelva en una forma inesperada e incluso caótica. No se pretende armar un simple esquema. De hecho, esta potencia se está conociendo a sí misma y cambiando el mundo y todo aquello que gravite alrededor de ella y su energía, será una explosión por fuera de los ámbitos conocidos y aceptados en el mundo masculino. La idea de integrar en un campo de conocimiento lineal y secuencial una serie de eventos para convertirlos en guía y fórmula es, esencialmente, una idea del varón, una forma de establecer síntesis con límites precisos, donde las fronteras sean fijas, como en la aritmética básica o las formas euclidianas, los moldes rígidos.

Las formas en las que se entablan las relaciones de poder, la forma dominante es la mirada patriarcal y masculina montada sobre una mirada sesgada por la búsqueda de dicho poder. Es por ello que el pensamiento ha sido infiltrado, guiado y estructurado desde miradas de oposición. Porque en ese mundo hay quien manda y quien obedece, amo y esclavo, dominador y sometido.

En el mundo de la modernidad no hay dualidad, hay binarismo. Mientras en la dualidad la relación es de complementariedad, la relación binaria es suplementar, un término suplementa —y no complementa— el otro. Cuando uno de esos términos se torna «universal», es decir, de representatividad general, lo que era jerarquía se transforma en abismo, y el segundo término se vuelve resto: ésta es la estructura binaria, diferente de la dual. (Segato, R (2016) La guerra contra las mujeres, pag. 118)

Más bien es de suponer que ocurrirá lo contrario. Las relaciones pueden darse transversales, dobles, imbricadas, multidimensionales y blandas; yuxtapuestas y superpuestas, delineadas o en sombras, diluidas o intensas, como forma o como tono, bajo el imperio de una directriz certera o sobre un inmenso océano de dudas. Todo esto es en este sentido, una unidad, un acto de unificación, un territorio que supera al mapa y un mapeado holográfico y transustancial.

Por lo tanto, la búsqueda de una narrativa para la heroína será una compleja superposición de capas en las que lo emocional, intelectual e instintivo que no mostrará sus bordes, sino que, al contrario, acepte de buen grado los colapsos interiores. Es dable pensar que en la medida que se profundice en esta temática habrá una inmensa serie de idas y venidas, intentos de formulaciones y hasta rígidas estructuras convertidas en estereotipos. Pero aquello posiblemente no funcionará o al menos será parcial. El mismo sentido profundo de lo femenino, con todas sus complejidades, variaciones, ambivalencias y potencialidades lo descartará progresivamente. Mientras tanto el universo audiovisual requerirá de guiones, cuentos, historias, obras de teatro, series y contenidos para este nuevo segmento. Por ello es que es preciso reflexionar sobre la búsqueda (constante, progresiva y no definitiva) de esto que hemos dado en llamar *El camino de la heroína*. Tiene que quedar claro —en este mundo de grietas, rechazos, peleas y polarizaciones— que nos referimos a un sentido amplio, inclusivo y diverso para el planteo de esta suerte de hipótesis primaria respecto a



la narrativa. Para la formulación de un sistema o idea para una heroína, da lo mismo su preferencia sexual, sus gustos alimenticios o condición física. De hecho, no proponemos ningún prototipo ni biotipo sino un encuentro con una posibilidad arquetípica que englobe de forma amplia el inmenso mundo de lo femenino con sus infinitos matices.

Será sin dudas interesante observar diferentes modelos colisionando a lo largo del proceso. Por ejemplo ¿Qué sucede con la heroína madre? ¿Y una heroína abuela? ¿Cómo se complementarán los diversos roles biológicos, sociales, personales y espirituales junto con las funciones de la narrativa como lidiar con enemigos, liderar, o salvar al mundo o luchar con un monstruo gigante o contener la invasión alienígena? Habrá heroínas del Sur, del Norte y de Oriente. La heroína creyente, la laica, la compasiva y la salvaje, la heroína que sigue un modelo y la que rompe todos los moldes. La que construye con paciencia de Penélope, la que guía con sabiduría como Ariadna o la que viene a destruirlo todo cual Kali vengativa. La *millennial* irreverente, la soñadora de ideales luminosos y la de alma tenebrosa. Habrá heroínas con consciencia cósmica, cristianas y budistas, judías o musulmanas, heroínas tribales o chamánicas. Heroínas callejeras, sociales, rebeldes y antisistema o pacíficas, tolerantes y conciliadoras. Heroínas familiares y solitarias. Heroínas de pensamiento líquido y otras de rígidas creencias. Heroínas ciegas al mundo y otras comprensivas. Heroínas wichis, aymará, esquimales, mapuches, negras, blancas, amarillas o rojas; guaraníes, árabes, asiáticas o eslavas. Frágiles o indestructibles, nómades o asentadas. Heroínas nacidas en alguna forma de esclavitud buscando la libertad para ellas y su mundo. Heroínas millonarias o pobres, heroínas certeras y decididas y otras confusas y atribuladas. Heroínas sectarias o universalistas que compongan el alma femenina colectiva y que cambien para siempre el sentido último de su propia existencia y la de aquellos a los que su fuerza o servicio impactará con poder. Heroínas que rompen el modelo, no por oposición sino por crecimiento. Heroínas que correrán como aguas vitales desbordando diques culturales.

La construcción de un camino heroico femenino, será necesariamente revolucionario y evolutivo. Los paradigmas que han guiado la narrativa (desde la *Poética* aristotélica en adelante) se anclaron sin dudarlo en los mismos parámetros con lo que la sociedad enjauló y anuló a la mujer. Así como en la vida, lo espejó pues, el arte. La máscara de los personajes femeninos fue encontrando diversos espacios, pero dentro de los límites impuestos. Cuando por algún motivo esto no sucedía y emergía alguna mujer indomable, revolucionaria o demasiado audaz como Juana de Arco o la celta Boudicca, los censores formales (religiones, sistema social, etc.) accionaban las palancas de la recomposición de los valores sustentados. En la narrativa fue —entre otras— la incorporación al esquema narrativo de la figura de la bruja y la seductora. Muy diferente entonces resulta una figura como Juana de Arco a la Eva que da la manzana a Adán y con ello hace que los expulsen del paraíso. Este concepto en que pecado y castigo refieren a la mujer, ha sustentado la idea patriarcal de sujetar a la mujer a su dominio y moralizarla a través de la sumisión.

Visto a través de ese prisma, el Estado muestra su ADN masculino, pues resulta de la transformación de un espacio particular de los hombres y su tarea específica —la política en el ámbito comunitario, intercomunitario y, más tarde, ante el frente colonial y el Estado nacional— en una esfera englobante de toda



la realidad y secuestradora de todo lo que se pretende dotado de politicidad. La genealogía de esa esfera englobante «universal y pública» proviene de aquel espacio particular de los hombres transformado a través del proceso de instalación y expansión de la colonial-modernidad. La matriz dual y reglada por la reciprocidad muta en la matriz binaria moderna, en la cual toda alteridad es una función del Uno y todo Otro tendrá que ser digerido a través de la grilla de un referente universal. (Segato, R. (2016) La guerra contra las mujeres).

Es por ello que la construcción de un *camino de la heroína* barre con pautas culturales muy antiguas. Al hombre no solo se le permitió ser héroe, sino que le fue exigido como parte de su credibilidad en cuanto ser existente y a su pertenencia de pleno derecho en un clan. A la mujer se la sojuzgó para que no solo no lo intentara, sino que lo rechazara tanto para ella como para el intento de otras mujeres. Las mujeres que histórica o míticamente han tomado un lugar de liderazgo, combatividad y ruptura han sido acusadas tanto por hombres como por mujeres, de no ser femeninas, constituyéndose esto en uno de los mayores insultos del tejido social de Occidente. En una demostración del poder simbólico de la palabra, el concepto de *no femenino* aplicado a una mujer es equivalente a no ser. Incluso en la más terrible sociedad prejuiciada, un hombre *no masculino* no constituye tanto un insulto como una indulgencia, una prueba de incompletitud mientras que en la mujer es la negación de su mera existencia.

La paradoja terrible es que la mujer no puede salir indemne: o es acusada como pecadora por toda la eternidad como Eva o como Juana de Arco, se la quema en la hoguera. No resulta pues extraño que la narrativa no haya podido tomar muchos ejemplos y haya tenido que anidar para ello en leyendas nórdicas, relatos orientales o ideas fantásticas para encontrar un símil que fusionara ideas de femineidad con espíritu heroico. Así también en la cultura pop y de *mass media* actual el lugar conquistado en los últimos años es, para el proceso histórico, un verdadero salto social.

Es notorio que las ideas de la madre-diosa de las culturas originarias pre-hispánicas, las creencias con panteones de diosas femeninas como en Egipto (con sus propias sacerdotisas) o Sumeria y la India, las narraciones sobre espíritus femeninos de la naturaleza de amplias zonas de África y tantas otras haya sido dejado de lado en favor de las creencias dominantes de Occidente.

En general y, como parte de la asociación entre deseo, sexualidad y pecado, las representaciones iconográficas de muchas culturas presentan a mujeres que son a la vez una fuerza atrayente y por lo tanto fuertemente sexualizada. Esto presenta la paradoja de que aquello que atrae mata, lo que en el cine se tradujo como la *femme fatale*. Lo cierto es que se puede observar que tanto la forma como el contenido están profundamente imbricados y los personajes que han triunfado en el mundo del cine como representantes femeninos son justamente de doble polaridad. Si el arquetipo masculino se caracteriza en muchas ocasiones por la voluntad de dominio y sumisión al poder personal, en los personajes femeninos se presenta muy arraigado en forma subyacente la función de generar deseo.

Odiseo naufraga con su barco y llega a una isla en donde es recibido por Calipso que era una hija del titán Atlas y había sido obligada a vivir allí luego de que de los dioses olímpicos (con Zeus a la cabeza) la castigaran. Calipso lo retiene allí por nueve años y lo atiende,

le brinda comida, techo y lo enamora día a día. Le ofrece bebida y sexo como parte de una vida en apariencia perfecta. Odiseo, que estaba en proceso de volver a su propia tierra en donde lo esperaban su esposa Penélope y su hijo Telémaco se va perdiendo en los encantos de Calipso que hace todo lo posible por retenerlo. Aquí se puede ver otra forma de personaje negativo (la tentadora) que no lo es por elección ni está buscando la destrucción, sino que anhela ser amada como única y no tiene remordimientos en vulnerar la voluntad de Odiseo para que se quede con ella. Por otro lado Odiseo queda sutilmente disculpado puesto que en definitiva fue ella quien lo retuvo. La historia cuenta que finalmente la diosa Atenea intervino para que Zeus enviara a Hermes a anunciarle que ella debía soltarlo y finalmente así lo hizo. Esta historia muestra la fuerte carga erótica implícita en el relato, en la que una vez más, la mujer seduce para poseer.

Históricamente hablando, las características femeninas en los hombres y las masculinas en las mujeres han sido fuertemente reprimidas en y desde la sociedad. Los hombres de corta edad aprenden a mostrar solo la faceta viril y escasamente emocional de sí mismos. Nuestra sociedad enseña a las mujeres que deben quitar importancia a las cualidades masculinas. En la actualidad, los hombres se afanan por recuperar algunas de sus cualidades femeninas suprimidas: la sensibilidad, la intuición y la capacidad para sentir y expresar las emociones. Las mujeres suelen pasar su vida adulta intentando recuperar las energías masculinas que la sociedad ha desestimado, la asertividad y el poder, entre otras. (Vogler, 2005, p. 96)

En las historias en las que la mujer asume el rol de villana, puede ser esta o muy bella u horripilante y desagradable. Esto incluso no sorprende ni a las audiencias ni a los críticos de cine que toman por natural que el rol femenino sea constreñido a esta simplificación. Si por el contrario en el abanico de villanos masculinos se encuentran personajes encantadores también los hay abyectos, pero allí no termina pues éstos pueden ser como quieran, jóvenes o viejos, atractivos o repelentes, tener máscara, ser etéreos o llevar casco como Darth Vader. Parecer sabios como Don Vito Corleone o crueles como Voldemort. No importa en absoluto que sea lindo o feo, que tenga un cuerpo exuberante o sea delgado, el asunto es su poder.

Esto no sucede con los roles femeninos ni en el mundo de las heroínas ni en el de las villanas. Si no es atractiva, bella y sensual tiene que ser pues una ogra espantosa, una bruja malformada o una monstruosidad aberrante. Es interesante señalar que está de tal manera normalizado que casi no existen roles en la pantalla para rostros y cuerpos que se podrían denominar comunes.

La bruja es pues la representación de todo aquello que las personas no quieren ser ni tener cerca. La tentadora en cambio es mirada como objeto de deseo y aunque sea una villana cruel, injusta y sanguinaria tendrá su encanto por el hecho de representar un ideal psicosocial instalado desde el fondo del inconsciente y por la continua repetición acerca de cuál es y debe ser el rol de la mujer y que éste, se base en su apariencia. Se puede ver como ejemplo Bellatrix LeStrange (*Harry Potter*, 1997, Cris Columbus), Jadis (*Las Cróni-*

cas de Narnia, 2005, Andrew Adamson), Mystique (*X-Men 2000*, Bryan Singer), Harley Quinn (*Escuadrón Suicida*, 2016, David Ayer), La Reina (*Blancanieves y la leyenda del cazador*, 2012 Rupert Sanders), Hiedra Venenosa (*Batman y Robin*, 1997, Joel Schumacher), Phoenix (*X-Men*, 2000, Bryan Singer) o T-X (*Terminator 3*, 2003 Jonathan Moslow), Catherine Tramell (*Bajos Instintos*, 1992, Paul Verhoeven), todas ellas atractivas y adscriptas al rol de las tentadoras.

Por otro lado, y como contrapartida se puede ver Annie Wilkes (*Misery*, 1987, RobRiener), Winifred Sanderson (*El retorno de las Brujas*, 1994 Kenny Ortega), Úrsula (*La Sirenita*, 1989, Ron Clements) o Dolores Umbridge (*Harry Potter*, 1997, Cris Columbus).

Estos contrastes permiten observar que la distancia entre unas y otras está dada no solo por la composición de personajes en su función narrativa sino por sus atributos físicos, su vestimenta y en especial por la imagen que proyectan desde el habla y el lenguaje corporal en el sentido de no deseables. La bruja tiene que ser fea, tener rasgos desarmónicos y presentar defectos corporales, pero además tiene que vestir mal. Es decir que no solo invoca la genética como elemento diferenciador sino una falta de culturización en el aspecto social representado por la vestimenta. Si una mujer tiene una falla corporal ésta deber ser escondida, tapada o camuflada, pues el varón no se complace en su mirada.

En las sagas nuevas de *La Guerra de las Galaxias* (2015, J.J. Abrams) su nueva protagonista es una mujer y representa de alguna manera ese poder femenino basado en la fuerza interior, la intuición y la perspicacia mucho más que en los atributos físicos o el pensamiento romántico. Rey es una joven que trabaja de recolectora de chatarra. Luego de más de tres décadas y de un mundo en constante cambio, la protagonista de la saga es una mujer. De una forma misteriosa y con el barro necesario que le da su oficio de chatarrera, saca a la luz un inmenso poder y no del tipo agresivo que oficia de belicosidad y deseo de poder sino de un espacio mucho más real que se sustenta en un intangible de gran valor: la determinación y el desparpajo de utilizar, sin experiencia, un sagrado sable láser.

Y ante todo este intento de sometimiento y creencia de superioridad se plantea el interrogante central que al hombre, en el fondo, estremece: *¿Envidia el hombre el poder concebido de la mujer?* Pareciera que la historia del arte mostrara un intento entre salvaje y sublime de dar vida. Las obras de arte cuando han sido dadas a luz embelesan con algún atributo que es esencialmente un rasgo de la vida. Es indudable que la capacidad de la mujer de engendrar un ser viviente supera como posibilidad a cualquier imitación por más buena que sea: la mujer crea vida. Y la mujer sangra. Ambos sucesos están íntimamente relacionados pues del mismo lugar que emana la sangre nacen las criaturas. El hombre busca poseer cuanto se encuentre por delante, sea esto para procrear o matar pues en el inconsciente parece no suponer gran diferencia. La pasión por las armas es igual al sexo y éste es igual a poder. Ser o creerse un prodigio sexual de potencia ilimitada tiene su equivalente en jugar a ser Dios con la vida ajena. Fabricar y disparar grandes balas o enviar misiles (obsérvese su forma fálica) a destruir ciudades o lo que fuera que se encuentre en el camino es para la representación del poder máximo, el de la vida y la muerte. De la misma manera que la mujer menstrua y con ello libera las células muertas de su interior o da vida y nutre hasta con sus propios pechos. La manera de resolver conflictos en el mundo masculino termina fatalmente en el surgimiento de la guerra. Las tierras en donde se desarrollan los

combates se las ha denominado desde hace siglos “Campo de Marte”. El planeta rojo, es también simbólicamente la esencia de lo masculino. Incluso su símbolo es un círculo con una flecha, un pene erecto, una espada.

En la serie *Juego de Tronos* (HBO), Daenerys Targaryen, conocida como Khalessi, ha propulsado un fenómeno de mujeres poderosas que ejercen el poder. Durante los años que la serie está al aire la cantidad de niñas a las que las madres han bautizado Khalessi o Daenerys demuestran lo pregnantante del personaje. Llega al poder luego de comerse el corazón crudo de un caballo, salir indemne de una pira de fuego, perder a toda su familia, ser esclava, hacer nacer y criar tres dragones y liberar pueblos esclavos para terminar como “madre” de los necesitados. Una heroína de corte fantástico que cabalga dragones en el papel de libertadora social, curiosamente cerca de Evita, Juana Azurduy o Juana de Arco. En la sexta temporada está cautiva de una tribu de salvajes llamada dothraki. Es la viuda de un “Khal”, un líder. Sin embargo, al ser ella extranjera (notoria referencia en un momento histórico en donde la inmigración es un tema de alarma mundial), ellos pueden decidir su destino. Se había casado con Khal Drogo quien verdaderamente y a su modo instintivo, la amaba. Ahora sin embargo su poder ha quedado reducido a nada según las leyes patriarcales. Así, los Khal están reunidos en una cabaña de madera. Las opciones que les presentan son dejarla encerrada para siempre en una casa con las otras viudas sin libertad ni poder, matarla, o usarla como esclava. Khalessi ingresa en el recinto, orgullosa, radiante y con estilo. Los hombres la denigran y hasta le dicen que la poseerán sexualmente hasta agotarla para que finalmente la usen hasta los caballos. Khalessi no se inmuta y les dice que ellos deben servirla. Ríen y bromean enardecidos y la amenazan. En ese instante ella suelta todo su poder.

Khalessi: - Son pequeños hombres. Ninguno está preparado para liderar a los Dothraki. Pero yo sí. Y lo haré

Khal: - ¿Servir a ella? ¿A una mujer?

Khalessi: - Oh no pequeños khals, ustedes no van a servirme. Ustedes van a morir.”

Con sus manos sostiene los cuencos ardientes de fuego en la cabaña y los arroja sobre ellos. El fuego se propaga, y uno a uno, mueren entre el terror y el desconcierto. Khalessi permanece inmutable. Ella sale sin una sola herida. Su mirada es de una altiva paz y los jinetes se arrodillan frente a ella. Ha renacido de cautiva a líder de cien mil personas. En la historia, el poder femenino está presente en su relación con los elementos de la Naturaleza. Aquí es el fuego que como fuerza natural lo arrasa todo. El poderío aparente de los hombres por imposición de la brutalidad del cuerpo queda reducido literalmente a cenizas. Otro personaje de la serie es la adolescente Arya Stark que es la menos afortunada en belleza y gracia de todos los Stark (la familia heredera del trono del Norte) pero tiene una inteligencia e intrepidez que junto a su implacable carácter la han convertido en uno de los personajes favoritos. Aquí es notorio el grado de pregnancia del personaje si se tiene en cuenta que no representa casi ningunos de los atributos que se han reservado históricamente a las mujeres, incluso las guerreras. Su aspecto no deslumbra por su belleza ni por una pose pretendidamente sexy, se ufana de ello y además se presenta con otra nota

curiosa y es que no desea alcanzar ningún poder, al contrario, lo que desea es la absoluta libertad. Quizás por ello es que ha establecido un lazo muy fuerte con adolescentes (ella lo es) y con la audiencia del programa: nadie quiera que muera. Y reafirmando su condición independiente, audaz y repleta de autoconfianza, destruye al Rey de la Noche, a quien se creía casi inmortal. No es solo un recurso dramático para de la dramaturgia sino la confirmación de un proceso, de una búsqueda, de un resultado inexorable: la aparición de una nueva ventana de posibilidades en el universo de las heroínas. Justamente, la que no responde a los patrones establecidos, la que decide, se escinde, varía, se multiplica y por último se decide, actúa y resuelve sin buscar a cambio ni honores, ni reconocimientos y mucho menos las adulaciones que buscarían los héroes. Hizo lo que tenía que hacer y lo hizo porque podía. He aquí un manifiesto contundente, la estructura piramidal y de poderío masculino se ve interrumpido por la acción inesperada de una adolescente que actúa desde lo inesperado, con un cuchillo, en la noche larga de la desesperanza. Así es que la versión más temida del mal encarnada en un poderío de potencia patriarcal, dominante y personalista se ve diezmada por un poder femenino en uno de sus estados de plena ebullición, entre la fuerza dinámica de su intención y el coraje definido por su auto valoración. Con toda su carga pop y a pesar de ser un entretenimiento para adolescentes, la saga de *Los Juegos del Hambre* (2012, Gary Ross) con su personaje central Katniss Everdeen posee cualidades que exceden sus atributos físicos y el simple relato de aventuras. Aquí se trata de una joven que es una arquera consumada y se ve envuelta en una saga de historias de supervivencia en una sociedad distópica en la que sobrevivir para las clases bajas es un lujo. Katniss no solo se revela como formidable guerrera y estratega natural, sino que aporta el elemento sensible y compasivo a la historia. Ese elemento difiere de la brutalidad y falta de consideración del impulso masculino sin frenos y constituye una nueva esperanza en un mundo al borde del colapso. Sus armas son el arco y flecha lo cual ya es un rasgo asociado reiteradamente a guerreras desde tiempos remotos. De hecho, la compasión, la capacidad de trabajar en equipo y en especial su natural cualidad de líder la colocan dentro del universo de las heroínas. Cuanto más heroínas complejas, multifacéticas y plurales vayan naciendo así también sucederá con las villanas. Una y otra están conectadas no solo por la necesidad dramática sino por potenciación de los discursos que lleven a una nueva conceptualización de los roles de la mujer.

Se cuenta que los mongoles en su época de esplendor y en la que dominaron casi todo el mundo conocido tenían entre sus filas algunas guerreras notables. La más conocida fue la princesa Kuthulun. Se hizo conocida por la crónica de Marco Polo. Kuthulun fue hija de Kaidu, sobrina del Kublai Khan, descendiente de Genghis Khan máximo líder de las hordas mongolas. Desde chica había mostrado una especial habilidad para la lucha cuerpo a cuerpo y según se dice jamás había sido vencida por ningún hombre. Eliminó a los enemigos de su padre uno a uno. Debido a que en las luchas el que ganaba se quedaba con los caballos del vencido, había acumulado una gran cantidad. Tal fue su poder y capacidad de liderazgo que en un momento se le ofreció el título de *Khan* cosa que ella rechazó aduciendo que prefería estar al mando de las tropas. Era una gran tiradora con arco y una estratega implacable. Bajo su mando la *horda de oro* de los mongoles se expandió por Asia y Europa. Las guerreras mongoles cauterizaban uno de sus pechos para no entorpecer el arco que llevaban cruzado al cuerpo el cual usaban a todo galope disparando flechas. Así es que el

arco y flecha se vincula a las armas preferidas de las guerreras desde hace mucho tiempo. Es natural puesto que si bien es una punta que se lanza no posee las características fállicas evidentes de la espada o la lanza y por otro lado requiere una mirada fría, concentrada y elíptica en la que se ha de calcular la distancia, el peso, la velocidad, inclinación y el viento lo cual requiere una gran capacidad de manejar datos en simultáneo. Al parecer Kuthulun había dicho que no desposaría a ningún hombre hasta que alguno la venza en el combate cuerpo a cuerpo. Así de firme era y con todo cuenta la historia que finalmente se casó con un hombre que no la desafió. Lo significativo reside entre otras cosas en que esto data del año 1206. La tradición de las mujeres arqueras continúa en Mongolia hasta el día de hoy. Hay muchos factores que convergen para esta nueva era de heroínas, desde las cuestiones sobre la igualdad de género, el mercado agrandado que representa a la industria del cine, la televisión, el comic y el entretenimiento en general el sumar consumidoras femeninas, la avidez por ver figuras femeninas en acción y atrevidas. Sin embargo, detrás de las capas más superficiales comienzan a emerger las fuerzas de la energía femenina con todo su resplandor. Si observamos la presencia de la mujer en las distintas pantallas y aún en libros o comics, veremos que en general y al arrancar el siglo se trataban de damiselas en apuros que serían luego rescatadas por heroicos varones. Pueden tratarse de superhéroes enmascarados como Daredevil, extraterrestres como Súperman, mutantes como Wolverine o simples mortales envueltos en situaciones de aventura y amor. En los comics primero y en las películas y televisión más tarde, comenzaron a incursionar mujeres que ejercían alguna clase de poder.

Durante la Segunda Guerra Mundial las editoriales de cómics de EEUU se vieron en aprietos porque los varones habían ido a la guerra y no había dibujantes ni guionistas y –contra sus propios prejuicios- comenzaron a contratar mujeres para el trabajo. Muchas acudieron y no solo se convirtieron en quienes impulsaron la industria durante esa época, sino que crearon nuevos personajes. Patrullas femeninas, heroínas de guerra que combatían nazis y demás personajes que llenaron las revistas de un nuevo brío. Varios nombres importantes salieron de ese momento. Algunas trascendieron tanto por sus personajes como por su propia labor artística. Los personajes femeninos dibujados por mujeres, tenían formas bellas y sexys, pero nunca eran representadas como lo hacían los hombres. La sensibilidad y el conocimiento del género hicieron que además de atractivas fuesen elegantes y cultas. Los diálogos y los dibujos revelaban una mirada claramente distinta que las que profesaban los hombres para los cuales solo debían ser unos cuerpos formidables con apenas algo de ropa. Las mujeres dibujantes (y los personajes que creaban) fueron un rayo de luz en una industria hasta entonces dominada por hombres. Algunos de esos personajes perduraron y otros simplemente desaparecieron y quedaron en el olvido. La sociedad americana (y mundial) necesitó que las mujeres volvieran a sus hogares a criar hijos y la maquinaria perversa de la sociedad machista continuó su andar sobre las ruedas de hierro del pensamiento masculino.

De los personajes femeninos sin embargo algunos perduraron tanto en el cómic como en la televisión. Del dibujo saltó a la televisión *Wonder Woman* (La Mujer Maravilla) con la bella y carismática actriz Linda Carter y fue todo un suceso durante años, e impuso una forma de poder femenino al servicio de la justicia. Venía el personaje de una historieta de la DC Comics y su traslado a la pantalla chica fue una apuesta arriesgada que rindió sus

frutos. *Wonder Woman* es una amazona, hija de la reina Hipólita y vivía en la isla Temiscira. Para llegar allí había que traspasar un portal dimensional ya que ningún humano (menos aún un hombre) debía conocer el secreto de su existencia. Tenía un avión invisible y vestía un para la época atrevidísimo atuendo de pantalones cortos tipo malla y un top con pronunciado escote. Sin duda la elección de la actriz estuvo influida por los varones que manejaban los estudios en su totalidad en la década del sesenta. Un lazo dorado que usaba tanto para atrapar como para que los malvados confesaran lo que ella quisiera ya que no podían negarse a ello. Su fuerza era impresionante y podía correr a velocidades impensables. Pues bien, ella encarnó a la mujer perfecta, bella, inteligente, justiciera y noble, tenía los rasgos que hacían falta para que la serie fuese todo un éxito. Es extraño el caso de La Mujer Maravilla que siendo un éxito fenomenal en la serie televisiva de los ochenta haya tenido que esperar 35 años para tener su propia película.

“Yo quería salvar el mundo. Poner fin a la guerra y ofrecer la paz a la humanidad. Pero luego vislumbré la oscuridad que vive dentro de esa luz... Y aprendí que, dentro de cada ser humano, siempre habrá ambas cosas. Y cada uno debe elegir entre una y otra. Es algo que ningún héroe podrá vencer jamás. Ahora sé que sólo el amor puede salvar en serio al mundo. Entonces me quedo, luchó y me entrego por el mundo que considero posible. Ahora, ésta es mi misión. Para siempre.” (Mujer Maravilla, 2017, Patty Jenkins)

Pero más allá del evidente mercantilismo oportunista que como producto detentaba, fue una punta de lanza para probar una tipología de heroínas mujeres. Solo el machismo instalado en el mundo hizo que no se hicieran inmediatamente muchas series similares más con la cantidad de heroínas que ya tenían patentados tanto la DC Comics como la Marvel. En el terreno de los dibujos animados, la aparición de *Valiente* de Pixar (2012, Mark Andrews - Brenda Chapman) con una particularísima historia donde la protagonista es una niña, nos muestra que este arquetipo ha llegado para quedarse. Su protagonista es Mérida, una niña de rizos colorados que no quiere –y no lo hace- adaptarse al rol pasivo que se espera de ella. Al contrario, se hace hábil en el uso del arco y flecha. Es contestadora y revela un carácter fuerte y decidido. Mérida es criada como toda niña para casarse y eso esperan sus padres y la sociedad toda. En la historia suceden varias cosas de índole mágica. Mérida se pierde en el bosque siguiendo unas luces brillantes de fuegos fatuos y llega donde la casa de una bruja a la cual pide un hechizo para “transformar” a su madre, ésta así lo hace y la convierte en una osa gigante. Al comienzo parece un hecho casi divertido incluso tierno pero su “madre-osa” de a poco comienza a perder su memoria humana y se asimila a su nuevo mundo animal (es decir instintivo). Mientras tanto un enemigo temible llamado Mor’du (también oso) aparece para complicar las cosas. Este mismo oso ha sido quien en una lucha con su padre le ha hecho perder una pierna y ahora pone en riesgo a toda la población. Nos enteramos entonces que el oso había sido un bravo guerrero sediento de poder y que había hecho el mismo hechizo que Mérida con su madre. Ahora la situación es dramática pues el pueblo (y el rey padre) confunden el oso enemigo con la nueva osa que es en verdad su mujer y madre de la princesa y quieren matarla lo cual casi logran. La bruja había dejado sin embargo la fórmula para deshacer el hechizo. Le dice que “*remiende*



*el vínculo que el orgullo rompió"* y luego de pensarlo descubre que debe arreglar el tapiz roto en su furia. La historia concluye en que la madre se reconvierte en humana, el malvado Mor'du es derrotado y todos aprenden una lección.

En el *Señor de los Anillos* su protagonista, Frodo el hobbit llega junto a la bellísima y poderosa Galadriel, quien gobierna el bosque. Ella le ofrece mirar por el espejo de agua mágico para ver el futuro. Horrorizado por lo que ve aparta la vista. Ella también lo ha visto: el fin de la Compañía del Anillo y un nuevo terror. Frodo sobrecogido por lo inmenso de su misión le ofrece el *Anillo Único* a la Reina de los Elfos.

Galadriel: - ¿Me lo ofreces sin reservas? No dudaré que mi corazón lo ha deseado fervientemente.

[De repente, se muestra poderosa y malvada] ¡En el sitio del Señor Oscuro instalarás una reina! ¡No oscura pero hermosa y terrible como el alba! ¡Traicionera como el mar! ¡Más fuerte que los cimientos de la Tierra! ¡Todos me amarán, desesperados!

[Se da cuenta de lo que acaba de hacer y de decir]

He superado la prueba. Me someteré. Partiré al Oeste, y seré siempre Galadriel.

El universo ficcional de la narrativa audiovisual se completará con la presencia de la energía femenina y es posible que, si de alguna manera logra la sociedad aceptar el cambio y profundizando su contenido, nos complete y devuelva el equilibrio perdido. Un orgasmo gritado y liberador de energía era suficiente para poner en pánico al hombre, tan afianzado a la tibieza del razonamiento. La castración de la sexualidad y goce femenino no fue otra cosa que miedo. El vacío que se generaba le producía al hombre un desconcierto tal que prefirió golpear con dureza los impulsos de la mujer. Ahora, este impulso se ha liberado y tomado las formas de la creación. El hombre ha tenido y le tiene miedo a la mujer (aunque nunca lo confiese abiertamente). Por más que se erija en dueño y amo de la familia e intente parecer quien manda, el hombre íntimamente sabe que su destino depende de la voluntad y deseo de la mujer. Todo hombre ha sido parido por mujer y antes de eso fue llevado por nueve meses, nueve lunas en el útero, alimentado y simbióticamente unido a la madre. No hay forma que en la memoria interna no quede el acto reflejo de comprender que todo en la vida dependía de ella. Y por lo tanto y por simple proyección, todo en su vida adulta depende de una mujer. Pero la mujer no se muestra ni comporta como los hombres entienden que ellas deberían hacerlo. Fuera de los arquetipos de la mujer manejadora y cruel de tantas telenovelas en donde éstas se enfrentan a las simples y pobres empleadas que con su candor hechizan al hombre en pugna, aparecen mujeres que son en todo sentido dignas de ser imitadas que luchan, creen en sí mismas, en su causa, que no esperan a ser liberadas ni salvadas y mucho menos perdonadas. Mujeres que construyen su destino y se atan a él. El personaje Sarah Connor de *Terminator* (James Cameron, 1984), es un ejemplo de una mujer que lucha hasta lo improbable. Posiblemente uno de los personajes más icónicos del cine en cuanto a determinación contra toda chance. No solo porque su rol dentro de la historia es central sino porque ha aportado al universo de heroínas femeninas del cine un aspecto no muy común por los años ochenta. Y en contraposición con los caracteres masculinos clásicos hay una visión por la vida a largo plazo que emite aquella clase de idea



y visión que hacen que el vacío quede aislado. Si la energía del Terminator –como máquina masculina indestructible- es una fuerza ciega de la ingeniería humana que ha tomado control sobre nosotros, Sarah Connor representa no solo la esperanza sino la voluntad de lucha y trascendencia. Si para que una heroína surja y se expanda por sobre el imaginario del poder patriarcal y endurecido es necesario la transfiguración de la imagen de la damisela en apuros en una mujer que bien se arregla por sí misma, también es cierto que ella puede como nadie vislumbrar la importancia última de la vida.

“Sarah Connor: - John, fue una estupidez ir a buscarme. ¡Maldita sea, tienes que ser más listo! Ha faltado poco para que te maten. ¿En qué estabas pensando? No debes arriesgarte por nadie, ni siquiera por mí ¿lo entiendes? Eres demasiado importante. ¿Lo comprendes?

John Connor: - Tenía que sacarte de ese horrible lugar. Lo siento...

Sarah Connor: - No necesitaba tu ayuda, sé cuidar de mí misma. El futuro desconocido rueda hacia nosotros. Por primera vez lo afronto con un sentimiento de esperanza porque si una máquina, un Terminator, puede aprender el valor de la vida humana, tal vez nosotros también podamos.”

La teniente Ripley, adversaria del *Alien* resiste sola mientras que la criatura deshace uno por uno de los tripulantes del *Nostromo*, en donde ya no primará la fuerza (que es sin dudas desproporcionada respecto de la criatura *Alien*) sino la fortaleza, la sagacidad y la constancia. Y es justamente aquí donde lo femenino prima desde la biología a la psiquis y del ánimo a lo concreto: para vivir es menester sobrevivir y para ello es conveniente pensar y hacer, curar y prevenir, observar y metamorfosearse con la realidad en un camuflaje constante como lo hacen tantas especies animales, plantas y la naturaleza toda.

Lara Croft presenta un caso excepcional. Aparece como protagonista del videojuego *Tomb Raider* de 1986. Y si bien han existido otras heroínas y guerreras en la industria del video juego (como la emblemática Chun Li de *Street Fighter*), Lara es la primera protagonista mujer. Curioso caso de un personaje femenino audaz, atrevido e independiente al que jugaban tanto mujeres como hombres. Trinity es la heroína interna de *Matrix*, la matriz en la cual se funde Neo quien protagoniza la saga; es ella quien lo hace portador del poder. Una guerrera que ama tan profundamente que rompe todas las reglas para salvarlo y lo logra. Son muchas las heroínas que conforman el podio de mujeres del mundo de la ficción que metaforizan la acción cotidiana de millones de otras que pertenecen al mundo real. En diversas leyendas antiguas se habla de historias de mujeres despechadas, reinas, diosas o brujas que han sido engañadas y utilizadas por los hombres y desde su resentimiento se han convertido en seres destructivos. Pues bien, aquí hay un elemento disruptivo de la lógica lineal de las historias ya que éstas se revelan como inicialmente frágiles y crédulas para luego convertirse en hembras sanguinarias y crueles. Antes de esto hubo una mentira fundacional que invirtió lo dador de vida por aquello que la quita. Es Lilita que devora o Kali, que representa las fuerzas tenebrosas de la naturaleza. El corazón ardiente herido expresa su desesperación a través de un clamor que no puede ser oído y desde los subterráneos del alma implora y ejecuta una venganza que ni redime ni cura. En el estado de agitación exacerbada y con el dolor a cuestas se revuelve en su propia capacidad de ahor-

car y destripar el corazón y el ánimo de los hombres para luego devorarlos. La mencionada Daenerys cae en la última temporada de *Juego de Tronos* (capítulo 5) en el estereotipo de la “despechada” y en medio del dolor y la rabia, quema una ciudad entera y a sus inocentes civiles montada sobre su dragón. Cabe preguntarse si los guionistas buscaron conformar un prejuicio, mantener un paradigma, satisfacer una creencia o simplemente *Deus ex Machina* y la mujer enojada arrasa con todo. Beatrix Kiddo jura vengarse de Bill y le llevará una indecible cantidad de sufrimiento llegar a él ya no solo para matarlo como dice el título *Kill Bill* (*Quentin Tarantino*, 2003-2004), sino para ver al padre de su hija, el amor de su vida, su admirado guerrero sin amo y decidir contra toda chance que lo ha de liquidar. Y lo hace. Esta fuerza radica en el conocimiento de sí misma y la sublimación de las pasiones. Las pruebas del personaje arquetípico masculino han sido aquellas que implican la valentía, el coraje, la búsqueda de la verdad, el amansamiento del temperamento y los instintos, la humildad y la justicia, pues son todos estos atributos que, aunque idealizados, suelen escasear. Y en esa transmutación es que radica el poder a conquistar, y la posibilidad de convertirse en un héroe de nivel superior.

Para las heroínas del futuro será igualmente un arduo trabajo, el de la conquista de sus pasiones que la someten y de todas aquellas falencias del carácter que no le permiten surgir en su máximo potencial. Será un amanecer de la consciencia para una nueva igualdad en donde las heroínas tendrán un poder inconmensurable más allá de lo evidente. La auto observación serena y el autodominio de su mundo emocional, el manejo de las energías de la naturaleza, la fuerza del corazón y las de las entrañas de la vida, la *maternización* vital de universos enteros, y tantos otros aún por descubrir y cimentar.

De ese humus existencial y terrenal, emergerá una fuerza desconocida, nueva y refrescante que hará de néctar para la consubstanciación de las nuevas heroínas del siglo XXI.

## Lista de referencias bibliográficas

- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*, Ed. Traficantes de Sueños  
 Tolkien J.R.R. (1954). *El señor de los anillos*, Allen &Unwin,  
 Vogler, C. (2005). *El Viaje del Escritor*. Madrid: Robin Book. (pp. 54, 64, 89, 96)

## Bibliografía

- Lieberman, Al. (2006). *La Revolución del Marketing del Entretenimiento* (UP) Aristóteles, (siglo IV AC.) Poética  
 Bordwell, D. (1985). *La narración en el cine de ficción*. Editorial Paidós. Barcelona, España  
 Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras, psicoanálisis del mito*. Fondo de cultura económica, México (pp. 55, 62, 90, 99, 107)  
 Campbell J. (1991). *El poder del mito*, Emecé, Barcelona (pp. 38)  
 Campbell, J. (1980). *Los mitos en el tiempo*. Emecé Editores. Buenos Aires, Argentina  
 Eco, U. (1974). *La Estructura Ausente*, Editorial Lumen. Barcelona, España  
 Frazer, G. (1944). *La Rama Dorada*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Santa Fe de Bogotá, Colombia

- García Márquez, G. (1995). *Como se escribe un cuento*. Editorial Voluntad, Santa Fe de Bogotá.
- Graves, R. (2007). *Los mitos griegos*. Alianza Editorial. Buenos Aires, Argentina
- Heindel, M (1932). *Misterios de las grandes óperas*. Editorial. Kier, Buenos Aires, Argentina.
- Jung, C.G. (1993). *Encuentro con la Sombra (compilación)* Editorial Kairós, Buenos Aires, Argentina
- Jung, C.G (1976). *Psicología y Religión*. Editorial Paidós. Barcelona, España
- Jung, C.G. (1964). *El hombre y sus símbolos*. Editorial Paidós, Barcelona, España
- Jung, C.G. (1951). *AION Contribución a los simbolismos del sí mismo*. Paidós, Buenos Aires, Argentina
- Maitena (2006). *Mujeres Alteradas*. Sudamericana Lumen
- May, R. (1993). *Encuentro con la Sombra*, Editorial Kairós, Buenos Aires, Argentina
- McKee, R. (1997). *Story, el guión*. Editorial Alba. Barcelona, España
- Niedner, H. (1986). *Mitología Nórdica*. Editorial Edicomunicación. Barcelona, España
- Quino (2001). *Toda Mafalda*. Ediciones de la Flor
- Salas Sommer, D. (1998). *Moral para el Siglo XXI*, Fundación Instituto Filosófico Hermético, Buenos Aires, Argentina
- Segato, R. (2018). *Contra-Pedagogías de la crueldad*, Prometeo Libros, Buenos Aires, Argentina
- Segato, R. (2016). *La guerra contra las mujeres*, Ed. Traficantes de Sueños
- Seger, L (1987). *Como convertir un buen guión en un guión excelente*. Editorial Rialp, Buenos Aires, Argentina
- Velayos, T. (1995). *George Lucas el poder de la fuerza*. Editorial Royal Books, Barcelona, España
- Vogler C. (2005). *El viaje del escritor*. Madrid: Robin Book.

---

**Abstract:** In the narrative territory, the fable has been established from a male conception since the foundational times of culture. Nevertheless, strong female characters (heroines) have existed from Aristófanes (Lysistrata) to the present day; Joan of Arc, the Celtic Queen Boudicca, Juana Azurduy (Argentine historical character); Mérida from “Brave”, Katniss Everdeen in The Hunger Games, Khalessi in Game of Thrones; female Captain Marvel, Wonder Woman; Beatrix Kiddo from Kill Bill, Trinity in Matrix, Rey the scavenger in Star Wars (who incarnates “The Force” and stands up to the Empire). Hundreds of examples exist where we can find a structural, aesthetic and ethical change which refresh narratives and their fables.

Women have advanced noticeably in every field in these past years thanks to the struggle of feminist movements. As a consequence of the permanent quest in search of their social role, and the evident failure of the patriarchal system, cracks in the social structure are appearing. The transformation powered by the Women’s movements traverse the core structure of our society, making itself evident in different aspects of culture, in its more ample definition. The emergence of a new female character -a restricted role model before now- challenges the existing archetypal structures and promises changes towards a new, wider, more inclusive and diverse narrative.

In the present day, empowered women's participation in all social strata is on the rise. This is true for the social, material world and is also observable in the cultural mirror through diverse artistic productions; narrative in film and television, literature, mass media and digital platforms.

A democratization process of information, aesthetic and argumentative criteria appears to inaugurate -at a slow but steady pace- a new figurative view of the world. One of the more present, recognizable and active forms is the audiovisual account in which new archetypes of heroic characters, with intrinsically feminine attributes conquer the stories, the audience and box office.

If for humanity storytelling has been founding of its own culture, the change in form, manner and point of view, -thus a transformation in the way we narrate- changes the historical conception and cosmovision of the world. The new fable shall not be the like the one before it, neither will it be like its opposite: it shall be a completely different conception, transversal, multidimensional, inclusive and creative.

This project aims to breach dominant ways of thinking and generate a new map in the narrative territory towards the discovery of new worlds.

**Key words:** Heroine - woman - gender roles - narrative - archetype - paradigm - empowerment - feminine - map - territory.

**Resumo:** No território da narrativa, as histórias foram estabelecidas a partir de uma concepção de corte masculino desde os tempos fundacionais da cultura, no entanto têm existido desde os tempos de Aristófanes (A rebelião das mulheres), personagens como Juan de Arco, a rainha celta Boudicca, Juana Azurduy até Mérida de Brave (Valente), Katniss Everdeen nos Jogos da Fome, Khalessi de Jogo de Tronos, Capitã Marvel, a mesma Mulher Maravilha, Beatrix Kiddo de Kill Bill, Trinity em Matrix, Rei a chatarrera de Star Wars que encarna “a Força” e enfrenta ao império. Assim, existem centos de exemplos onde se observa uma mudança estrutural, estético e ético que contribui uma visão refrescante à narrativa. Nos últimos tempos observou-se um avanço extraordinário da mulher em todos os campos graças às lutas dos movimentos femininos. Como consequência de uma busca permanente das mulheres de seu papel social no mundo e em linha direta com o evidente fracasso do modelo patriarcal, pode ver-se um craqueamento nas estruturas sociais que cuja epiderme tem sido cuarteada pelos acontecimentos da história. Isto é, que o processo de transformação social impulsionado pelo feminino, atravessa a estrutura mesma de nossa sociedade, evidenciando-se nos diferentes aspectos da cultura em sua definição mais ampla.

O aparecimento de um novo tipo de personagem feminina –até agora vedado como modelo- põe em xeque as estruturas arquetípicas existentes e são uma promessa de mudança para uma nova narrativa mais ampla, inclusiva e diversa.

Hoje em dia pode observar-se uma crescente participação de mulheres empoderadas em todos os estratos da sociedade. Isto se dá tanto no âmbito do mundo real como em seu espelho cultural através das mais diversas produções artísticas e narrativas do cinema, a televisão, a literatura, os meios de comunicação e nas plataformas digitais.

Esta sorte de democratização da informação e dos critérios estéticos e argumentales inaugura de forma lenta mas segura, uma nova forma de visualização do mundo. Uma de

suas formas mais ativas, reconhecibles e presentes pode observar-se em no relato audiovisual em onde o aparecimento de novos arquetipos de mulheres heroicas, com valores intrinsecamente unidos ao feminino, arrasam, não só no discurso sina nas plateias e nas eleições do público.

Se para a humanidade o narrar histórias tem fundado sua própria cultura, a mudança de signo na maneira e forma em que se olha e portanto relata muda o sentido da história, e assim muda a cosmovisión do mundo. O novo relato já não será igual ao anterior nem seu oposto: será uma concepção totalmente diferente, transversal, multidimensional, integrador e criativo.

Este projeto propõe-se abrir uma brecha no pensamento dominante e gerar um novo mapa para a reflexão no território da narrativa, rumo à descoberta de novos mundos.

**Palavras-chave:** Heroína - mulher - gênero - narrativa - arquetípica - paradigma - empoderamento - feminino - mapa - território.

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

---



# La fotonovela: un camino posible para los desafíos de un nuevo modelo de mujer

Alejandra Niedermaier \*

---

**Resumen:** La presente propuesta trabaja a partir de la interrelación entre la mirada de género y la indagación sobre las imágenes y los medios entre 1940 y 1970 aproximadamente. En este vínculo se pueden hallar, a través de una dialéctica, las condiciones de visibilidad y de representación. La fotonovela, en su interacción texto e imagen, manifestaba un síntoma de los acuerdos y desacuerdos (tanto a nivel de las ideas, de los sentimientos como de los deseos inconscientes). Estas publicaciones aparecieron en un momento en que la prensa, las revistas y el cine se interrogaban y, a su vez, esbozaban un nuevo modelo de mujer. En este dilema se pueden apreciar particularidades muy enraizadas en el modelo anterior pero, también, nuevas complejidades. La fotonovela se convirtió, entonces en una forma de enunciación en la que habitaban aspectos de legitimación del ideario existente pero, a su vez, de proposición y modificación. Se indaga asimismo sobre la relación fotografía/cine en esos años de gran interacción.

**Palabras clave:** fotografía – cine - narrativa – fotonovela - mujer - representación – subjetividad – imaginario

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 62 - 63]

---

(\*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la UP en el Área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación. Es parte del Cuerpo Académico de la Maestría en Gestión del Diseño. Miembro del Consejo Asesor Académico. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y perspectivas visuales. Coordinadora Académica de la Escuela de Fotografía Motivate y docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual desde sus perspectivas históricas y contemporáneas, así como sus aspectos didácticos.

## Introducción

En virtud de que la investigación histórica no es un saber estático, la presente propuesta trabaja a partir de la interrelación entre la mirada de género y la indagación sobre las

imágenes y los medios. En este vínculo se pueden hallar, a través de una dialéctica, las condiciones de visibilidad y de representación. La investigación se desarrolla entre 1940 y 1970 aproximadamente. La fotonovela, en su interacción texto e imagen, manifestaba un síntoma de los acuerdos y desacuerdos (tanto a nivel de las ideas, de los sentimientos como de los deseos inconscientes).

Estas publicaciones aparecieron en un momento en que la prensa, las revistas y el cine se interrogaban y, a su vez, esbozaban un nuevo modelo de mujer. En este dilema se pueden apreciar particularidades muy enraizadas en el modelo anterior pero, también, nuevas complejidades. La fotonovela se convirtió entonces en una forma de enunciación en la que habitaban aspectos de legitimación del ideario existente pero, a su vez, de proposición y modificación. Se encuentra de este modo una suerte de tipificación de personajes y temáticas centradas en intensas peripecias enmarcadas en una retórica del exceso. Pares binarios de todo tipo aparecían en su sintaxis que, a partir de la fragmentación, hicieron surgir continuidades que albergaron nuevos conceptos en torno a la imagen de la mujer, sus cambios, los roles dentro de la familia y la vida “moderna” en general. Se acuerda entonces con Étienne Balibar cuando sostiene que toda identidad es fundamentalmente transindividual, ya que no es (puramente) individual ni (puramente) colectiva. La identidad no es dada ni inmutable. En tal sentido, la fotonovela y su continuidad cinematográfica configuraron una condición de posibilidad de construcción y autoconstrucción diferentes. Así, la famosa frase “Lo personal es político”, popularizada por Carol Hanisch en 1969, resulta absolutamente pertinente ya que no hay experiencia que no se presente sometida a reglas, obstáculos y fuerzas que son del orden de lo público.

Como un producto de la denominada industria cultural<sup>1</sup>, varias revistas femeninas acogieron esta modalidad. En ellas, el discurso provenía desde adentro, es decir, propiciaban la lectura de las propias protagonistas que buscaban una nueva forma de autopersonearse subjetivamente. De algún modo, existía un tácito reconocimiento de que se trataba de años fundantes para la conformación del género. A propósito, Hannah Arendt consideraba que la *vida activa*, en tanto experiencia política y sensible, exige visibilidad.

Este escrito se detendrá también en la imagen en movimiento como el resultado de diferentes búsquedas. Por eso, se analizará la incorporación de tiempo, de puesta en escena y de relato en imágenes fijas para interrogar así sobre las tempranas relaciones entre los diferentes dispositivos. El cine y la fotografía se encuentran ligados ontológicamente; la fotografía participó de presentaciones visuales que operaron como antesala del cine.

Las fotonovelas y otras variedades linderas funcionaron como vestíbulo primero y como retroalimentación después del cine. A través de su secuencialidad, dio pie a los géneros dramáticos, melodramáticos, policiales e incluso cómicos del cine silente.

La investigación se centrará en las fotonovelas de producción pero, también, de consumo en América Latina. Constituye asimismo una continuidad con la profunda indagación realizada acerca de la relación entre la mujer, la fotografía y la historia<sup>2</sup>.



## Consanguineidad entre los dispositivos

En el cine, cuyo material es fotográfico, la foto (...) es presa en un fluir, es empujada, estirada sin cesar (...) no es ningún espectro. (Roland Barthes)

La fotografía y el cine presentan una consanguineidad en virtud de que ambos se hallan ontológicamente vinculados. A partir de este concepto se puede considerar a la fotografía como el componente molecular que habita en los dispositivos mencionados. Walter Benjamin encontraba en ambos oscilaciones de espacio y tiempo, como así también entre distancia y proximidad ya que estas categorías se reducían y maximizaban simultáneamente. Hacia 1950, André Bazin y Siegfried Kracauer reconocían las conexiones entre ambos medios. Por su parte, Jean Louis Comolli en una conferencia dictada en el 2007 denomina a la foto como “la unidad discreta del cine”. Se puede pensar entonces que si en la fotografía, lo instantáneo se convierte en pose, en una pausa del tiempo, si se detiene el movimiento en el cine se retorna a la imagen despojada, ¿entonces, en esa exploración hacia el interior de cada dispositivo, no surgirá nuevamente el componente molecular fotográfico? Este analista agrega que el cine es un arte híbrido que nace en el cruce de dos tentaciones: de la fiesta espectacular (en tanto rito) y de las reglas técnicas de la fotografía (en tanto forma) (p.390).

Roland Barthes sostenía que “el fotograma nos entrega el interior del fragmento.” (1986, p. 66) En tal sentido el teórico Raymond Bellour observa que la foto conforma el fotograma cinematográfico y el elemento cero del video. Es por eso que, fotogramas y elementos cero, son en definitiva componentes moleculares constructores de fragmentos. A su vez, Giles Deleuze en *La imagen movimiento* señalaba que a estos componentes se les agregó tiempo y así el todo resulta circular al recoger la marcha del universo y el intervalo entre dos movimientos o dos acciones. En este sentido, Bellour considera que no es el movimiento lo que define al cine sino el tiempo.

En el año 1929 en la ciudad de Stuttgart se realizó la muestra, *Film und Foto*, que justamente intentaba poner en relación ambos dispositivos. Se exhibieron aproximadamente 1260 imágenes y unas 60 películas. Con el espíritu y con autores relacionados a las vanguardias, algunos mostraron sus trabajos fotográficos y filmicos como fue el caso de Man Ray. La exposición tuvo el propósito además de subrayar la capacidad de representación de ambos medios, reunirlos alrededor de diferentes temáticas, aplicaciones y estéticas. Lazlo Moholy Nagy (profesor de la escuela de la Bauhaus desde 1923 y curador por Alemania de la muestra) había escrito ya en 1925 textos teóricos que enlazaban pintura, fotografía y cine. Indudablemente tanto la fotografía como el cine modificaron, en esa etapa de la modernidad, el sistema de percepción. A propósito el especialista argentino David Oubiña considera que el cine es la fotografía en movimiento pero la fotografía era ya, desde el principio, el cine en suspenso (2009, p.111).

Por su parte, la teórica de cine Laura Mulvey encuentra, en el detenimiento que se produce durante el montaje, una estética en la cual celuloide y fotografía coinciden.

Es a partir de este componente molecular, elemento cero, unidad discreta del cine o como se lo quiera llamar, en definitiva desde la consanguineidad planteada, que se analizará en detalle la influencia de la fotonovela en el cine.

## Primeras aproximaciones

En el interior de cada fotografía también está el comienzo de una historia que empieza con ‘Érase una vez ...’ Cada fotografía es el primer fotograma de una película. (Wim Wenders)

Las imágenes estereoscópicas generaron gran entusiasmo en los años de su aparición y utilización<sup>3</sup>. Al respecto, Charles Baudelaire opinó que los ojos “se inclinaban sobre los huecos del estereoscopio como sobre las tragaluces del infinito.”(en Cuarterolo, 2012, p.58) Fueron utilizadas también para realizar series en base a piezas teatrales. Esto creó un sistema de producción que además de la toma y su copiado, se relacionaba con la creación, utilización y reutilización de decorados, la elección de los actores y demás elementos que luego formarían parte de la industria cinematográfica. Requerían por otra parte, al igual que el cine, un aparato de visualización. Aparecen así, entre otros, el Taxiphote y un proyector en el que uno de los orificios se eclipsaba alternativamente de manera que cada uno de los ojos sólo pudiera ver la imagen que le correspondía. La fotografía estereoscópica demandaba además una interacción corporal por parte del receptor ya que éste debía sumergirse en las escenas que esta técnica le ofrecía.

A partir de fines del siglo XIX surgieron proto-fotonovelas cuya temática eran obras de teatro, novelas y cuentos “ilustrados” fotográficamente que surgieron en la prensa francesa pero que rápidamente fueron adoptados en el Río de la Plata. La revista *Martín Fierro*<sup>5</sup>, por ejemplo, denominaba “literatura de barrio” a este tipo de producción que entra dentro de los parámetros de la industria cultural.

En los primeros años del siglo XX la *Revista fotográfica ilustrada del Río de la Plata*, entre otras, publicitaba la comercialización de series fotográficas, estereoscópicas, proyecciones y linternas mágicas mostrando la existencia de un verdadero circuito comercial y masivo. Algunos contenidos picarescos aparecieron entre los contenidos elegidos como *Gabinete reservado* o *The french maid* de H.G. White & Co como así también otras realizadas por la empresa productora Underwood & Underwood<sup>6</sup>. En el caso de *The french maid*, la historia fue retomada por el cine en el corto *How the cook made her mark* producido por la American Mutoscope Biograph Company en 1904. En estos casos se puede observar una mirada tradicional acerca de la figura femenina, en la cual aparece el flirteo travieso, aludiendo, en ambos casos, al rol de empleada doméstica y todo el imaginario que circulaba alrededor de esa tarea y su impacto sobre los hogares.

En el número del 21 de mayo de 1904 del magazine *Caras y Caretas* se divulga una reconstrucción de la novela *Amalia* de José Marmol, publicada por primera vez en 1851. El relato es acompañado por dibujos y fotografías de los políticos de la época ya que la novela alude a circunstancias históricas. A su vez se realizaron fotografías que resumían los instantes decisivos de la novela. Esta misma elección de escenas se encuentra en la película muda que, once años más tarde, realizó Enrique García Velloso. Es interesante observar la similitud entre la reconstrucción fotográfica y las escenas de este film silente. En ambos pastiches se puede observar una escenografía y un vestuario muy cuidados. Ya en 1936 Luis Moglia Barth rodó una segunda *Amalia*, esta vez sonora. *Amalia* remite al ideario

romántico de la época en la que fue escrita y en ella aparece, vistas desde la clave de género, la figura de la viuda que tiene empatía con las posibilidades de un cambio socio-político en términos de libertad y justicia, mediados, por supuesto, por el amor que siente hacia uno de los personajes masculinos. Ella es, además, portadora de una belleza, “de cuerpo y alma”, inscritas en los cánones del ideal civilizatorio de la época.

Al mismo tiempo se han hallado distintos avisos publicitarios que por su formato y contenido resultan verdaderas pequeñas fotonovelas. Dirigidos a la figura femenina los avisos del dentífrico Colgate<sup>7</sup> dan origen a una narración con una moraleja en la cual las bondades del objeto se trasladan al sujeto. El objeto se convierte de este modo en fetiche para solucionar varias aristas en el camino a la felicidad que siempre ocurre a través de la mirada aprobadora masculina.

## La fuerza de la idea

A partir de los antecedentes mencionados, es importante tener en cuenta que, en los inicios de los años indicados, existe una convivencia entre lo que se esperaba de una mujer hasta ese momento y la idea de un cambio. Mircea Eliade establece que los “comportamientos míticos” operan sobre los imaginarios, es decir, sobre el entramado simbólico de una sociedad. La función del mito es explicar los modos significativos de las distintas actividades humanas. El mito relata y plasma lo simbólico del pasado lejano para transformarlo, reactualizarlo y desempeñar así un nuevo rol en el presente (1997, p.7). Las fotonovelas actuaban exactamente de este modo: relataban paradigmas instalados alrededor de la figura femenina para esbozar una transformación.

Se puede inferir entonces, tomando el concepto de Idea de Platón y uniéndolo con lo Decible de los estoicos, en tanto condición de posibilidad del conocimiento, que el imaginario de la época propició repensar el sitio de la mujer nombrándolo de forma visual y escrita. El nombre no indica solamente un concepto o lo sensible sino que manifiesta ante todo la decibilidad de la idea (Agamben, 2017, p.95).

En la fotonovela hay planos de inmanencia con diferentes intensidades dramáticas y diferentes perspectivas. En su conjunto elaboran una narración que introduce el nuevo imaginario ya mencionado. En esa introducción, se hallan diferentes temporalidades que visibilizan, de alguna manera, el tiempo que se necesitó para perfilar un nuevo pensamiento. Se considera un tiempo psicológico que acumula y articula un pasado y un presente para aventurar un futuro.

Además la fotonovela perfiló la entrada de dispositivos que referenciaron una modernidad cuyas lógicas se articularon pero, a la vez, entraron en conflicto con las pautas culturales existentes hasta ese momento. De este modo, estos dispositivos asumieron demandas que, al mismo tiempo, debían ser adecuadas al discurso social hegemónico.

Cabe señalar que la fotonovela condensaba un tejido semiótico de identificaciones y, si bien, como práctica de enunciación adhería a una cierta estética de la repetición, en tanto estructura, temáticas, etc., se acuerda con Julia Kristeva cuando establece de que no se debe hablar de un plural sino de “infinitos singulares” (2016, p. 26).

## Secuencialidad y Relato

Debajo de la fotografía de un hombre, su historia se encuentra enterrada bajo un manto de nieve. (Siegfried Kracauer)

La fotonovela justamente trataba de realizar un relato visual derritiendo cada capa de nieve con el objetivo de conformar una narración ya que la fotografía propone varias historias posibles. Estos relatos visuales se desarrollaron en torno a configuraciones espaciales en el tiempo de la narración.

En una nota al pie del libro *Lo obvio y lo obtuso* Roland Barthes manifestaba:

Hay otras ‘artes’ que combinan el fotograma y la historia: son la fotonovela y el comic. Estoy convencido de que esas ‘artes’ nacidas en los bajos fondos de la gran cultura poseen una cualificación teórica y ponen en escena un nuevo significante (...) (1986, p.66).

En la fotonovela el significante surge entonces de la interacción texto/imagen. En esa interacción encontramos operaciones que se apoyan alternativamente en figuras retóricas como la metáfora, sustitución, hipérbole y la antítesis entre otras. Los textos operan de anclaje y de relevo de acuerdo a las necesidades de denotación y connotación del guion. Mijaíl Bajtín establecía que ninguna palabra -y ninguna foto/fotograma- están deshabitadas ya que se encuentran teñidos de alguna connotación. En la unión *ver y leer*, los “fragmentos” se constituyen en conformadores de mundos.<sup>8</sup> Se puede apreciar también el principio dialógico indicado por el mencionado estudioso como un vaivén entre los discursos que, a través de cuerpos, gestos y acciones, construyen la relación con el Otro, especialmente la relación entre los géneros.

Según Joan Costa, el acto de lectura consiste en una decodificación de los signos que el ojo percibe para comprender entonces el significado de las palabras. La velocidad de lectura que una fotonovela requería se encontraba entonces condicionada por la cantidad de palabras que cada viñeta contenía. Inflúan en su legibilidad, la redacción y la puesta en página en tanto dinamismo y énfasis visual. En este caso, el diseño apuntaba no solamente a la comunicación, al aporte de conocimiento sino también a la emoción. Como mensaje bimedia (visual y escrito) su interacción resultaba fundamental. Costa hace hincapié en que la imprenta gutenberguiana y, más tarde, la fotografía aportaban una especificidad comunicacional icónica (en términos de representación) a través de la imagen y del texto (2007, p.36). En tal sentido en la fotonovela estamos ante un flujo de interacciones y contrastes entre ambos lenguajes que se dirigen a un solo canal de percepción: la visión. La complementariedad en la fotonovela aparece ya en la percepción: la imagen es percibida inmediatamente, el texto es recibido secuencialmente y, entre ambos, configuran el relato. Se pueden detectar además, continuidades y rupturas de estilemas entre las producciones, que luego se vuelven a apreciar en las hibridaciones de los distintos dispositivos.

Se encuentran entonces grandes tópicos que ofician de paraguas para que luego sean tomados en cada producción con ingredientes propios. Estos son: melodrama y religión, melodrama y violencia, melodrama y pobreza, melodrama y diferencias de clases. El me-

lodrama en la fotonovela retoma los aspectos prefigurados en el siglo XVIII para convertirse en una versión extática de expresionismo.

Gilles Deleuze en el libro *El pliegue* alude a esa rúbrica de Leibniz denominando uno de sus capítulos “La percepción en los pliegues”. En la fotonovela se transita por el pliegue que se crea entre foto y foto. Lo mismo sucede después en el cine cuando tiempo y movimiento se aúnan en la percepción del intersticio, del pasaje. Por ello, como indica el autor mencionado, el despliegue no es lo contrario al pliegue sino es el movimiento entre uno y otro. Es en el “entre” que aparece lo sensible y lo inteligible. A su vez, dentro del formato fotonovela se encuentra una perspectiva múltiple, un punto de vista sincrónico que luego se hallará en el cine. Además ambos medios apelan a la función fática para mantener encendida la atención del receptor. Cabe destacar que se trató de un receptor mayoritariamente femenino pero también masculino y perteneciente a grupos y clases sociales diversos.

De acuerdo a Jean Louis Comolli se podría decir que hay fotonovela –y luego cine- cuando la sucesión de imágenes (pensadas para enhebrar una historia) se proyectan “sobre la pantalla mental del espectador” (2007, p.293). Tanto la ilusión fotográfica como la cinematográfica fueron al encuentro del gusto por lo ilusorio pero encajaron al mismo tiempo dentro de lo que se buscaba en materia de percepción visual a través de la reproducción técnica. Existía de algún modo una especie de acuerdo para integrar el artificio para que la ilusión pudiera tener lugar.

## Fórmulas del pathos

Cada imagen de una fotonovela trataba de sujetar, agarrar al receptor con el objeto de crear una rapsodia de sensaciones que accionara sobre lo subjetivo y lo objetivo, lo interno y lo externo, lo sensible y lo inteligible al mismo tiempo. Se manifestaba en este sentido una retórica que tendía a hacer “ver y sentir”. Por eso, el formato por entregas aumentaba el efecto de suspenso. Se apelaba también a la seducción, en tanto artificio con ingredientes dramáticos, en los que se hallaba el aparecer/desaparecer, tener fuerza de voluntad o carecer de ella, el pudor, el rechazo temporal, todo vehiculado por ceremonias, ritos y simulaciones. La seducción se convertía así en un trazo retórico hacia adentro de la fotonovela y hacia el receptor.

En este género, además, las tomas delante de un espejo o de una tercera persona mirando a la pareja protagonista solían ser frecuentes. Este recurso absolutamente retórico tenía como objetivo involucrar al lector y autorizarlo en su carácter de voyeur. Un fotograma de la novela *Aventura en Buenos Aires* en el n° 61 de enero de 1950 incluye a un fotógrafo que presencia el accionar de la pareja protagonista. Justamente, a fines de los años '50 comienzan a visualizarse primeros planos de besos románticos que autorizan a la figura del voyeur en instancias más íntimas. En algunos casos el espejo actúa también como representación del accionar de la cámara fotográfica.

A través de diferentes recursos teatrales (gestuales y escenográficos) quedaba configurado un valor intencionalmente comunicativo, artificial y construido para un fin ficcional. Los pensamientos-emociones que proponía la fotonovela cumplen con lo observado por Michel Foucault a propósito de las fotografías de Duane Michals “La emoción es el mo-

vimiento que hace que el alma actúe y se propague espontáneamente de alma en alma” (1982). Para que esto suceda, la puesta en escena debía conjugar, combinar cuerpos, luces, movimientos, es decir configurar un relato a través de las imágenes que luego el texto anudaba.

En la alternancia entre primeros planos y planos generales se encuentra lo que Pascal Bonitzer indica “Las emociones son planos, planos de intensidad” (2010, p. 101). La elección del encuadre en ambos dispositivos conformaba una sintaxis que se asemeja a la escritura. Ambos medios desplegaron una estética de la pasión con puestas en escena de las que formaron parte la ambientación, el vestuario y la luminotecnia. Tomas con un efecto de contraluz, por ejemplo, sirvieron como portada o como momentos de enlace entre una fotografía y otra, entre un momento narrativo y otro. El plano y su contraplano aseguraban que la imaginación del receptor fuese satisfecha incrementando así el efecto de inmersión del receptor. La relación figura-fondo se convirtió también en un elemento indicador. Incluso resulta importante identificar el lugar y la forma en la que aparecía el texto (modalidad a veces heredada de la historieta).

En un parlamento de Hannah Shygulla en la película *Pasión* de Jean Luc Godard la actriz indica que todas las fotos son sentimentales. Es sobre esa característica que se apoyaba la fotonovela, que por otra parte, trabajó sobre matrices que se repetían como ser sencillas historias de amor con sus vicisitudes, (a partir de un largo regodeo en la peripecia) su consumación o su frustración, siempre a través de una cierta desmesura. El sentimentalismo era intensificado por la serialidad, la estructura episódica y las secuencias repetitivas manejadas desde la fragmentación del suspenso. Algunos melodramas mostraban anacronías, ambivalencias y mestizajes de las diferentes identidades. Aparecieron también intentos de normatividad a través de una construcción emocional-sentimental. Sin embargo, en estos mismos intentos por estereotipar, se colaba la tensión que implicaba la interacción entre los propios deseos de la mujer, la posibilidad de una elección libre y las ya mencionadas normativas que la sociedad depositaba en su figura.

En algunas fotonovelas se encuentra la utilización de la asociación del siglo XIX entre una figura femenina apasionada y la histeria, tomada ésta última como representación de la seducción, la actuación y el histrionismo. Aproximadamente en 1860, la fotografía –considerada como un modo de representación objetivo y científico– era utilizada para detectar estos casos. Las fotografías tomadas por Paul Regnard a Augustine para describir su caso y publicadas bajo el título “Attitudes Passionnelles” en *Iconographie photographique* de la Salpetriere en 1880 podrían ser fotogramas de una fotonovela que hablaba sobre los sentimientos de un personaje. Tomado de algún modo también por Salvador Dalí en el collage publicado en la revista surrealista *Minotaure* en 1933 bajo el nombre de “El fenómeno del éxtasis” y que también podemos encontrar al comparar la secuencia de imágenes de la publicidad del aceite Bau.

Por otra parte, la fotonovela apareció en un momento en que la prensa y las revistas junto al cine se interrogaban sobre y, a su vez, esbozaban un nuevo modelo de mujer. En este dilema se pueden apreciar modalidades muy enraizadas en el modelo anterior pero, también, el resultado de nuevas complejidades en virtud de que se incorporaban los sentimientos y los deseos inconscientes. Beatriz Sarlo considera que las mujeres que consu-

mían novelas o fotonovelas por entregas sufrían de una especie de bovarismo (en tanto insatisfacción y puesta en el afuera-temporal, espacial, social- una posible felicidad) (2004, p. 38). Las distintas y complejas capas y pliegues de sentido que aparecen en la novela de Gustave Flaubert y en las diversas versiones cinematográficas (la primera en 1933 dirigida por Jean Renoir) solían aparecer también en las fotonovelas. Lo cierto es que ambos dispositivos se hicieron cargo de interrogaciones acerca del rol femenino, su papel en la familia y sobre ésta en general. Resulta interesante además, detenerse en la asociación de la figura femenina con la cultura de masas (que apareció desde fines del siglo XIX) y que relacionaba a la mujer con la naturaleza al igual que lo hacía con el gusto por la producción masiva de contenidos. Por ende hubo, tal como lo distingue Andreas Huyssen, una alianza entre modernidad, cultura de masas y figura femenina. (2002)

La fotonovela se convirtió entonces en una forma de enunciación en la que habitaban aspectos de legitimación del ideario existente pero, a su vez, de proposición y modificación. Ante una lectura atenta, esta yuxtaposición de enunciados aporta un panorama sobre el universo femenino de esos años. Se parte entonces de la premisa que las condiciones histórico-culturales de una época y sus modos de representación están absolutamente vinculados a las formas en que los individuos se piensan a sí mismos y al modo en que se relacionan con el mundo. En este caso, la fotonovela apeló, además, a una sensibilidad romántica expandida mediante la solidaridad entre texto e imagen. Aparecía así un proceso de subjetivación de una realidad que contenía pares binarios sobre la figura femenina. Por un lado, los modelos morales y las obligaciones sociales que la época le imponía y, por otro, sus pasiones en las que se exponía una interioridad colmada de temas íntimos y de contradicciones entre uno y otro. Estos análisis se desprenden también del gesto, del movimiento y de la colocación del cuerpo. Los gestos se convirtieron pues en signos anafóricos que señalaron una intención de sentido en la lectura del significado global. Así, en la estética expresionista ya mencionada, los gestos faciales y corporales resultaron una estrategia que traducía algunas modalidades del discurso (orden, duda, ruego, flirteo, entre otras). A propósito, resulta interesante detenerse en que la unidad mínima del código gestual (que correspondería al fonema del lenguaje verbal) recibe el nombre de ciné (kine) o cinema (kinema). Ciné es entonces un movimiento corporal mínimo y perceptible. El cuerpo se constituye así en materia significativa al condensar gestos y expresiones destinados a dar cuenta de tensiones y de provocar emociones. Así la fórmula del pathos concebida por Aby Warburg se interpreta no sólo como una característica expresiva sino como una verdadera manifestación de un síntoma en virtud de que cada cuadro de una fotonovela condensaba no sólo las tensiones de los temas que abordaba sino que también manifestaban una cierta impureza, una dialéctica, una especie de sobredeterminación. La sobredeterminación de la cual habla Georges Didi Huberman se relaciona con su capacidad de convertirse en el reflejo del “inconsciente de la representación” (2006, pp. 22-44) y transformarse de este modo en un síntoma.

Eliseo Verón ha explicitado que existen diferentes contratos de lectura según el medio. Así, las revistas que apuntan al público femenino corresponden, desde sus inicios, a un contrato pedagógico. A partir de las nuevas configuraciones del campo cultural, la fotonovela se originó a través del nacimiento de editoriales que manifestaron nuevos enfoques, producto de cierta profesionalización de la escritura y, también, de los hábitos fotográfi-



cos. Sin embargo, no todas las fotonovelas publicadas en revistas argentinas eran de producción nacional. Algunas eran importadas de otros países latinoamericanos (México y Brasil fueron países de intensa realización) y otras provenían de Italia, país en el cual esta modalidad surgió con intensidad en el año 1947.

En Chile por ejemplo, el mítico magazine *Zig Zag* (muy parecido en su concepción a la argentina *Caras y Caretas*) publica la revista de fotonovelas Foto Romance. Se pueden nombrar también *Cine Amor*, *Foto Suspenso* y *Foto Apasionada* entre otras.

En la Argentina, ese mismo año, Cesar Civita funda la editorial Abril y un año después publica la revista *Idilio*. Para esta revista, y más tarde para *Nocturno* (1950) de la misma editorial, se crearon equipos de producción propios, en las que aparecían actrices y actores que luego se destacarían en cine y en televisión. En todas se puede apreciar una puesta en escena tendiente a impulsar una connotación que no siempre es explicitada por el texto.

En la fotonovela por entregas, *Cadenas* de 1949, aparece el dilema de la vida profesional versus la vida privada. La protagonista es una pianista. No era habitual que la mujer tenga una profesión en las fotonovelas, sin embargo, se ha encontrado en *Viboras y corazones* del 9 de agosto de 1955 a una médica y en *El dolor y la esperanza* del 18 de agosto de 1959 una enfermera.

Otra dupla clásica que se podía apreciar en sus páginas era el conflicto entre el hombre perteneciente a la aristocracia urbana y su romance con una muchacha originaria de un pueblo y otra clase social. En este sentido, la ensayista Lauren Berlant sostiene que las fantasías de una movilidad social ascendente constituyen una operación ideológica propia del capitalismo y que no hacen siempre a la felicidad. (2011) Al respecto, la estudiosa del tema, Anna Bravo en su libro *El fotoromanzo* advierte que los comunistas acusaban a la fotonovela de desviar a la clase obrera de su compromiso socio-político y acercarlo a la superficialidad burguesa/capitalista. Al mismo tiempo, voces muy católicas condenaban a la fotonovela por pecaminosa al propagar la inmoralidad y la corrupción. Una interesante anécdota une ambas voces en una: la escritora francesa de origen ruso Elsa Triolet, compañera del surrealista Louis Aragón opinó que la fotonovela atenta contra la moral y desintegra la familia.

En el n° 514 del 18 de noviembre de 1958 ya aparecen dos fotonovelas en cada ejemplar (en los primeros años había una fotonovela y otra dibujada). En *La ruta del destino* el melodrama indica amores encontrados, un compromiso no muy feliz ya que ambos protagonistas no están del todo enamorados. La tercera en cuestión es una mujer que ha perdido a su hijo en un accidente de tránsito perpetrado por el protagonista. El dueño de la empresa de transporte quiere que el protagonista se case con su hija. Sin embargo, él siente sentimientos muy profundos hacia la madre del niño accidentado, que además es socia de la hija mencionada. Ambas tienen un taller de costura que era, por otra parte, una actividad socialmente aceptada para una mujer. En este caso, la fotonovela transcurre dentro de una clase media y en la siguiente, *El reformado*, se aprecia una historia de una clase media baja. Primeros planos de una pelea entre dos hombres, cuchillo mediante, dan fin a esta novela por entregas. Esta producción se inserta en un tema tratado en cuentos escritos por separado pero también en colaboración por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares: el de los malevos y cuchilleros. En este ejemplar se encuentran dos novelas más, ambas de origen italiano.



El n° 796 del 14 de abril de 1964 está atravesado por temas médicos y la aparición de sombras del pasado. *Pasado de sombra* utiliza un leve accidente urbano para que la protagonista se dé cuenta de que está enamorada del accidentado. Es interesante que en los títulos se agradezcan dos locaciones.

En *El pico del ángel* un cirujano es compelido a operar a un niño que resulta ser el hijo desconocido de su esposa. Una toma cenital de la sala de operaciones produce un efecto misterioso y primerísimos primeros planos sobre el rostro del cirujano resultan una verdadera indagación psicológica y muestran su conflicto interior. Se inscribe asimismo en el deseo de mostrar progreso y modernidad a través de una impecable instalación hospitalaria.

Este atisbo de modernidad se encuentra también en la ya mencionada *Cadenas* que muestra una producción esmerada con encuadres amplios para exponer el entorno (buenas tomas en el hipódromo) y también primeros planos. Esta misma intencionalidad se encuentra en la decoración. En *Una chica de New York (Idilio)* la protagonista está casada con un exitoso arquitecto y se puede observar claramente en varios cuadritos el sillón BKF creado en 1939 por tres arquitectos argentinos y que fuera considerado como uno de los cien mejores diseños por el MOMA en 1958. Algunos fotogramas de esta novela están coloreados con la misma técnica y estética de la iluminación de fotos que se imponía en esa época.

A su vez, en la revista chilena *Cine amor*, la fotonovela *Olvida tu pasado* se localizó en un nosocomio de la comuna de Providencia y mostraba además, un helicóptero que traía una mujer herida del terremoto sucedido en la ciudad de Valdivia. Así las fotonovelas además de su argumento sentimental se hacían cargo de cierta actualidad social.

*El beso robado*, fotonovela italiana habla de la desdicha de una mujer que se ha casado con el hermano de su amor, pensando que éste estaba muerto. Clásico tema de dos hombres que aman a la misma mujer, todo mediado por abrigos de visión.

En todos los casos se ha encontrado una suerte de tipificación de personajes y temáticas centradas en intensas peripecias enmarcadas en una retórica del exceso. Pares binarios de todo tipo resultaban centrales en su sintaxis. A partir de la fragmentación hicieron surgir continuidades que albergaron nuevos conceptos en torno a la imagen de la mujer, sus cambios, los roles dentro de la familia y la vida “moderna” en general, todos temas que conmovían por estar sujetos a transformaciones. Se puede apreciar así un circuito que comienza con un relato apegado a un cierto Real seguido por la creación de un Imaginario que debía crear, al aparecer la palabra Fin, un nuevo Real. Así las peripecias en torno a búsqueda de la felicidad constituyeron un motor narrativo.

*Idilio* fue una revista pionera ya que incluyó en sus páginas un consultorio psicológico de interpretación de sueños (1948-1951) con fotomontajes de Grete Stern ilustrando cada sueño e interpretaciones de Gino Germani y Enrique Butelman bajo el seudónimo de Profesor Richard Rest. Este “consultorio” presenta distintas significaciones. Los textos apuntaban a un simbolismo general, tendientes a una clave interpretativa a modo de consejo, en cambio, las fotografías contenían efectos críticos y ambiguos que los textos acompañantes no manifestaban. La poética de estas escenificaciones estaba absolutamente motivada por su polisemia implícita. Al proponer utilizar fotomontajes para ilustrar la naturaleza fantástica de los sueños, Grete eligió la construcción de un significante asociado a lo onírico en función del significado, mostrando un estilo propio. Las revelaciones de Freud sobre el inconsciente y sobre los sueños forman parte de los ejes centrales del surrealismo. En el

primer número del periódico surrealista denominado *La revolución surrealista* que contiene escritos de André Breton (1896-1966), de Giorgio De Chirico (1888-1978) y otros, se puede leer la siguiente frase: “Solamente el sueño deja al hombre con todos sus derechos a la libertad.”

Grete, conociendo estas disquisiciones de los surrealistas buscó dar a la mujer un espacio de libertad tal que les provocara inferir y fantasmear, llevándolas a la reflexión por un camino que debían recorrer solas al darles el lugar de activas protagonistas y no de pasivas víctimas de su propia situación. Es por eso que en sus imágenes apreciamos interrogaciones en términos dilemáticos.

En números posteriores a 1951 se puede apreciar la sección “Los astros y Ud” (muy común en las revistas femeninas) y “Secreteando” con cartas de lectoras y sus respuestas.

En la ya mencionada revista chilena *Cine Amor* se emprendió un correo de lectores que era respondido por las mismas actrices protagonistas de las fotonovelas y en la que los lectores solicitaban autógrafos, fotos y sugerían temáticas cumpliendo así con un activo rol de receptor.

## Interacciones

En el nº 33 de julio de 1949 la fotonovela de producción nacional *Estrella de circo* muestra las desavenencias de una familia (rivalidades, secretos inconfesados y otros ingredientes), temática similar a la de la película *La cabalgata del circo* del director Mario Soffici con Libertad Lamarque, Eva Duarte de Perón y Hugo del Carril en su elenco. Sus personajes femeninos arquetípicos y antagonistas escapaban, sin embargo, a los estándares habituales ya que se situaban dentro de prácticas artísticas populares.

En todas las fotonovelas analizadas de la revista mencionada y en muchas otras aparece, además del nombre del reparto y del fotógrafo, el nombre del director, del productor y del guionista. En algunas se incluye la mención de haber sido realizada en algún estudio cinematográfico como, en 1960, la productora “Astrum”. Especifican incluso la marca del maquillaje utilizado (en su mayoría Max Factor). Además, desde el primer número hasta el último se encuentra un alto caudal de notas sobre cine nacional e internacional. En el número del 11 de febrero de 1958 se ha hallado el resultado del concurso “Idilio de oro” en el que se preguntaba sobre la mejor pareja romántica. Ganaron en esta ocasión Elsa Daniel y Lautaro Murúa (argentinos) mientras que Ingrid Bergman y Yul Brinner salieron segundos con aproximadamente 11.000 votos de diferencia.

La revista *Cinemisterio* de la misma editorial Abril comienza a circular en 1950. En la misma se ha encontrado una fotonovela denominada *Arizona Kid*, proveniente de Italia, que perfila el nacimiento del posterior formato cinematográfico de los “spaghetti western.” En la revista chilena *Romance* de octubre de 1965 la estética de algunas imágenes resulta un pastiche de las películas de Carl Dreyer mientras narra las penurias de una mujer atropellada en la vía pública. En la revista *Foto suspense*, de ese mismo país, en el número correspondiente a agosto de 1966, el protagonista que aparece en la tapa de la revista adopta la misma postura que Sean Connery en la película *Dr. No* en el personaje de James Bond. En *Foto Apasionada* del 4 de octubre de 1966 se ha encontrado una adaptación de la no-

vela de Emily Brontë *Cumbres Borrascosas* llevada al cine en 1939 (con Laurence Olivier y Merle Oberon), en 1992 (con Ralph Fiennes y Juliette Binoche) y en 2011 (James Howson y Kaya Scodelario)

Tanto en las fotonovelas como en el cine se podía apreciar una intención connotativa al impulsar peinados, maquillaje y vestuarios novedosos más allá de su dedicación a la educación sentimental. Además, en la revista *Cine Amor* se ha encontrado un ejemplo del modo en que la fotonovela tendía lazos con otros artefactos culturales como la radio, que por esa misma época incursionaba en el género afín del radioteatro.

En el ejemplar del 20 de noviembre de 1954 de la revista *Cine* se hallan, en formato fotonovela, sinopsis de películas con Tyrone Power, Piper Laurie, Kirk Douglas, Danny Robin y otros, todas provenientes de la industria del cine. Lo mismo en el ejemplar de *Idilio* del 14 de abril de 1959 donde se mostraba en 10 fotogramas la película *La Hoguera* con Gerard Philipe. Este tipo de publicaciones recibió el nombre de cinenovelas. En todas estas revistas había secciones donde se hablaba de los “Amores célebres” del mundo del espectáculo. En 1952 Federico Fellini rueda su primer película cuyo nombre era *El Jeque Blanco*. Este film narra las desventuras de una muchacha recién casada y que, al hallarse en la gran ciudad, decide ir a ver a los personajes de su fotonovela favorita. Este homenaje a la fotonovela demuestra su incidencia sobre el imaginario imperante.

## Finalmente

Tanto la fotografía (en este caso a través de las fotonovelas) como el cine, como advenimiento moderno de técnicas de reproducción, se acercaron a lo que Guy Debord denominó “una inmensa acumulación de espectáculos” donde lo que es experimentado directamente es pasible de ser representado. Es decir, la relación social entre las personas es mediatizada por las imágenes (1995, p.10). Ambos dispositivos se hicieron cargo entonces de necesidades, deseos y fantasías (tanto comerciales como de imaginarios individuales y colectivos) que le otorgaron una función social a los aparatos y técnicas en cuestión.

La narrativa laberíntica de la fotonovela ofició de apertura para nuevas asociaciones. Su vaivén posibilitó delinear nuevos imaginarios en torno a lo interno y lo externo en los que los discursos textuales y visuales se fueron constituyendo simultáneamente. Precisamente, creó un *ethos* que organizaba las emociones de acuerdo a un imaginario que permitía alentar, en años venideros una nueva construcción y autoconstrucción de la mujer.

Se debe considerar además que el proceso de recepción se encontraba estrechamente relacionado a las condiciones estéticas de posibilidad de los medios involucrados en este análisis. Los dos medios forjaron un denominador de reconocimiento identitario cultural tanto para las personas que habitaban en zonas urbanas como rurales convirtiéndose, de algún modo, en “dispositivos catárticos” (Barbero, 1991, p.129) de una creciente modernidad que conllevaba una cierta perplejidad.

Así la fotonovela resultó co-constitutiva de un imaginario que proponía ciertos ideales de feminidad a través de discursos tradicionales pero que, al mismo tiempo, sirvieron para aventurar fantasías sobre otros modos de gerenciar el yo femenino.

Las fotonovelas y las películas sembraron, en los años analizados, una demanda que fue cosechada y retroalimentada por ambos. De algún modo, su análisis se inscribe también en el estudio del denominado “giro afectivo” que posibilitó varios estudios feministas posteriores al poner en discusión la arraigada dicotomía entre público y lo privado.

Así, desde el instante o desde la duración, estos dispositivos posibilitaron una pensatividad y una configuración simbólica.

## Notas

1. Theodor Adorno y Max Horkheimer describen con el nombre de “Industria Cultural” el momento en que el arte se introduce en el circuito de la mercancía y se asimila a la industria, convirtiéndose en un bien de consumo. Capítulo “La industria cultural” en *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sur, 1971. Por su parte, Edgar Morin lo redefine como “los dispositivos de intercambio cotidiano entre lo real y lo imaginario” en *El espíritu del tiempo*.

2. *La mujer y la fotografía, una imagen espejada de construcción y autoconstrucción de la historia*, Buenos Aires, Editorial Leviatán, 2008 y *La femme photographe en Amérique latine*, Paris, L’Harmattan, 2016.

3. En 1849, Sir David Brewster diseñó y construyó la primera cámara fotográfica estereoscópica para el registro binocular de dos fotos, logrando así una ilusión de tridimensionalidad. Confeccionó también un visor con lentes para observarlas. En 1862, Oliver Wendell Colmes elaboró otro modelo de estereoscopio de mano que se hace muy popular a finales del siglo XIX.

4. Inventado por el francés Jules Richard a comienzos del siglo XX.

5. Revista literaria que se publicó entre 1924 y 1927. Participaron de la misma, Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo, Norah Lange, Raúl González Tuñón y Leopoldo Lugones, entre otros.

6. Underwood & Underwood fue una compañía norteamericana que se especializó en la comercialización de vistas estereoscópicas entre 1882 hasta 1920 aproximadamente, momento en que continuó su labor como agencia de noticias. Compraba y encargaba imágenes a fotógrafos de todo el mundo.

7. Revista *Damas y Damitas* del 16 de mayo de 1945, Revista Para Ti del año 1940 e *Idilio* del año 1958.

8. Tal vez un ejemplo sea la película *Las playas de Agnès* en la que Agnès Varda (1928) crea claramente su mundo a través de un entramado que rinde tributo al parentesco recientemente expuesto entre distintos dispositivos visuales.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2017), *¿Qué es la filosofía?*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo  
 Barbero, M. J. (1991), *De los medios a las mediaciones*, Barcelona, Gustavo Gili  
 Barthes, R. (1989), *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós

- Barthes, R. (1986), *Lo obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós Comunicación
- Bellour, R. (2009), *Entre Imágenes, foto, cine, video*, Buenos Aires, Ediciones Colihue
- Bellour, R. “El despliegue de las emociones” y “Daniel Stern y el plano” en Yoel, G., Figliola, A. (comp) (2010), *Bordes y texturas*, Buenos Aires, Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento
- Berlant, L. (2011), *Cruel Optimism*, Duke University Press
- Comolli, J. L. (2007), *Ver y poder*, Buenos Aires, Nueva Librería
- Comolli, J. L., “Máquinas de lo visible” en Yoel, G., Figliola, A. (comp) (2010), *Bordes y texturas*, Buenos Aires, Imago Mundi, Universidad Nacional General Sarmiento
- Costa, J. (2007), *Diseñar para los ojos*, Grupo Editorial Design, La Paz
- Cuarterolo, A. (2012), *De la foto al fotograma*, Montevideo, Centro de Fotografía
- Debord, G. (1995), *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La Marca
- Didi Huberman, G. (2007), *La invención de la histeria*, Madrid, Arte Cátedra
- Didi Huberman, G. (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Eliade, M. (1991), *Los mitos del mundo contemporáneo*, Buenos Aires, Editorial Almagesto
- Huyssen, A. (2002), *Después de la gran división*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Kracauer, S. (2008), *La fotografía y otros ensayos*, Barcelona, Gedisa
- Mulvey, L., “Nueva mirada al espectador reflexivo: el paso del tiempo en la imagen fija y animada” en Green, D. (comp) (2007), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona, Gustavo Gili
- Oubiña, D. (2009), *Una juguetería filosófica*, Buenos Aires, Manantial
- Sarlo, B. (2004), *El imperio de los sentimientos*, Buenos Aires, Norma

## Bibliografía

- Baudrillard, J. (1981), *De la seducción*, Madrid, Cátedra
- Bajac, Q., “The age of distraction: photography and film”, *Essays MOMA*, Disponible en: <https://www.moma.org/interactives/objectphoto/assets/essays/Bajac.pdf> (16.07.2017)
- Berlant, L. (2011), *El corazón de la nación*, México, Fondo de Cultura Económica
- Bravo, A., (2003), *El fotoromance*, Bolonia, Il Mulino
- Cadava, E. (2014), *Trazos de luz*, Buenos Aires, Palinodia
- Didi Huberman, G. (2005), *Venus rajada*, Madrid, Losada
- Gubern, R. (2003), *Del bisonte a la realidad virtual*, Barcelona, Anagrama
- Kristeva, J. (2001), *Semiótica I*, Madrid, Fundamentos
- Kristeva, J. (2016), *Mujeres chinas*, Buenos Aires, Capital Intelectual
- Laboranti, M. I. (2012), *El folletín y sus destinos*, Santa Fé, Universidad Nacional del Litoral
- Le Breton, D. (2009), *Las pasiones ordinarias*, Buenos Aires, Nueva Visión
- Mazziotti, N. (comp) (1995), *El espectáculo de la pasión, las telenovelas latinoamericanas*, Buenos Aires, Colihue
- Monsivais, C. (2006), “Se sufre porque se aprende” en Dussel Ines, Gutierrez, D. (comp), *Educación la mirada*, Buenos Aires, Manantial
- Niedermaier, A., “Fusión de instantes” en Niedermaier Alejandra (comp) (2012), *Alquimia de Lenguajes: alfabetización, enunciación y comunicación*, Cuaderno n° 39, Buenos Aires, Universidad de Palermo

- Niedermaier, A., “Introducción” en Aranda Gonzalo, Alejandra (comp) (2017), *Componentes del diseño audiovisual experimental*, Cuaderno n°66, Buenos Aires, Universidad de Palermo
- Pellerin, D. (1995), *La Photographie Stéréoscopique sous le Second Empire*. Paris, Bibliothèque Nationale de France
- Scarzanella, E. (2009), “Mujeres y producción, consumo cultural en la Argentina peronista: las revistas de la editorial Abril” en *Anuario Hojas de Warmi*, Universidad de Barcelona
- Sougez, M. L. (comp) (2007), *Historia general de la fotografía*, Madrid, Arte Cátedra. Disponible en: <http://www.fotonovelachilena.cl>
- 

**Abstract:** Due that a historical research is not a static knowledge, this proposal works from the interrelation between the gender perspective and the inquiry on images and media between 1940 and 1970 approximately. In this bond it can be found, through a dialectic view, the visibility and representation's conditions. The photo novel in its interaction text and image, showed the symptom of the agreements and disagreements (both at the level of ideas, feelings and unconscious desires). These publications appeared at a time when the press, magazines and film interrogated and also sketched a new model of woman. The photo novel became a form of enunciation of the existing ideology but, at the same time, a proposition of modification. It will be mentioned also the relationship between photography and cinema at those years.

**Key words:** photography – cinema – women – representation – subjectivity – imaginary

**Resumo:** Em virtude de que a pesquisa histórica não é um conhecimento estático, a presente proposta trabalha a partir da inter-relação entre a mirada de gênero e a indagação sobre as imagens e os meios entre 1940 e 1970 aproximadamente. Neste vínculo pode encontrar, através de uma dialética, as condições de visibilidade e de representação. A fotonovela, em sua interação texto e imagem, manifestou um sintoma dos acordos e desacordos (tanto a nível das ideias, dos sentimentos como dos desejos inconscientes).

Estas publicações apareceram em um momento em que a imprensa, as revistas e o filmes se interrogavam e, a sua vez, esboçavam um novo modelo de mulher. Neste dilema podem ser apreciadas particularidades muito enraizadas no modelo anterior mas, também, novas complexidades. A fotonovela tornou-se então em uma forma de enunciação na que habitavam aspectos de legitimação do ideário existente mas, a sua vez, de proposição e modificação. Encontram-se deste modo, uma sorte de tipificação de personagens e temáticas centradas em intensas aventuras enquadradas em uma retórica do excesso. Pares binários de todo tipo resultavam centrais em sua sintaxe. A partir da fragmentação fizeram surgir continuidades que albergaram novos conceitos em torno da imagem da mulher, suas mudanças, os papéis dentro da família e a vida “moderna” em geral. Lembra-se então com Étienne Balibar quando sustenta que toda identidade é fundamentalmente transindividual, já que não é (puramente) individual nem (puramente) coletiva. A identidade não é dada nem imutável. Em tal sentido, a fotonovela e sua continuidade cinematográfica configu-

raram uma condição de possibilidade de construção e autoconstruções diferentes. Assim, a famosa frase “O pessoal é político”, popularizada por Carol Hanisch depois da publicação de um ensaio baixo esse mesmo título em 1969, resulta absolutamente apropriado já que não há experiência que não se apresente submetida a regras, obstáculos e forças que são da ordem do público.

Como um produto da denominada indústria cultural, várias revistas femininas acolheram esta modalidade. Nelas, o discurso veio de dentro, isto é, desde as próprias protagonistas que procuravam um novo modo de pensar subjetivamente. De algum modo, existia um tácito reconhecimento de que se tratava de anos de fundação para a conformação do gênero. A propósito, Hannah Arendt considerava que a vida ativa, em tanto experiência política e sensível, requer visibilidade.

Deve ser considerado também que a imagem em movimento é o resultado de diferentes pesquisas. Esta apresentação se deterá sobre a incorporação de tempo, de posta em cena e de relato em imagens fixas para interrogar assim sobre as temporãs relações entre os diferentes dispositivos. O cinema e a fotografia encontram-se unidas ontologicamente; a fotografia participou de apresentações visuais que operaram como antessala do cinema. A fotonovela, através de sua secuencialidad, deu pé aos gêneros dramáticos, melodramáticos, policiais e inclusive cômicos do cinema silente.

Durante o percurso, se analisará como as proto-fotonovelas (a partir das imagens esteoscópicas), as fotonovelas e outras variedades linderas funcionaram como um salão primeiro e como retroalimentação, depois, assim mesmo a cenografia, o vestuário, a teatralidade e pose-a entre outros aspectos.

**Palavras-chave:** fotografa – cinema - narrativa – fotonovela - mulher - representação – subjetividade - imaginário

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

---





## Las heroínas transmediales de *Alba Cromm*, de Vicente Luis Mora, y *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza

Andrés Olaizola \*

---

**Resumen:** En los últimos años, cada vez más proyectos, objetos, programas, artefactos, obras, textos pertenecientes a la esfera cultural poseen, en alguna o en todas las etapas del proceso productivo, algún componente transmedial. Prácticamente, no quedan actores de la cultura y la comunicación “que no estén pensando su producción en términos transmediáticos, desde la ficción hasta el documental, pasando por el periodismo, la publicidad y la comunicación política” (Scolari, 2014). En lo que respecta a la industria audiovisual, por ejemplo, “transmedia” se ha convertido en la “palabra mágica” de cualquier proyecto de media o gran envergadura; de hecho, “en algunos momentos parece como si ya no se pudiese hacer algo que se desarrolle en un único medio” (Tubau, 2011).

El sistema de la literatura, por su parte, también ha integrado a la transmedialidad como un elemento o proceso estético más. El relato, pero también una misma estética, retórica o temática, se extienden más allá de los márgenes del texto literario hacia otros medios, cada uno de los cuales no pierde su autonomía y especificidad. A su vez, en la transmedialidad también se articulan “modos de afectación recíproca y procesual entre medios, lenguajes y tecnologías”, los cuales desestabilizan fuertemente sus espacios de origen (Kozak, 2015): los textos literarios, que muchas veces funcionan como ventanas de inicio, resultan transformados en el proceso transmedial.

En el siguiente artículo, se analizará la transmedialidad en dos novelas contemporáneas en español: *La muerte me da* (2007), de la mexicana Cristina Rivera Garza; y *Alba Cromm* (2010), del español Vicente Luis Mora. Además de detallar el funcionamiento del proceso transmedial, se hará especial hincapié en cómo éste se establece como un componente más en la conformación de las heroínas de las historias.

**Palabras claves:** transmedialidad - Narrativas transmedia - Narrativas Tecnológicas - Escrituras Digitales - Blogs - Literatura del siglo XXI - Literatura Mexicana - Literatura Española - Rivera Garza - Mora.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 76 - 78]

---

(\*) Licenciado en Letras (UBA), Profesor Universitario en Letras (UP), Magíster en Educación Superior (UP). Se encuentra realizando su doctorado en Literatura (UBA) y su tema de investigación es el apropiacionismo y la transmedialidad en las narrativas tecnológicas del siglo XXI. Docente-investigador de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. Profesor en distintos Institutos de Formación Docente de la Ciudad de Buenos Aires.

## Lo transmedial en el panorama cultural-artístico contemporáneo

En los últimos años, cada vez más proyectos, objetos, programas, artefactos, obras, textos pertenecientes a las esferas artística y cultural poseen, en alguna o en todas las etapas del proceso productivo, algún componente transmedial. Prácticamente, no quedan actores de la cultura y la comunicación “que no estén pensando su producción en términos transmediáticos, desde la ficción hasta el documental, pasando por el periodismo, la publicidad y la comunicación política” (Scolari, 2014).

En lo que respecta a la industria audiovisual, por ejemplo, “transmedia” se ha convertido en la “palabra mágica” de cualquier proyecto de media o gran envergadura; de hecho, “en algunos momentos parece como si ya no se pudiese hacer algo que se desarrolle en un único medio” (Tubau, 2011). Prueba de la importancia que la transmedia ha adquirido en la esfera audiovisual es que en Estados Unidos “se ha creado ya la profesión de «productor transmedia»” (Tubau, 2011, p. 232). De acuerdo con el Sindicato de Productores de Estados Unidos, un productor o una productora transmedia es la persona que, a largo plazo, planifica, desarrolla, produce y mantiene la continuidad narrativa del proyecto a través de múltiples plataformas, y es quien crea líneas narrativas originales para las nuevas plataformas (Producers Guild of America, 2010).

A partir de un análisis de tres manuales sobre narrativa transmedia escritos por productores y profesionales del medio, Marie-Laure Ryan (2016) sintetiza los ejes sobre los que opera la retórica de la industria audiovisual sobre la transmedia: elogio hiperbólico, actitud capitalista, énfasis en “darle a la gente lo que quiere” y centralidad de la interactividad. El sistema de la literatura, por su parte, también ha integrado a la transmedialidad como un elemento o proceso estético más. El relato, pero también una misma estética, retórica o temática, se extienden más allá de los márgenes del texto literario hacia otros medios, cada uno de los cuales no pierde su autonomía y especificidad. A continuación, mencionaremos algunos ejemplos que nos ayudarán a delinear un panorama hispánico de la transmedia “de origen literario” (Sánchez Aparicio, 2014), es decir, aquella que posee a un texto literario como punto de entrada o ventana de inicio de todo el sistema transmedia.

Alice Pantel (2014) señala como uno de los primeros antecedentes a la novela *Mzungu* (1996), de Luis Goytisolo, que incluía un CD-ROM con varios videojuegos. Será sobre todo a partir del año 2005 cuando varios libros impresos de autoras y autores hispanoamericanos empleen otros medios para ampliar su universo ficcional.

La “trilogía *Nocilla*”, conformada por las novelas *Nocilla Dream* (2006), *Nocilla Experience* (2008) y *Nocilla Lab* (2009), de Agustín Fernández Mallo, se prolongó en actuaciones poéticas en vivo y aún hoy se sigue extendiendo a través de un video de 60 minutos alojado en la plataforma Vimeo. Fernández Mallo vuelve a ir más allá de las páginas impresas del libro en *El hacedor (de Borges), remake* (2011), en la que articula algunos de los capítulos con breves videos casi experimentales subidos a su canal personal de YouTube (*nocilladream*). *El Dorado* (2008), de Robert Juan-Cantavella, tenía un sitio web llamado *Punkjournalism* en donde se recopilaban varios documentos que no aparecían en la versión impresa de la novela y que correspondían a ciertas páginas del libro (Pantel, 2014).

Reinaldo Laddaga ejercita de curador de *Cosas que un mutante debe saber* (2013), un libro-objeto que, a través de 55 relatos acompañados de ilustraciones y 55 piezas sonoras, oficia de suerte de continuación de *Cuentos breves y extraordinarios* (1956), de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares.

*Diario de un bebedor de petróleo* (2015), de Juan José Mendoza, es un poemario que viene acompañado por un CD llamado DBP, en el cual el músico experimental Alan Courtis realiza un tratamiento sonoro de varios poemas leídos por el propio Mendoza.

Los anteriores ejemplos propician algunas coordenadas que nos permiten esbozar una cartografía de la narrativa transmedia en literatura impresa escrita en español. En trabajos recientes (Olaizola, 2018, 2019), hemos avanzado hacia la conceptualización de un corpus de textos narrativos hispanoamericanos publicados en formato impreso a partir del siglo XXI que proponemos denominar “narrativas tecnológicas” o “tecnonarrativas”. “Narrativas tecnológicas” es una elaboración relacionada con la noción de “poéticas tecnológicas”, desarrollada por Claudia Kozak (2009, 2011, 2014, 2015), y a partir de las consideraciones sobre “el giro tecnológico”, realizadas por Juan José Mendoza (2011).

Las poéticas tecnológicas, las tecnopoéticas, son poéticas (obras, proyectos, no-obras, ideas, personas, programas artísticos) que ponen de relieve la confluencia entre arte y tecnología, que “asumen en cada momento el entorno técnico del que son parte y actúan en consecuencia” (Kozak, 2015, p. 10). De acuerdo con Kozak (2015), las tecnopoéticas no son unívocas con respecto a la relación entre arte y tecnología, sino que en su interior es posible encontrar desde posicionamientos totalmente acrílicos y laudatorios, hasta la intervención, el desvío y la resistencia, pasando por posturas intermedias, como el reciclado. A su vez, en tanto el fenómeno técnico/tecnológico es un fenómeno político, ya que implica cierta historia y construcción social hegemónica del sentido de lo tecnológico, las poéticas tecnológicas también son políticas (p. 197).

Las “narrativas tecnológicas” del siglo XXI evidencian una interrelación estrecha entre literatura y tecnología, la cual se daría a partir de dos maneras: la primera de ellas consiste en que varias de las “narrativas tecnológicas” se extienden más allá del formato libro impreso y continúan en y a través de otros medios o soportes (blogs, páginas Web, videos, libros impresos y digitales, presentaciones de PowerPoint, etc.), con lo que desarrollan un sistema transmedia (Kozak, 2015; Ryan, 2013); la segunda manera se basa en que en estas narrativas se evidencian estrategias de asimilación de temáticas, retóricas, formas de narrar, estructuras formales, modos de representación procedentes de lo tecnológico, de las pantallas, de los entornos digitales interconectados, dinámicas que pueden entenderse a partir del principio de transcodificación (Manovich, 2006).

Sobre estas conceptualizaciones, el presente artículo analizará la transmedialidad en dos narrativas tecnológicas del siglo XXI: *La muerte me da* (2007), de la mexicana Cristina Rivera Garza; y Alba Cromm (2010), del español Vicente Luis Mora. Además de detallar el funcionamiento del sistema transmedia, se hará especial hincapié en cómo éste se establece como un componente más en la conformación de las heroínas de las historias.

## Transficcionalidad y transmedialidad

En la introducción, hemos hecho una breve referencia a qué entendemos por transmedia. Antes de empezar con el análisis de las novelas, quisiéramos dedicar esta sección a detallar más profundamente este concepto.

Un primer acercamiento al concepto de transmedia nos lo puede proporcionar Claudia Kozak (2015), quien repasa las diversas genealogías y usos de la noción. Para comenzar el recorrido, explica que lo transmedial hace referencia “a algún tipo de transferencia de elementos entre un medio y otro sin que cada uno de ellos pierda su especificidad; desde esa perspectiva se analiza por ejemplo cómo un mismo tópico, estética, discurso aparece en medios diversos” (p. 256).

Sobre la base de la primera definición que revisa Kozak, cuya generalidad y síntesis permite ser aplicada en diferentes áreas de la esfera artística y cultural, podemos avanzar hacia una conceptualización de la transmedialidad más específica al sistema literario. En este marco, podemos destacar a Ryan (2013), quien emplea los conceptos narratológicos de “mundo de la historia” (*storyworld*) y transficcionalidad para definir a la narrativa transmedia.

El “mundo de la historia” es una representación mental que se construye durante la lectura/visionado/juego con el texto narrativo, es un modelo dinámico de situaciones en continua evolución. Específicamente, el “mundo de la historia” se puede definir a partir de un componente estático que precede a la historia (un inventario de las y los existentes –especies, instituciones sociales, objetos, personajes que habitan en el mundo-, un folklore que se relaciona con las y los existentes, un espacio con determinados rasgos topográficos, un conjunto de leyes naturales, un conjunto de leyes sociales y valores) y de un componente dinámico que captura el desarrollo de los eventos (eventos físicos que ocasionan cambios en las y los existentes; eventos mentales que le brindan significado a los eventos físicos, afectan las relaciones entre los personajes y ocasionalmente alteran el orden social).

Ryan sostiene que la noción de “mundo de la historia” es central para la narrativa transmedia, ya que es lo que permite cohesionar los diversos textos del sistema. La relación que establece un mundo a través de muchos textos se define como transficcionalidad (p. 365). Específicamente, Ryan explica que la transficcionalidad es la migración de entidades ficcionales (personajes, lugares imaginarios, mundos completos, etc.) a través de diferentes textos, los cuales pueden pertenecer a un mismo medio, usualmente la narrativa escrita de ficción. Desde este planteo, la narrativa transmedia es un caso específico de transficcionalidad, es decir, una transficcionalidad que opera a través de diferentes medios (pp. 365-366). En un sistema transmedia, se pueden establecer cuatro tipos de relaciones entre los textos/documentos: expansión, modificación, transposición y citación.

La relación de expansión, la más usual en los proyectos transmediales, consiste en extender los límites, la dimensión del mundo original agregando más existentes, a través de una serie de operaciones: transformar a personajes secundarios en protagonistas de la historia, hacer que personajes visiten nuevas regiones del mundo, y prolongar la línea de tiempo de la historia original por medio de secuelas y precuelas.

La transposición es la relación que conserva el mismo argumento del mundo, pero lo transporta a diferentes locaciones temporales o espaciales. Tanto la modificación como

la transposición se refieren a mundos que están relacionados con el original, pero que en definitiva son diferentes.

Finalmente, la relación de citación se observa en las parodias: un elemento importado no se integra al “mundo de la historia” y ello provoca un efecto de disonancia e incongruencia. La citación cuestiona la unidad y la autonomía del mundo original, con lo cual crea una distancia irónica que previene la inmersión.

Varios autores (Jenkins, 2009; Gallego Aguilar, 2011; Nallar, 2016) subrayan que la narrativa transmedia no se debe confundir con la adaptación, aunque los dos procesos tienden puentes entre diferentes medios. Ryan (2016) coincide en que la narrativa transmedia no es lo mismo que la adaptación, pero subraya que es erróneo excluir ésta última de los universos transmedia, porque eliminaría la redundancia de estos sistemas.

Para Ryan (2016), la repetición, el “recuento” de un mismo material en diferentes medios es la columna vertebral de la narrativa transmedia, y las audiencias las aman, ya que les permite revivir las historias y volver a visitar su mundo ficcional de una forma distinta. Las franquicias transmedia usualmente presentan muchos solapamientos entre los documentos que la integran, pero como cada medio tiene un poder expresivo diferente, ningún “recuento” va a transmitir exactamente la misma información.

A partir de estas consideraciones, Ryan (2016) postula describir a los sistemas transmedia como una combinación de transfuncionalidad y adaptaciones.

### ***La muerte me da***

*La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza, se presenta como parte central de un sistema transfuncional y transmedia y, paradójicamente, la novela en sí posee escasas referencias a lo tecnológico en su trama.

En 2007, antes de la publicación de la novela, la editorial mexicana Bonobos Editores publicó un poemario llamado *La muerte me da*, de la autora desconocida Anne-Marie Bianco. Ese mismo texto se incluirá después en la novela de Rivera Garza, en la cual se indica que pertenece a la asesina serial de la historia.

Por otro lado, un personaje secundario de *La muerte me da*, la misteriosa Increíblemente Pequeña, protagonizó en el blog de Rivera Garza, *No hay tal lugar. U-tópicos contemporáneos*, siete episodios de una fotonovela de carácter lírico que investigaba en distintas formas de diseño y de escritura, entre ellas la del PowerPoint (CRISTINA RIVERA GARZA, 2011). Finalmente, la protagonista de *La muerte me da*, la Detective, volverá a aparecer en los relatos de *La frontera más distante* (2008), en la novela *El mal de taiga* (2012), y en dos entregas de la fotonovela de Increíblemente Pequeña: “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el extraño caso de la intemperie que mata” (junio de 2011), “Las aventuras de la Increíblemente Pequeña y el momento en que el alma se hace demasiadas preguntas” (julio de 2011). En la novela, una serie de hombres castrados aparecen en distintos puntos de la ciudad. La asesina deja como pistas fragmentos de textos de Pizarnik en las escenas de los crímenes y envía al personaje de Cristina Rivera Garza (informante y consultora de la detective que lleva el caso) cartas, notas y hasta sus propios poemas.

*La muerte me da* parte de los géneros de la novela policial y del.-, históricamente dominados por ambientes y personajes masculinos, para subvertirlos: detective, informante y criminal son mujeres; las víctimas, hombres. Los cuerpos de los hombres son castrados física y simbólicamente, ya que se les seccionó el miembro y son llamados víctimas -“La víctima es siempre femenina” (Rivera Garza, 2007, p. 30)-, con lo cual se establece una continua castración discursiva (Sánchez Becerril, 2013).

El sistema transmedia de *La muerte me da* expande el mundo de la novela hacia textos de un mismo medio (la literatura impresa, ya sea narrativa o lírica), con lo cual se establece un proceso transfuncional, pero también hacia medios digitales, como la fotonovela del blog de Rivera Garza.

Los diferentes medios o plataformas involucrados en un proyecto transmedia atraerán a diferentes segmentos de la audiencia. Por lo tanto, “una buena franquicia transmediática trabaja para atraer a múltiples públicos introduciendo los contenidos de una manera algo distinta en los diferentes medios” (Jenkins, 2008, p. 102). El universo transmedia de *La muerte me da* emplearía el mismo procedimiento: para alguien interesado en la ficción, la ventana de inicio serán las novelas o los libros de cuentos; para quien se interese por la poesía, lo será el poemario de Bianco; para la audiencia del blog de Rivera Garza, la puerta de entrada consistirá en las reflexiones de la autora o la fotonovela (Sánchez Aparicio, 2014, p. 72).

Entre los documentos del sistema transmedia y transfuncional que inicia *La muerte me da* se establece una relación de expansión, la cual determina que los personajes femeninos (la Detective, la Asesina, Increíblemente Pequeña) inicien una trayectoria temporal, una cronología, a lo largo de la cual adquieren rasgos distintivos para su constitución con existentes del mundo ficticio. A su vez, las potencialidades discursivas, narrativas y estéticas de los diferentes medios van a representar a los personajes de maneras diversas entre sí.

A partir de la clasificación de Ryan (2013), en el caso de la Detective, la expansión adquiere la forma de “historias intersticiales”, en tanto *La frontera más distante* (2008), *El mal de la taiga* (2012) y las entregas de la fotonovela de la Increíblemente Pequeña (2011) funcionan como secuelas de *La muerte me da* (2007), con lo cual se expande el período de tiempo que cubría la novela de inicio (p. 369). Con los textos transfuncionales y transmedia, la Detective sobre todo adquiere un pasado que repercute en el presente ficcional. En *El mal de la taiga*, la Detective narra cómo un personaje le ofrece trabajo como investigadora privada:

—Hace tiempo que no practico —dije. Aunque en realidad hubiera querido decirle: «¿Pero es que no sabe usted de mis tantos fracasos?».

El caso de la mujer que desapareció detrás de un remolino.

El caso de los hombres castrados.

El caso de la mujer que dio su mano, literalmente. Sin saberlo.

El caso del hombre que vivió por años dentro de una ballena.

El caso de la mujer que perdió un anillo de jade.

—Mejor así —dijo, como si me hubiera escuchado decir algo más. Luego, sin transición de por medio, colocó un portafolio de piel sobre la mesa y, con unos dedos nerviosos y largos, se dio a la tarea de abrir el candado. (Rivera Garza, 2012, p. 10).

De forma explícita, la Detective hace referencia a los casos de *La muerte me da* y a los que se desarrollan en los cuentos “Simple placer. Puro placer”, “Estar a mano”, “El perfil de él” y “El último signo”, de *La frontera más distante*. Al hacerlo, no solo ancla los hechos sucedidos en la primera novela y en el libro de cuentos como en el pasado de la línea temporal del “mundo de la historia” del sistema transmedia, sino que, como se trata de un relato ulterior, la propia trama de *La frontera más distante* es pretérita, una pieza más que se suma al universo ficcional.

Si bien el sistema transmedia ubica a determinadas acciones en el pasado, conformando el folklore (Ryan, 2013), los antecedentes, el *mythos* (Klastrup & Tosca, 2004) del mundo de la historia, no se brindan coordenadas temporales precisas: los hechos quedan bajo el manto de los recuerdos difusos, suenan como ecos cuyos orígenes no se conocen o no se quieren rastrear. Esta imprecisión se inaugura en la misma *La muerte me da*, en donde abundan las elipsis, los tiempos muertos, las imágenes fragmentadas. Las referencias temporales son muy escasas: lo único que nos da cierta cronología es el orden de aparición de las víctimas. El relato parece, en parte, discurrir en un presente eterno. Otras veces se insertan analepsis y prolepsis, que contribuyen a desarmar todavía más el orden temporal. Cuando efectivamente el sistema se extiende hacia otros medios, y deja de ser solo transficcional, cuando éste incorpora un lenguaje en donde predomina lo visual y lo sintético, la indefinición temporal se exagera. Los códigos de la fotonovela, de la historieta y de las diapositivas del PowerPoint configuran una representación, una versión del mundo ficcional que difumina las fechas al responder a una estética que emplea las imágenes fuera de foco, las sombras, las siluetas, para resaltar una atmósfera misteriosa, casi siniestra en el sentido freudiano. La Detective, en tanto existente de esta pieza del mundo ficcional, se incorpora a la representación del tiempo y a la identidad visual del documento. Las acciones de la Detective se desarrollan en una línea temporal que ubica determinados hechos antes del presente del enunciado, pero de forma completamente indeterminada (lo mismo es que algo haya ocurrido el día anterior como hace años), y se enmarcan en convenciones genéricas ligadas al surrealismo y a la tradición del thriller psicológico y la filmografía de David Lynch.

En el caso de la fotonovela que protagoniza la Increíblemente Pequeña, la expansión del “mundo de la historia” de *La muerte me da* puede entenderse como un tipo de “historia intersticial”, ya que, al no especificar referencias temporales, podría funcionar como una precuela o una secuela de la novela original. Por otro lado, también puede clasificarse como una “historia periférica”, es decir, una historia que es un “satélite más o menos distante de la macrohistoria”. Ryan (2013) sostiene que las historias periféricas son muchas veces “leyendas” que se relacionan con los objetos o las y los existentes del “mundo de la historia” (p. 369). Entender a las “historias periféricas” como las que se desarrollan a través de la bruma de lo legendario, donde confluyen saberes, voces, tradiciones, relatos, podría explicar el mundo de la fotonovela de la Increíblemente Pequeña, la cual retoma el planteo onírico que enmarcan sus aventuras en *La muerte me da*.

La fotonovela, a su vez, pone fin a la duda que flota en *La muerte me da*, con respecto a si Increíblemente Pequeña existe o si se trata de una alucinación del personaje de Valerio, asistente de la Detective. Con cada entrega de la fotonovela, Increíblemente Pequeña se corporiza, aparece en distintos lugares del “mundo de la historia”, establece relaciones con otros y otras existentes del universo ficcional. En términos de Todorov (1981), si en



*La muerte me da* la existencia de Increíblemente Pequeña puede explicarse a partir del funcionamiento de lo fantástico, en la fotonovela adquiere sentido como un personaje decididamente maravilloso.

El otro de los medios que forma parte del sistema transficcional y transmedia, el poemario de Anne-Marie Bianco, subraya la hibridación entre “vida real” y literatura que se desarrolla en *La muerte me da* y, en general, en gran parte de la producción de Rivera Garza. Como ya dijimos, la propia autora aparece como personaje en la novela, es más, durante gran parte de la trama la Detective especula que Rivera Garza es la asesina.

Casi como la materialización de los libros imaginarios de Borges, el poemario de Bianco, a partir del principio de “extracción” que enuncia Jenkins (2009) para las narrativas transmedia, trasciende los límites del universo ficcional y se hace presente en el “mundo real”. Además de constituirse como parte de un sistema transmedial, *La muerte me da* es un metatexto que cuestiona la lectura lineal a través del empleo de la fragmentación, en la propia novela, pero también al fragmentar el “mundo de la historia” en otros medios. Y al mismo tiempo, paradójicamente, la novela pone en duda la escritura seccionada (Sánchez Aparicio, 2014, p. 69), porque apela a que las divisiones formales (desde la segmentación en capítulos, pasando por la división del tiempo en pasado/presente/futuro, hasta la distinción de los medios) no permiten un conocimiento completo del universo ficcional.

Para “leer” el relato, las y los existentes ficcionales, el “mundo de la historia”, se debe emplear una lectura, podríamos decir, holística, que integre en el proceso de interpretación todos los documentos/textos del sistema transmedia. Así como Valerio seguirá recordando el caso años después de su finalización, a través de varias prolepsis que nos llevan de repente a la vejez del personaje, los lectores tienen que traspasar las fronteras de los medios, de los discursos, del espacio y del tiempo, para recorrer el sistema transmedia de *La muerte me da*.

## ***Alba Cromm***

En *Alba Cromm* (2010), Vicente Luis Mora presenta la narración a través del formato, del diseño de una revista de actualidad. El relato de la cacería de un astuto pedófilo y hacker llamado Nemo por parte de la detective Alba Cromm asume la forma de un dossier de la revista machista *Upman*, por lo tanto, está enmarcado en el diseño de una publicación periódica, con reseñas de series, anuncios publicitarios, artículos con fotografías, etc. El texto de Mora, entonces, además de constituir un sistema transmedia, emplea la multimodalidad en su estructura.

Entre 2005 y 2008, antes de la aparición de la novela *Alba Cromm*, el personaje de la detective Alba Cromm publicó en su blog *Alba Cromm y La vida sin hombres* veinticinco post que no aparecen en la versión impresa. La descripción del blog (“Esta bitácora intenta ser un diario bienhumorado y nada feminista sobre la posibilidad de pervivencia e incluso felicidad sin necesitar a esos pequeños bichitos peludos. Es el diario de una mujer sin crisis en la edad de la crisis: casi 40”) enmarcaba las reflexiones y las referencias a hechos históricos (la guerra de Kosovo, por ejemplo) que se vertían en las publicaciones, las cuales complementan y complejizan el personaje de Alba Cromm en la novela.



A partir de las publicaciones en el blog, es posible comprender determinadas posiciones y acciones de Alba Cromm como existente del mundo ficcional, que si bien se dejan deducir por los datos explícitos que se brindan en la novela (ex militar, relación tensa con su familia, etc.) no adquieren tanta claridad como al estar explicada “por sus propias palabras”. Este rasgo adquiere más relevancia cuando se recuerda que la voz de Alba está filtrada, editada, manipulada por existentes hombres explícitamente machistas: Ligoy Ritman, director de la revista *Upman*; y Luis Ramírez, editor del dossier sobre el caso de Nemo en la revista. Además, gran parte de lo conocemos sobre Alba Cromm provienen del cuaderno de notas, de artículos y grabaciones que produce otro existente, el periodista Ezequiel Martínez Cerva. En este universo ficcional, los entornos digitales interconectados representados en la novela son sobre todo los espacios del delito para la heroína, pero como medio autónomo y con existencia fuera de los márgenes del libro son la plataforma para la escritura del yo, para la autor representación de la experiencia personal.

Pantel (2014) destaca cómo muchos y muchas internautas dejaron sus comentarios en distintos posteos, con lo cual se estableció, por lo menos si se asume que los comentarios fueron producidos por usuarios y usuarias reales y no por el mismo Mora, un proceso de retroalimentación, de vinculación entre el documento transmedia y la audiencia.

Los textos producidos por la audiencia evidencian otra de las características de las narrativas transmedia y es que algunos usuarios dejan de ser simplemente consumidores de los productos culturales y se transforman en *prosumidores* (productores y consumidores), ya que “cooperan activamente en el proceso de expansión transmedia”. Los prosumidores se apropian de sus personajes e historias favoritas y escriben una pieza de fan fiction, graban y suben a YouTube una parodia, diseñan memes, etc. Los prosumidores son, en definitiva, “activos militantes de las narrativas que les apasionan” (Scolari, 2013, p. 27).

La narrativa transmedia se potencia por las nuevas tecnologías de información y de comunicación, que apoyan, demandan y generan una “cultura participativa” (Jenkins, Clinton, Purushotma, Robison, Weigel, 2006; Jenkins, 2008) en el marco de una “convergencia mediática” (Jenkins, 2008), la cual, a su vez, depende en gran medida de la participación activa de los usuarios.

Otro de los medios que formaban parte del sistema transmedia de *Alba Cromm* era el blog del personaje del periodista Luis Ramírez. *Las crónicas de Ramírez*, como el blog de la detective, estuvieron activos antes de la publicación de la novela, entre los años 2008 y 2009, y ofrecía referencias adicionales sobre la investigación que el periodista realiza sobre el caso de Cromm. Uno de los aspectos más interesantes es que el blog de Ramírez poseía en el blogroll un enlace al blog de Alba Cromm, es decir, una pista migratoria explícita, una ruta de navegación de un proyecto transmedia que marca que cierto tema se desarrollará en otro lugar o medio (Long, 2007; Gallego Aguilar, 2011; Nallar, 2016). Las relaciones entre las y los existentes sobrepasan el “mundo de la historia” y se materializan en el “mundo real”.

Los dos blogs operan bajo la dinámica de la extracción que habíamos indicado antes con *La muerte me da*, con la diferencia de que los textos digitales aparecieron antes que el texto impreso; por lo tanto, para gran parte de la audiencia, la puerta de entrada al sistema transmedia de Alba Cromm fueron los blogs de dos existentes de un universo ficcional.

Sonia Gómez (2016) agrega otra pieza al sistema transmedia y transficcional de *Alba*

Cromm y esta sería los ensayos críticos de Mora en los cuales analiza la evolución del género novelístico bajo la influencia de los nuevos medios de comunicación, y más precisamente Internet. Para Gómez, *Alba Cromm* es “punto de partida o de llegada, como se considere pertinente” (p. 225), de *Pangea. Internet, blogs y comunicación en un mundo nuevo* (2006), *La luz nueva: singularidades en la narrativa española actual* (2007) y *El lector-espectador. Deslizamientos entre literatura e imagen* (2012). La novela puede ser entendida como la implementación de los postulados teóricos de los ensayos o puede ser parte del corpus literario a partir del cual se desarrollan nuevos argumentos.

## Conclusiones

Las narrativas transmedia de origen literario construyen relatos que continúan más allá del libro impreso, en y a través distintos medios. Entre los medios, los lenguajes, las tecnologías implicadas en un proceso transmedial se establecen modos de afectación recíproca y procesual, los cuales desestabilizan fuertemente sus espacios de origen (Kozak, 2015). En el caso de los sistemas transmedia de *La muerte me da* y de *Alba Cromm*, las novelas funcionan como ventanas de inicio y, a su vez, resultan transformadas. Los componentes estático y dinámico de sus mundos transmediales mutan, al incluir documentos cronológicamente anteriores y posteriores a la publicación de las novelas.

Los antecedentes, los rumores, el mythos, pero sobre todo las motivaciones de las y los existentes adquieren profundidad a partir de textos intradieгéticos (el blog de Alba Cromm y de Ramírez, el poemario de Bianco existen, se referencian en sus correspondientes mundos ficcionales) y extradieгéticos (la fotonovela de Increíblemente Pequeña y las historias de *El mal de la taiga* y *La frontera más distante* no existen como objetos en el “mundo de la historia”).

Kozak (2015) también indica que, desde la tradición de la epistemología de la complejidad y de su concepto de transdisciplinariedad, lo “trans” en las artes implicaría el “atravesamiento continuo, fluido y recíproco entre lenguajes y medios para dar lugar a nuevos conocimientos, sensibilidades y afecciones también transformadores” (pp. 257-258). Lo transmedial se vincularía aquí con la transposición entre sistemas semióticos, entre dispositivos. En la transmedialidad se producirían entonces traducciones permanentes, procesos de transcodificación: una forma se desplaza desde un sistema de códigos hacia otros (Bourriaud, 2009). Lo que hemos observado es que en estos sistemas transmedia y transficcionales el pasaje de un sistema semiótico a otro repercute también en la conformación de las y los existentes del universo ficcional, específicamente las heroínas. La transcodificación complejiza a *Alba Cromm*, a la Detective y a Increíblemente Pequeña, no solo porque permite a la audiencia conocer las motivaciones de sus acciones, sino porque además expande los espacios y la línea temporal a través de las cuales trazan sus trayectorias como existentes ficcionales. Además, las heroínas son traducidas a otras estéticas, formas del relato, modos de composición y retóricas, con lo cual sus posibilidades expresivas se multiplican.

## Lista de Referencias bibliográficas

- Bourriaud, N. (2009). *Radicante. Traducción de Michele Guillemont*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Courtis, A.; Mendoza, J. J. (2015). *DBP*. Buenos Aires-Bahía Blanca: Vox.
- Rivera Garza, C. (2011). *Las aventuras de la Increíblemente Pequeña*. Recuperado desde <http://increiblementepequena-blog.tumblr.com/>
- Gallego Aguilar, A. F. (2011). *Diseño de narrativas transmediáticas*. Manizales: Facultad de Artes y Humanidades, Universidad de Caldas.
- Gómez, S. (2016). *Exonovela: ¿síntoma de una nueva narrativa del siglo XX*. Boletín Hispánico Helvético. Dossier El impacto de las nuevas tecnologías sobre los procesos de lectura y escritura, 28 (otoño), pp. 219-231.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Jenkins, H. (2009, September 10). The Aesthetics of Transmedia. Response to David Bordwell (Part One). *Confessions of an Aca-Fan*. Recuperado desde [http://henryjenkins.org/blog/2009/09/the\\_aesthetics\\_of\\_transmedia\\_i.html](http://henryjenkins.org/blog/2009/09/the_aesthetics_of_transmedia_i.html)
- Jenkins, H.; Clinton, K.; Purushotma, R.; Robinson, A. J.; Weigel, M. (2006). *Confronting the Challenges of Participatory Culture: Media Education for the 21st Century*. Chicago: The MacArthur Foundation.
- Klastrup, L. & Tosca, Susana. (2004). *Transmedial Worlds: Rethinking Cyberworld Design. 2004 International Conference on Cyberworlds*. Recuperado desde [http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca\\_transworlds.pdf](http://www.itu.dk/people/klastrup/klastruptosca_transworlds.pdf)
- Kozak, C. (2009). *Poéticas tecnológicas y escuela*. Apuntes sobre canon y experimentación. Propuesta educativa, N° 32 (noviembre), pp. 47-53.
- Kozak, C. (Comp.). (2011). *Poéticas tecnológicas, transdisciplina y sociedad. Actas del Seminario Internacional Ludión/Paragraphe*. Buenos Aires: Exploratorio Ludión.
- Kozak, C. (Ed.). (2014). *Poéticas/políticas tecnológicas en Argentina. 1910-2010*. Paraná: La Hendija.
- Kozak, C. (Ed.). (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires: Caja Negra Editora.
- Laddaga, R. (Cur.). (2013). *Cosas que un mutante debe saber. Más cuentos breves y extraordinarios*. Amsterdam: Unsounds.
- Manovich, L. (2006). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós.
- Mendoza, J. J. (2011). *Escrituras past\_*. Tradiciones y futurismos del siglo 21. Bahía Blanca: 17g Editora.
- Mendoza, J. J. (2015). *Diario de un bebedor de petróleo*. Buenos Aires-Bahía Blanca: Vox.
- Mora, V. L. (2010). *Alba Cromm*. Barcelona: Seix Barral.
- Mora, V. L. (2012). *El lectoespectador. Deslizamientos entre literatura e imagen*. Barcelona: Seix Barral.

- Nallar, D. A. (2016). *Diseño de juegos en América latina*. Teoría y práctica. II. Diseño y narrativa transmedia. Florida: Game Design LA.
- Olaizola, A. (2018). *Transmedialidad en "tecnonarrativas" hispánicas del siglo XXI*. Catálogo de Investigación DC. Recuperado desde [https://fido.palermo.edu/servicios\\_dyc/catalogo\\_investigacion/detalle\\_proyecto.php?id\\_proyecto=4905&titulo\\_proyectos=Transmedialidad%20en%20%93tecnonarrativas%94%20hispanicas%20del%20siglo%20XXI](https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/catalogo_investigacion/detalle_proyecto.php?id_proyecto=4905&titulo_proyectos=Transmedialidad%20en%20%93tecnonarrativas%94%20hispanicas%20del%20siglo%20XXI)
- Olaizola, A. (2019). "Monstruos literarios tecnotextuales: Internet y las narrativas tecnológicas del siglo XXI". *Revista Luthor*, 39 (febrero). Recuperado desde <http://www.revistaluthor.com.ar/spip.php?article207>
- Pantel, A. (2014). Alba Cromm de Vicente Luis Mora: ¿una novela aumentada? En Marco Kunz y Sonia Gómez. (Eds.). *Nueva narrativa española*. Barcelona: Linkgua, pp. 155-169.
- Producers Guild of America. (2010, April 6). *PGA Board of Directors Approves Addition of Transmedia Producer to Guild's Producers Code of Credits*. Producers Guild of America. Recuperado desde <https://www.producersguild.org/news/news.asp?id=39637&hhSearchTerms=%22transmedia%22>
- Rivera Garza, C. (2007). *La muerte me da*. Barcelona: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2008). *La frontera más distante*. Barcelona: Tusquets.
- Rivera Garza, C. (2012). *El mal de taiga*. Barcelona: Tusquets.
- Ryan, M.-L. (2013). *Transmedial Storytelling and Transfictionality*. *Poetics Today*, 34, 3, pp. 362-388.
- Ryan, M.-L. (2016). *Transmedia narratology and transmedia storytelling*. *Artnodes*, N° 18
- Sánchez Aparicio, V. (2014). *Y en el principio era Tlön: transmedia de origen literario en las narrativas hispánicas. Caracteres. Estudios culturales y críticos de la esfera digital. Monográfico: Universos transmedia y convergencias narrativas*, Vol. 3, N°1 (mayo), pp. 61-80.
- Sánchez Becerril, I. (2013). Subversión del género en *La muerte me da*, de Cristina Rivera Garza, y *Efectos secundarios*, de Rosa Beltrán. En C. Reverte Bernal. (Ed.). *Diálogos culturales en la literatura iberoamericana*. Actas del XXXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Madrid: Verbum, pp. 1264-1275.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Deusto.
- Scolari, C. A. (2014). *Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital*. Anuario AC/E de Cultura Digital 2014, pp. 71-81.
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delphy. México DF: Premia.
- Tubau, D. (2011). *El guion del siglo XXI. El futuro de la narrativa en el mundo digital*. Barcelona: Alba.

---

**Abstract:** In recent years, a growing number of projects, objects, programs, artifacts, works and texts belonging to the cultural sphere have, at one or at all stages of the production process, some transmedia component. Practically, there are no actors in the culture and communication fields "who are not thinking about their production in transmedia terms,

from fiction to documentary, through journalism, advertising and political communication" (Scolari, 2014). Regarding the audiovisual industry, for example, "transmedia" has become the "magic word" of any project; in fact, "in some moments it seems as if something could not be done in a single medium" (Tubau, 2011).

The literary system has also integrated transmedia as an element or an aesthetic process. The story, but also a similar aesthetic, rhetoric or theme, extend beyond the margins of the literary text to other media, each of which does not lose its autonomy and specificity. In turn, transmedia also articulates "modes of reciprocal and procedural affectation between media, languages and technologies", which strongly destabilize their origin spaces (Kozak, 2015): literary texts, which often function as start windows, change in the transmedia process.

The following article will analyze how transmedia functions in two contemporary novels written in Spanish: *La muerte me da* (2007), by Mexican author Cristina Rivera Garza; and *Alba Cromm* (2010), by Spanish author Vicente Luis Mora. In addition to describing the transmedia system, the article will emphasize on how transmedia establishes as a core component in the conformation of the novels' heroines.

**Key words:** Transmedia – Transmedia Storytelling – Technological Narratives – Digital Writing – Blogs – 21st Century Literature – Mexican Literature – Spanish Literature – Rivera Garza – Mora

**Resumo:** Nos últimos anos, a cada vez mais projetos, objetos, programas, artefatos, obras, textos pertencentes à esfera cultural possuem, em alguma ou em todas as etapas do processo produtivo, algum componente transmedial. Praticamente, não ficam atores da cultura e a comunicação "que não estejam a pensar sua produção em termos transmediáticos, desde a ficção até o documentário, passando pelo jornalismo, a publicidade e a comunicação política" (Scolari, 2014). Relativo à indústria audiovisual, por exemplo, "transmídia" converteu-se na "palavra mágica" de qualquer projecto em media ou grande escala; de facto, "em alguns momentos parece como se já não se pudesse fazer algo que se desenvolva num único meio" (Tubau, 2011).

O sistema da literatura, por sua vez, também tem integrado à transmedialidade como um elemento ou processo estético mais. O relato, mas também uma mesma estética, retórica ou temática, se estendem para além das margens do texto literário para outros meios, a cada um dos quais não perde sua autonomia e especificidade. A sua vez, na transmedialidade também se articulam "modos de afetação recíproca e procesual entre meios, linguagens e tecnologias", os quais desestabilizam fortemente seus espaços de origem (Kozak, 2015): os textos literários, que muitas vezes funcionam como janelas de início, resultam transformados no processo transmídia.

No seguinte artigo, a transmedialidade será analisada em duas novelas contemporâneas em espanhol: *A morte dá-me* (2007), da mexicana Cristina Rivera Garza; e *Alba Cromm* (2010), do espanhol Vicente Luis Mora. Além de detalhar o funcionamento do processo transmídia, uma ênfase especial será colocada em como isso é estabelecido como um componente na formação das heroínas das histórias.

**Palavras chave:** Transmedialidade - Narrativas Transmídia - Narrativas Tecnológicas - Escrituras Digitais - Blogs - Literatura do Século 21 - Literatura Mexicana - Literatura Espanhola - Rivera Garza - Mora

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

---

## Mujeres pioneras en el cine experimental y el video arte argentino

Eleonora Vallazza \*

---

**Resumen:** El presente ensayo indagará sobre el rol protagónico de mujeres realizadoras, programadoras y curadoras de cine experimental y video arte argentino. Se analizarán los trabajos tanto en la realización de obra audiovisual como también en sus facetas de programadoras de salas, museos, centros culturales, que han dedicado espacios a la difusión del audiovisual experimental argentino.

Si bien se nombrarán varios casos, se analizarán puntualmente los momentos históricos de gestación y consolidación del cine experimental y video arte en Argentina. Un punto en común, más allá de los diversos contextos políticos y culturales, es el activismo de estas realizadoras en relación a los derechos de las mujeres en el medio audiovisual.

Los nombres y casos de mujeres desatacadas en ambos son los siguientes.

Marie-Louise Alemann, una de las pioneras del cine experimental, formó el “Grupo Cine Experimental Argentino” en la sede del instituto Goethe y estuvo a cargo de la programación de la Cinemateca entre 1979 y 1985, espacio donde se podían ver y debatir los films de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz o Wim Wenders. Nació en Alemania en 1927 y se radicó en el país en 1949. Se desempeñó como fotógrafa, periodista, actriz teatral y artista plástica y hacia 1967 –cuando la dictadura militar de Juan Carlos Onganía comenzaba a cercar al Instituto Di Tella– participó junto a sus amigos Walter Mejía y Narcisa Hirsch de un happening en la puerta de la sala donde se estrenaba *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni. Aquella intervención en la vía pública fue documentada por Raymundo Gleyzer, en lo que se considera fue una de los pocas coincidencias entre lo que por entonces eran las vanguardias políticas y estéticas.

Narcisa Hirsch, pionera del cine experimental argentino, participó del mismo grupo. El cine “es solo luz proyectada, movimiento puro” sostenía vehementemente Narcisa Hirsch en una entrevista (Paparella, 1995: 34). Retomando una de las premisas básicas del modernismo pictórico. Hirsch proponía concentrarse en la propia esfera de materiales y significación del cine como medio; en su “esencia”. El cine experimental presentaba su propia materia, construía su objeto sin ningún tipo de intención narrativa o diegética.

Por el lado del video arte, en otro contexto histórico y cultural, fuertemente ligado a los avances técnicos y a la masividad de las cámaras videograbadoras, analizaremos el caso de Graciela Taquini. En relación a la figura de Graciela Taquini, se puede mencionar que ha sido y continúa siéndolo hasta hoy, una figura clave en la difusión y exhibición del video arte argentino. Es una artista y curadora argentina que ha desarrollado la mayor parte de su producción artística en el área del video experimental monocanal. Sus obras han recibido diferentes premios, entre ellos el Premio de la Asociación de Críticos de Arte de la Argentina al mejor guion, el Primer Premio del Festival Videobrasil, y en 2005 el Premio a la Acción Multimedia, Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha sido apodada "la

tía del videoarte argentino" por su temprana participación e interés en dicha disciplina. En 2012 recibió la Premio Konex de Platino en Video Arte. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

Finalmente, y en relación al uso de los nuevos medios, se reflexiona sobre un grupo de mujeres realizadoras y gestoras culturales dedicadas al cine y video experimental, se mencionará el caso de AREA Asociación de realizadores experimentales audiovisuales. Si bien no es un grupo exclusivamente femenino, cuenta con una comisión de género en el que la problemática de la mujer en el cine y en el audiovisual experimental es ampliamente abordada, en un contexto contemporáneo.

**Palabras clave:** pioneras- cine experimental – video arte- realización- gestión cultural- Goethe- tecnología- nuevos medios- feminismos.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 89 - 91]

---

(<sup>1</sup>) Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Especialista Superior en Gestión Cultural (Fundación Konex). Docente e investigadora en artes audiovisuales. Publicó en revistas académicas y en medios gráficos periodísticos. Trabaja en gestión de eventos culturales, y en festivales internacionales de cine como BAFICI y SANFICI (Colombia).

El presente ensayo, parte de la elaboración de una hipótesis de investigación, realizada dentro del marco del Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación de la UP (Universidad de Palermo). La misma afirmaba que:

El audiovisual experimental argentino, desde sus comienzos hasta la actualidad, ha sido producido al margen de los códigos y convenciones del cine narrativo de ficción, tanto comercial como independiente. La radicalidad del lenguaje y de los modos de producción propios del audiovisual experimental argentino, generan un impacto directo en los criterios y espacios de circulación del mismo, escapando así a políticas culturales oficiales y dependiendo exclusivamente de voluntades individuales, personales y en algunos casos institucionales, para dar visibilidad en espacios de difusión cultural. (2018)

Estas voluntades individuales, y en algunos casos, voluntades institucionales circunstanciales, fueron representadas por mujeres: investigadoras, realizadoras y curadoras que en distintos contextos históricos, culturales y políticos, han representado una actitud de resistencia frente a la hegemonía de programadores ligados al cine narrativo o documental, o de instituciones culturales que históricamente han sido dirigidas por hombres.



Marie-Louise Alemann, una de las pioneras del cine experimental, formó el “Grupo Cine Experimental Argentino” en la sede del instituto y estuvo a cargo de la programación de la Cinemateca entre 1979 y 1985, espacio donde se podían ver y debatir los films de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz o Win Wenders. Nació en Alemania en 1927 y se radicó en el país en 1949. Se desempeñó como fotógrafa, periodista, actriz teatral y artista plástica y hacia 1967 –cuando la dictadura militar de Juan Carlos Onganía comenzaba a cercar al Instituto Di Tella– participó junto a sus amigos Walter Mejía y Narcisa Hirsch de un happening en la puerta de la sala donde se estrenaba *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni. Aquella intervención en la vía pública fue documentada por Raymundo Gleyzer, en lo que se considera fue una de las pocas coincidencias entre lo que por entonces eran las vanguardias políticas y estéticas.

Luego de sus primeras experiencias en el formato Súper 8mm, Marie-Louise, en 1972 se convirtió en una de las fundadoras del llamado Grupo Cine Experimental Argentino, junto a Claudio Caldini, Juan Villola, Juan José Mugni, Horacio Vallereggi, Adrián Tubio y Narcisa Hirsch. Pero fueron mejor conocidos como el Grupo Goethe, porque fue el Goethe-Institut el que les cedió un espacio para sus reuniones y luego, con la inauguración de su magnífico auditorio (que al día de hoy permanece cerrado), también para la difusión de sus obras.

A partir de entonces, Marie-Louise, gracias a sus frecuentes viajes, se convirtió en una interlocutora privilegiada del joven cine alemán de esa época. Entre 1979 y 1985, cuando tuvo a su cargo la programación cinematográfica del Goethe. Nekes y Schroeter ofrecieron seminarios sobre cine experimental y el de Schroeter (amenazado por la última dictadura militar) produjo como resultado el film colectivo *De la Argentina* (1983-1985). El mismo tuvo su estreno recién llegó a verse en el país en 2013, para la retrospectiva Schroeter exhibida en la Sala Leopoldo Lugones. (Teatro San Martín).

La escena experimental porteña estuvo conformada por dos grandes grupos de cineastas, de diversas procedencias, tradiciones y concepciones del quehacer cinematográfico: el cine experimental de Narcisa Hirsch, Claudio Caldini, Marie-Louise Alemann, Horacio Vallereggi, Silvestre Byrón, entre otros (algunos de los cuales conformarían en la década del 70 lo que se conoció como “Grupo Goethe”), y el cine contestatario, provocador e irreverente de Alberto Fischerman, Julio Ludueña, Miguel Bejo, Bebe Kamin, Edgardo Kleinman y Edgardo Cozarinsky.

Como sostiene Denegri (2012), la institucionalización del grupo, además de otorgarles un lugar físico para la proyección de sus obras logró conformar una “identidad común” entre los cineastas, lo que propició también la realización de un extenso corpus de obras por un largo período de tiempo.

Alemann, fue fotógrafa, periodista y artista plástica. Su figura y su obra fueron rescatadas en el filme “Butoh”, de Constanza Sanz Palacios, que fue exhibido en el Bafici (2013, Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) como un retrato de esta contemporánea de otros artistas experimentales como Narcisa Hirsch, Walter Mejía y Claudio Caldini, pertenecientes a una vanguardia de cineastas que a partir de los 60 exploraron formas de representación abstractas. Su relación con el Instituto Goethe perduró a lo largo del tiempo. Entre 1979 y 1985 tuvo a su cargo la programación de las exhibiciones cinematográficas, donde incluyó obras de creadores alemanes de la década de 1970, como Rainer Werner Fassbinder, Werner Nekes, Werner Herzog y Werner Schroeter.

Según la autora Toro, Karen Alejandra (2012, Creación y Producción en Diseño y Comunicación N°48) Marie Louise Alemann tiene una prolífica obra cinematográfica con aproximadamente 30 cortometrajes en su filmografía que se realizaron entre 1967 hasta 1985, la mayoría de los cuales fueron realizados en 8 mm. Sólo algunos pocos de los primeros cortos fueron hechos en 16 mm. “A pesar de esto, hay algunas cuestiones visibles en la obra de Marie Louise que es preciso nombrar, ya que resultan llamativas de su obra: 1) hay una autorreferencialidad evidente en la mayoría de sus cortometrajes, ya sea como Marie Louise misma, como mujer y como madre, 2) el sentir del paso del tiempo, 3) la familia y las presiones sociales y 4) una especie de simbolismo arcaico” (Toro, 2012).

Continuando con las reflexiones de Toro, otras cuestiones evidentes en la obra de Marie Louise, es por ejemplo, la presencia de muy poca información dentro del cuadro. De esta forma prima el simbolismo en su obra, por sobre el contenido narrativo o puramente abstracto: playas desiertas, bosques, ríos, etc. (jamás se observa ninguna referencia a lo urbano) y en la música y sonidos que acompañan los films. También podemos observar que otras veces el sonido es distorsionado, las voces son aceleradas o ralentizadas, etc. Asimismo, cabe señalar que existía una vinculación bastante fuerte de alguna gente del Grupo cine experimental argentino con el movimiento rockero de la época. Finalmente, en relación al análisis de la autora mencionada, se concluye que en la obra de Marie Louise Alemann, lo que resulta interesante es su manera de poner en manifiesto ese simbolismo sencillo en toda su obra, experimentar consigo misma inscribiéndose como sujeto de enunciación en la imagen. Muchas veces reflejó y exploró cuestiones íntimas (tomas en las que aparece ella misma y su hija Katja Alemann) para de cierta forma, interpelar al espectador en su propia intimidad.

Lo íntimo, lo personal hecho público desde la experimentalidad, constituye la esencia de la obra de esta pionera del cine experimental en Argentina. Otra de las autoras y realizadoras vinculadas al Grupo Goethe fue Narcisca Hirsch.

Narcisca Hirsch (1928), cineasta experimental que en sus obras indaga, al igual que otros artistas de la época, en la naturaleza del sujeto femenino. En general sus producciones exploran el mundo de la mujer de los años 60 y 70, cuya identidad está en construcción, ocupando diversos roles y participando en los diferentes ámbitos de la vida cultural. Obras como Taller (1975) o El mito de Narciso (1974-2005) tratan sobre lo femenino y el surgimiento del feminismo en la década del sesenta en Buenos Aires, que proponía una toma de conciencia sobre la situación social y cultural de la mujer. En su obra se entrecruzan lo experimental, la política, el arte y su interés por los derechos de la mujer y el lugar que debe ocupar en la sociedad. Sus films de carácter cercano al surrealismo, son como collages donde se mezclan citas, fotografías, e imágenes filmicas.

La artista inició su carrera en los años 50 en un contexto en el cual en Buenos Aires comenzaban a manifestarse las nuevas vanguardias artísticas, entre los espacios donde se desarrollaban estas experiencias estaban el Instituto de Arte Moderno, el Torcuato Di Tella y la galería Lirolay donde la artista hizo varias muestras de pinturas y objetos.

Desde el inicio su cine fue experimental, un tipo de cine que tenía sus orígenes en las vanguardias cinematográficas de los años 30 con Buñuel y Dalí en España y con Hans Richter en la “Bauhaus” en Alemania. Este cine tuvo un impasse durante la segunda guerra mundial, y volvió con más fuerza en los años 50 y 60 en Estados Unidos, de la mano de Jonas Mekas.

“Experimental se entiende aquí como la insubordinación respecto del relato lineal, como la intervención constante en la visibilidad de la imagen, como el corte y el montaje de planos y secuencias acumulados con ciertos ritmos, como la colisión entre lo abstracto y lo narrativo tanto en la imagen como en el sonido.” (Giunta, 2013)

Los films se hacían sin guion ni presupuesto, en el contexto de gente que trabajaba “intuitivamente, entre corazonadas de plásticos, poetas, actores y bailarines con ganas de “hacer cosas” Byrón destaca la búsqueda de formas abiertas, de relaciones metonímicas; la huida de la masificación y de las instituciones. El cine como generador de imágenes opcionales. Lo define como un Cuarto Cine “que busca lo raro y lo oculto, el misterio y lo desconocido” alejado, por lo tanto, del manifiesto de 1969 de Solanas y Gettino, “Hacia un tercer cine”, y diferente tanto del cine de Hollywood, como del cine de autor europeo. Un cine que busca generar imágenes opcionales, indaga en lo irracional y lo amoral, que no tiene liderazgos, ni cuenta con la financiación de fundaciones, partidos o asociaciones. Un cine sin prensa y sin industria. Fueron, según Byrón, obras producidas en y contra un contexto político: “Aquellos fueron, simultáneamente, años de represión, militarismo y violencia política. Únicamente el público apoyó al movimiento. Exponiéndose al autoritarismo dominante. Aquellas imágenes, contestatarias y plenas de ese irracionalismo amoral, iban reñidas con las recomendaciones del “ser nacional” (Byrón “Arte y rebelión”).

## Obras destacadas

### **La marabunta, 1967**

“Marabunta muestra el proceso de armado en su taller de un inmenso esqueleto de yeso, de tres metros de largo, que el 31 de octubre de 1967 se presenta en el teatro Coliseo. Dispuesto sobre una mesa cubierta con un mantel a cuadros, completamente cubierto con naranjas, bananas, sándwiches y con palomas vivas en su interior, el “cuerpo” (femenino) se presenta para que el público lo devore hasta dejar nuevamente expuestos sus huesos.” (Andrea Giunta, 2013)

La performance tiene lugar en la puerta del teatro Coliseo, donde se presentaba *Blow up* (Deseo de una mañana de verano) de Michelangelo Antonioni. El nombre de la obra hace referencia a una clase de hormiga que se mueve en grandes masas en busca de alimento devorando todo lo que encuentran a su paso. La autora cuenta que:

“la obra que implicó un gran despliegue, con música electrónica, cotorras vivas en el cráneo, palomas pintadas con colores fosforescentes en el vientre. Cuatro docenas de bananas le caían de la cabeza y sándwiches, tortas y todo tipo de comida revestían el cuerpo. Para filmar el evento, Aldo Sessa, entonces director de Laboratorios Alex, me recomendó a un muchacho para que oficiara de cameraman y filmara el proyecto, y ese muchacho era Raymundo Gleyzer. Después edi-

tamos juntos ese material y ahí me empecé a entusiasmar con el cine, a partir de la edición de ese hecho cinematográfico. Fue entonces cuando empecé a filmar.”

La filmación muestra cómo el público come desafortadamente y se lleva la comida que puede en sus carteras y entre sus ropas, el público se asimila así a hormigas voraces, otorgándole al evento un carácter violento y a la vez grotesco, en el que gente bien vestida se abalanza sobre la comida.

Dice Graciela Taquini (2008) sobre esta obra:

“Narcisa era una de esas asiduas espectadoras del nuevo cine europeo. Al planificar el happening, siente la necesidad de registrar el efímero acontecimiento. Aspira captar ese evento único y singular donde hay un público participativo que interactúa con la obra. “Marabunta” consiste en una gran escultura de un esqueleto cubierto de comida, donde las hormigas gigantes eran los propios espectadores. Una metáfora sobre la antropofagia”

### **Taller (o Workshop), 1975**

En este corto minimalista, la artista realiza una suerte de reflexión entre lo público y la intimidad que caracteriza los retratos, retratos que en realidad nunca aparecen sino que son sugeridos por las imágenes y la narración de la cineasta.

“El plano secuencia que compone al film, fijo durante los diez minutos de duración, registra una pared del taller-estudio de Hirsch mediante un plano medio que hace foco sobre un puñado de fotografías y recortes pegados en la pared blanca. Más allá de los fundidos al comienzo y al final del plano, y de ciertas variaciones lumínicas que resultan en pequeños balbuceos cromáticos, el film presenta una única e inmutable imagen”. (Marin 2010, p. 23) El corto muestra una de las paredes del taller, y durante el resto del film la voz en off de la propia Hirsch, describe los objetos del taller que la imagen muestra, hasta llegar nuevamente a las fotografías y recortes que muestra el encuadre. La detallada descripción que el film proporciona del taller configura un archivo de objetos y fotografías que aparecen en películas anteriores y posteriores.

El corto comienza describiendo la fotografía en el centro del encuadre del balneario chileno de Pucatrihue, donde Hirsch solía vacacionar. Muestra un espacio interior donde puede verse una cama y una mesa pequeña, y una ventana que permite ver el Pacífico. Debajo, muestra la foto de un río de Bariloche, lugar en el que pasa el que Hirsch pasa el verano. A la derecha un gorila albino. Arriba las fotos de los hijos de Narcisa dentro de una antigua bañera. En el ángulo inferior a la derecha se observa una lámpara naranja, como una gran bola, típica de los años 60.

### **El mito de Narciso (1974-2005)**

Un film que la artista inicia a mediados de los años setenta, donde vemos rostros de mujeres que miran a la cámara en silencio, y prácticamente sin realizar movimiento alguno

mientras hablan de sí mismas frente a su imagen, de lo que les sucede al ver ese rostro ante el cual parecen sentirse extrañas. “Las descripciones reponen referencias subjetivas, sentimientos frente a la propia imagen que no se relacionan con lo que vemos. No narran una biografía ni un episodio en esa vida. Nos proponen volver sensible el impacto de encontrarse extraño frente al propio rostro. Al mismo tiempo, actualizan aspectos de los discursos sobre la mujer, sobre lo femenino y de la inscripción del feminismo a comienzos de los años sesenta en Buenos Aires. Fundamentalmente, aquellos que se articulaban a partir de los grupos de concienciación, característicos de la segunda ola del feminismo, que buscaban producir ‘conciencia de género’, es decir, el proceso de adquisición de una conciencia vinculado a la situación social y cultural de la mujer.” (Giunta, 2013)

Estas primeras filmaciones fueron hechas en blanco y negro, y Narcisa agregó luego filmaciones en color en 1979 y en 2005, año en que se editó el video. En los tres films aparece la propia artista, esto hace que podamos ver en el film una suerte de trabajo autobiográfico. Como mencionamos previamente, el audiovisual experimental tampoco se limitó al soporte fílmico. Con los avances tecnológicos y el desarrollo de las cámaras con cinta magnética como las videograbadoras, se desarrolló dentro del campo cultural argentino, el video arte. En este punto analizaremos el caso de Graciela Taquini.

En relación a la figura de Graciela Taquini, se puede mencionar que ha sido y continúa siéndolo hasta hoy, una figura clave en la difusión y exhibición del video arte argentino. Es una artista y curadora argentina que ha desarrollado la mayor parte de su producción artística en el área del video experimental monocanal. Sus obras han recibido diferentes premios, entre ellos el Premio de la Asociación de Críticos de Arte de la Argentina al mejor guion, el Primer Premio del Festival Videobrasil, y en 2005 el Premio a la Acción Multimedia, Asociación Argentina de Críticos de Arte. Ha sido apodada "la tía del videoarte argentino" por su temprana participación e interés en dicha disciplina. En 2012 recibió la Premio Konex de Platino en Video Arte. Es miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

La curaduría como práctica profesional se consolidó en Buenos Aires durante la década del noventa en el marco de un proceso más amplio de institucionalización del arte que impactó en todos los niveles del campo cultural. Estos cambios estructurales modificaron sustancialmente las dinámicas del arte contemporáneo reconfigurando el rol del mercado con la incorporación de nuevos compradores y coleccionistas de arte argentino enfocados en la producción más reciente, a través de nuevas inversiones de capital privado que permitió la creación de nuevos espacios de arte por efecto de la convertibilidad, por medio de la reconfiguración de diferentes agentes del campo como curadores, críticos de arte y gestores culturales.

En 1999 se hizo en el Centro Cultural Recoleta una mega muestra llamada Siglo XX. Arte y Cultura en la que Taquini realizó un programa de video de autor en VHS, dividido en diferentes secciones temáticas. En ese momento encontró constantes como la conflictiva relación del videoarte con su "madre", la televisión. Lo denominó con un slogan de la época, "VT no es TV", video tape no es televisión.

Rodrigo Alonso y Taquini realizaron la curaduría de la muestra “Resplandores, Poéticas analógicas y digitales”, en agosto de 2007, también en el Centro Cultural Recoleta de Buenos Aires. En esta exposición, donde participaron más de ciento cincuenta artistas argentinos y

latinoamericanos, realizaron una selección de obras que dieran cuenta de las relaciones entre el arte y la tecnología, eligiendo obras de video expandido así como también programas monocanal argentinos y latinoamericanos. Sumaron propuestas que apuntaban a experiencias más amplias, a lo interactivo, la robótica, los usos de Internet, etc.

El núcleo temático introductorio subrayaba los antecedentes del video no sólo como cita, sino como apropiación. La muestra se abría y cerraba con obras lumínicas, a manera de una metáfora curatorial acerca del principio binario del encendido y el apagado. El cuerpo, y el paisaje volvían a tener presencia como categorías y se agregaba un núcleo referido a lo doméstico, los interiores. Se podría pensar que los sacudones del post menemismo abrían la necesidad de un imaginario sobre lo privado ante tanto caos institucional. (Taquini, 2008)

La autora y pionera curadora del video arte en Argentina Graciela Taquini, reflexiona sobre el impacto de la tecnología digital en el ámbito de la circulación y exhibición del audiovisual experimental.

“¿Qué sentido tiene en la era de Youtube programar videos en espacios culturales, en el espacio públicos, en circuitos no tradicionales? La creación digital es un lenguaje que no está sometido a la tiranía de los formatos. Un espacio de resistencia, acicateado por la tiranía de un pésimo y frágil soporte como el DVD. Cada vez que se muestra o se intercambia experiencias se fundan vínculos para una estética relacional, un punto de encuentro, de debate e intercambio, un desesperado intento ante tanto bombardeo visual de apelación que quiere romper con la indiferencia y capturar al potencial espectador. Como pocos lenguajes contemporáneos, el video monocanal pierde territorialidad a la vez que se desinstitucionaliza, ya que en su condición binaria, digital, viaja nómada en formatos de unos y ceros a lugares insospechados. Esto podría vislumbrar el fin de las mediatecas, la obsolescencia de los comisarios, la desmaterialización de la información, la crisis de las instituciones de arte y la apertura de nuevos circuitos.” (Taquini, 2008)

Finalmente, y en relación al uso de los nuevos medios, y espacios dentro de la academia, se reflexiona sobre dos casos. Por un lado sobre un grupo de mujeres realizadoras y gestoras culturales dedicadas al cine y video experimental, se mencionará el caso de AREA Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales. Por otro, sobre la Comisión de Experimentación Audiovisual de ASAECA. Espacio fundamental, en el ámbito de la difusión y circulación de audiovisual experimental en Argentina, es el generado por la Comisión de Experimentación, su coordinadora es Brenda Salama (Universidad de Buenos Aires), y está integrada por investigadores y realizadores audiovisuales de Latinoamérica. Con el propósito de investigar, proyectar y difundir cine y video experimental argentino, la Comisión de Experimentación Audiovisual, formada en diciembre de 2011, realizó un ciclo de cine experimental en el Kino Palais (Ciudad de Buenos Aires, 2012), que incluyó homenajes a Narcisa Hirsch, Marie Louise Alemann y Graciela Taquini, iniciadoras de un legado audiovisual en nuestro país. En 2013, el ciclo continuó en la Casa de la Cultura

del Fondo Nacional de las Artes. Las discusiones y reflexiones sobre la experimentación audiovisual se han llevado a cabo en reuniones, entrevistas, textos académicos y otros formatos, como el dossier: “¿Qué es lo experimental del cine experimental?”, publicado en la revista *Imagofagia* (abril de 2014) y el libro *Poéticas del movimiento* (2015). Los objetivos generales y específicos son:

- Investigar, proyectar, visibilizar y difundir el cine y el video experimental argentino y latinoamericano.
- Promover el intercambio entre realizadores/as, investigadores/as y el público en general en torno al cine expandido, las instalaciones audiovisuales y el experimentalismo audiovisual filmico y digital.
- Crear y fortalecer lazos con festivales de cine, ciclos especializados y eventos académicos (jornadas, charlas, seminarios y simposios) relacionados con el campo de la experimentación en cine y video, así como con espacios expositivos del arte contemporáneo.

La Asociación de Realizadores Experimentales Audiovisuales AREA desde 2017 reúne a decenas de realizadores que utilizan las herramientas de cine y video para investigar las posibilidades de creación narrativas, estéticas y técnicas que ofrece la experimentación audiovisual, tanto digital como analógica y fotoquímica.

Entre sus objetivos se encuentra la organización para la defensa de los intereses y el desarrollo de los derechos de los artistas audiovisuales, así como la visibilización a nivel nacional e internacional de la existencia en la Argentina de una escena cada vez más rica y nutrida de cineastas y videastas experimentales.

Pero también –y principalmente– se propone la creación de un espacio común de reflexión teórico-práctico, divulgación, producción de nuevas obras e intercambio de conocimientos, experiencias y equipos de realización, fortaleciendo los lazos dentro del terreno de la experimentación audiovisual.

Dentro de las últimas programaciones de AREA, se destaca la muestra “Eunuch Dreams” una amplia y atractiva muestra de cine experimental argentino contemporáneo que se llevará a donde se vieron un total de 38 películas de largo y cortometraje realizadas por 18 directores argentinos y otros extranjeros que viven y trabajan en la ciudad de Buenos Aires. La muestra fue curada por el realizador estadounidense radicado en Buenos Aires Jeff Zorrilla y su colega japonés Shotaro Ikeda. En la misma se destaca una amplia presencia de realizadoras. La muestra está compuesta por cinco programas, entre ellos el estreno de la película colectiva argentina filmada en Súper 8 milímetros “The Sound We See Buenos Aires”, una sinfonía urbana que registra el ritmo vital en distintos barrios de la capital argentina. En los cortos programados, se observa una pulsión hacia el cine experimental y la abstracción, a partir del uso de diferentes recursos (cuadro a cuadro, sobreimpresiones, intervenciones físicas en el celuloide, uso de máscaras) en casi todas las etapas de la realización, desde el registro de la imagen, el revelado, el montaje y su posterior proyección. Las realizadoras experimentales contemporáneas, que formaron parte de esta programación en Japón fueron: Fabiana Gallegos, Melisa Aller, Marto Álvarez; Macarena Cordivola, Clara Frías y Azucena Losana.



Gabriela Golder, es otra curadora contemporánea fundamental en el ámbito de la imagen experimental, ya que junto a Andrés Denegri, desde hace varios años, han programado el ciclo “El cine es otra cosa” en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Como también han sido los responsables de la dirección y curaduría de la BIM (Bienal de Imagen en Movimiento) junto a la UNTREF (Universidad Nacional Tres de Febrero).

A modo de conclusión, podemos afirmar que la presencia femenina en el ámbito del cine ha sido muy desproporcionada en todas las áreas: producción, dirección, técnica, etc. Sin embargo, esa falta de igualdad dada en el ámbito del cine narrativo, documental o publicitario, se encuentra inversa en el de la experimentación audiovisual. La falta de parámetros rígidos para la calificación de estos films, como la estructura en constante transformación de su propio lenguaje, habilitan espacios alternativos de producción y circulación. En donde la mujer, como grupo minoritario, encuentra poca resistencia de las políticas culturales hegemónicas. La experimentación libera al lenguaje de sus propias reglas, pero también libera las barreras y limitaciones de género, impuestas por el lenguaje audiovisual dominante.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Giunta, A. (2013), “Narcisa Hirsch. Portraits” en *Alternativas*; vol. 1 p. 1 – 19, Ohio. En línea: <http://alternativas.osu.edu/es/issues/autumn-2013/debates/giunta.html> (recuperado: 16-06-2017)
- Narcisa Hirsch. Comp.: Sayago Victoria, Buenos Aires, Ed. MQ2\*.
- Marín, P. (2010) “La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina” en *Narcisa. Catálogo de obra*. Comp. Alejandra Torres, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario.
- Paparella A. (1995), “Almuerzo en la hierba. Entrevista con Narcisa Hirsch sobre el cine experimental argentino”, en *Narcisa. Catálogo de obra*. Comp. Alejandra Torres, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario.
- Taquini, G. “Del mito de Narciso al mito de Proteo, un diálogo informal con Narcisa Hirsch”, en *Narcisa. Catálogo de obra*. Comp. Alejandra Torres, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario.
- Torres, A. (2010) “Ver (se) mirar a la cámara. Entrevista a Narcisa Hirsch” en *Narcisa. Catálogo de obra*. Comp. Alejandra Torres, Buenos Aires, Casa Nacional del Bicentenario.
- Taquini, G. (2008) *Video en Latinoamérica. Una historia crítica*, Laura Baigorri (ed.) Brumaria n.10, AECID, Madrid.
- Torres, A.; Garavelli, C. (2014) ¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino?, *IFOMAGIA* n°9.
- Textos Recuperados en Octubre y Noviembre de 2018 de <http://www.bim.com.ar/>
- Textos Recuperados en Octubre y Noviembre de 2018 de <http://asaeca.org/>
- Toro, K. (2012) “Marie Louise Alemann y el cine experimental argentino” en *Ensayos sobre la Imagen*. Edición XI. Año VIII, Vol. 48, Agosto 2012, Buenos Aires, Creación y Producción en Diseño y Comunicación N°48.



**Abstract:** this essay will investigate the leading role of female directors, programmers and curators of Argentine Experimental Cinema and Video Art.

Their material will be analyzed both, in the filmmaking of audiovisual work and in their roles of programmers of theaters, museums and cultural centers where space for the dissemination of Argentine experimental audiovisual has been devoted.

Several cases will be mentioned, though only historical periods of creation and consolidation of the experimental cinema and video art will be specifically analyzed.

In spite of multiple political and cultural contexts, activism among these female directors is a common factor as regards women rights within audiovisual business.

The names of prominent women in both cases are as follow: Marie-Louise Alemann, one of the pioneers of experimental cinema. She organized 'The Argentine Experimental Cinema Group' on the premises of the Goethe Institute and was in charge of the programming of this film archive between 1979 and 1985. This hub showed films by Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz or Wim Wenders.

Alemann was born in Germany in 1927 and settled down in Argentina in 1949. She was a photographer, journalist, stage actress, and painter. In 1967, when the Di Tella Institute of Arts was being fenced by the dictatorship of Juan Carlos Onganía, Alemann took part of a happening, together with Walter Mejia and Narcisa Hirsch, at the premiere of *Blow Up*, by Michelangelo Antonioni at the entrance of the theater hall. That art intervention in the thoroughfare was documented by filmmaker Raymundo Gleyzer. It was one of the few coincidences between aesthetic and political avant-gardes at that time.

Narcisa Hirsch, pioneer of experimental cinema, was part of the same group. "Cinema is just projected light, sheer movement" she vehemently maintained. From an interview (Paparella, 1995:34) Narcisa Hirsch, revisiting one of the basic premises of the Pictorial Modernism, proposed to focus in the very field of materials and cinema significance as a medium at its core. Experimental cinema presented its own essence, it built its object without any narrative intention or diegetic.

As for Video Art, in another historic and cultural context strongly associated with technological advancements and with the massiveness of video camera recorders, we will analyze the case of Graciela Taquini. In what refers to the figure of Graciela Taquini, we can say she has been, and still is, a key figure in the broadcasting and exhibition of Argentine Video Art. She is an Argentine artist and curator who has developed most of her artistic production in the area of the Monochannel Experimental Video. Her works have received different awards, among them Premio de la Asociación de Críticos de Arte de la Argentina (Argentina Arts Critics Association Award best script), Primer Premio del Festival Videobrasil (Video-Brazil Festival, first prize), and in 2005 Premio a la Acción Multimedia (Multimedia Action Award). Taquini has been nicknamed "The Aunt of Argentine Video Art" because of her early involvement and interest in that discipline. In 2012 she was awarded the Platinum Konex in Video Art. She is a permanent member at the Academia Nacional de Bellas Artes (National Accademy of Arts).

Finally, and in relation to the use of new media, a reflexion will take place about a group of female directors and cultural managers devoted to experimental cinema and video. The case of AREA (Experimental Audiovisual Filmmakers Association) will be mentioned. In

spite of not being an exclusively female group, it counts with a Gender Commission where the women's issue in the experimental cinema and audiovisual is approached at length in a contemporary context.

**Keywords:** pioneering- experimental cinema – video art – filmmaking – cultural management – Goethe – technology – new media – feminisms

**Resumo:** O presente ensaio indagará sobre o papel protagónico de mulheres realizadoras, programadoras e curadoras de cinema experimental e video arte argentina. O trabalho será analisado tanto na realização de obra audiovisual como também em suas facetas de programadoras de salas, museus, centros culturais, que têm dedicado espaços à difusão do audiovisual experimental argentino.

Conquanto nomear-se-ão vários casos, analisar-se-ão pontualmente os momentos históricos de gestação e consolidação do cinema experimental e video arte em Argentina. Um ponto em comum, para além dos diversos contextos políticos e culturais, é o ativismo destas realizadoras em relação aos direitos das mulheres no meio audiovisual.

Os nomes e casos de mulheres proeminentes em ambos são os seguintes.

Marie-Louise Alemann, uma das pioneiras do cinema experimental, formou o “Grupo Cinema Experimental Argentino” na sede do instituto Goethe e esteve a cargo da programação da Cinemateca entre 1979 e 1985, espaço onde se podiam ver e debater os filmes de Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Edgar Reitz ou Wim Wenders. Nasceu em Alemanha em 1927 e arraigou-se no país em 1949. Desempenhou-se como fotógrafa, jornalista, atriz teatral e artista plástica e para 1967 –quando a ditadura militar de Juan Carlos Onganía começava a cercar ao Instituto Dei Tella– participou junto a seus amigos Walter Mejía e Narcisa Hirsch de um happening na porta da sala onde se estreava *Blow Up*, de Michelangelo Antonioni. Aquela intervenção na via pública foi documentada por Raymundo Gleyzer, no que se considera foi uma das poucas coincidências entre o que eram então as vanguardas políticas e estéticas.

Narcisa Hirsch, pioneira do cinema experimental argentino, participou do mesmo grupo. O cinema “é só luz projectada, movimento puro” sustentava veementemente Narcisa Hirsch numa entrevista (Paparella, 1995: 34). Retomando uma das premissas básicas do modernismo pictórico. Hirsch propunha concentrar-se na própria esfera de materiais e significação do cinema como médio; em seu “esencia”. O cinema experimental apresentava sua própria matéria, construía seu objeto sem nenhum tipo de intenção narrativa ou diegética. Pelo lado do videoarte, em outro contexto histórico e cultural, fortemente unido aos avanços técnicos e à masividade das câmaras gravadores de video, analisaremos o caso de Graciela Taquini. Em relação à figura de Graciela Taquini, pode-se mencionar que tem sido e continua o sendo até hoje, uma figura finque na difusão e exibição do video arte argentina. É uma artista e curadora argentina que tem desenvolvido a maior parte de sua produção artística no área do video experimental monocanal. Suas obras têm recebido diferentes prêmios, entre eles o Prêmio da Associação de Críticos de Arte da Argentina ao melhor guion, o Primeiro Prêmio do Festival Videobrasil, e em 2005 o Prêmio à Acção Multi-

média, Associação Argentina de Críticos de Arte. Tem sido apodada "a tia do videoarte argentino" por sua temporã participação e interesse em dita disciplina. Em 2012 recebeu a Prêmio Konex de Platino em Video Arte. É membro de número da Academia Nacional de Belas Artes.

Finalmente, e em relação ao uso dos novos meios, reflexiona-se sobre um grupo de mulheres realizadoras e gestoras culturais dedicadas ao cinema e video experimental, mencionando o caso de AREA Associação de realizadores experimentais audiovisuais. Conquanto não é um grupo exclusivamente feminino, conta com uma comissão de género no que a problemática da mulher no cinema e no audiovisual experimental é amplamente abordado, num contexto contemporâneo.

**Palavras chave:** pioneiros - cinema experimental - videoarte - realização - gestão cultural - Goethe - tecnologia - novas mídias - feminismos.

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

---



## Heroínas feministas en la historieta. Género, memoria y disidencia sexual en *Dora* de Minaverry

Facundo Saxe\*

---

**Resumen:** Este artículo aborda la emergencia de protagonistas / heroínas en la historieta argentina reciente, en particular el caso del cómic *Dora* de Ignacio Minaverry que cuenta hasta 2018 con tres tomos en circulación. Se analiza esta saga como parte de una constelación de apariciones de protagonistas mujeres sexo-disidentes en la historieta argentina reciente, diferente a la posición ocupada por personajes mujeres en épocas anteriores en la historieta. En ese sentido, el personaje de *Dora* podría apreciarse como parte de una producción de heroínas del siglo XXI en la historieta argentina. Éstas a diferencia de protagonistas femeninas de otros períodos son parte constitutiva de una modalidad cercana a una perspectiva de sexo-género feminista para el desarrollo de los relatos visuales propios del cómic. *Dora* es un personaje que construye un camino diferente y en algún sentido inusual para la historieta argentina tradicional y heteropatriarcal, se trata de una heroína de tiempos feministas, sexo-disidente y cuya historieta aborda temas de género. En ese marco, el cómic cruza la reflexión de una perspectiva de sexo-género con la memoria y temáticas icónicas de la historieta como el cómic de espías o el abordaje del pasado traumático. *Dora* es parte de una generación que muestra otras posibilidades para el cómic argentino, por lo que su aparición podría implicar un cambio en el horizonte de los relatos historietísticos argentinos. Temas como el afecto por fuera de la heteronorma, la disidencia sexual, el aborto, la identidad, la amistad, el lugar de la mujer en la historia, entre otros, forman parte de las aventuras de *Dora* hasta el momento.

**Palabras clave:** historieta - género - disidencia sexual - feminismos - *Dora* - Minaverry - memoria - identidad - cómic reciente - Argentina

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 107 - 108]

---

(\*) Profesor y Doctor en Letras por las Universidad Nacional de La Plata, Investigador Asistente de CONICET y trabaja en el Centro Interdisciplinario de Investigaciones en Género (CInIG-IdIHCS). Profesor adjunto de Literatura alemana en la FaHCE-UNLP y docente del seminario de grado “Teorías queer”. Ha dictado cursos vinculados a disidencias sexo-genéricas, teorías queer y representaciones culturales (literatura-cine-historieta) de género y disidencias sexuales en distintas universidades del país. Temas de interés: estudios de género y sexualidades en la literatura, literatura comparada, historieta, textos culturales y disidencia de sexo-género, enfoques culturales transnacionales, memoria queer en representaciones culturales latinoamericanas y europeas.

## Introducción

Este artículo realiza una aproximación inicial al cómic *Dora* de Ignacio Minaverri, enmarcada en la idea de que este personaje es parte de una serie de emergencias de heroínas protagonistas en la historieta argentina reciente. Me interesa realizar un abordaje específico de diferentes rasgos del cómic desde una perspectiva feminista y sexo disidente, enmarcada en variantes teóricas como las teorías feministas y queer (Dorlin, 2009). Creo importante resaltar que el abordaje se centra en los tres primeros tomos aparecidos hasta el año 2018 de la saga de *Dora*, que actualmente se encuentra en proceso y contará con varios más.<sup>1</sup> Considero que *Dora* forma parte de una constelación de apariciones de protagonistas mujeres en la historieta argentina reciente producidas desde derivas creativas vinculadas a perspectivas feministas y sexo-disidentes. Esta idea de mujeres protagonistas pensadas por fuera de una mirada heterosexista, masculina y patriarcal, aunque parezca obvia, en la historieta en general no ha sido tan habitual. Se puede ejemplificar fácilmente con el lugar que los personajes femeninos han ocupado en historietas de la tradición argentina o de otros espacios, donde hay una serie de estereotipos que construyen a la mujer en función de los personajes masculinos y de la mirada heterosexista y patriarcal. En función de estas cuestiones, creo que *Dora* como historieta y personaje puede ser parte de una producción de heroínas y protagonistas por fuera de esos mecanismos de la tradición heteropatriarcal en el cómic argentino, que se diferencian en varios casos en que son producidas a partir de un posicionamiento feminista vinculado con una perspectiva de sexo-género (Butler, 1990) en el desarrollo del relato textual y visual propio de la historieta. Me interesa hacer un análisis del caso *Dora* porque creo que funciona como punto paradigmático para pensar apariciones (que no serían del todo nuevas, pero sí durante mucho tiempo invisibilizadas, silenciadas o borradas) feministas y sexo-disidentes en un material tan complejo como el cómic.

## Cuestiones de género, heroínas y disidencias

Pensar el lugar de las mujeres y las identidades feminizadas en la historieta argentina es adentrarnos en un campo donde los estereotipos sesgados y cargados de prejuicios han sido hegemónicos durante mucho tiempo. Por supuesto que ha habido resistencias a estas configuraciones de la mujer desde lugares estereotipados y sistematizados para una mirada masculina, heterosexual y patriarcal, pero históricamente la visión mayoritaria y dominante sobre las mujeres que aparecen en las historietas fue construida desde un sistema de estereotipos heteropatriarcales. Al respecto señala Mariela Acevedo:

Dice la leyenda que en el campo de las historietas las mujeres dibujadas siempre encarnan la fantasía más sensual o el miedo más pueril de los muchachos de carne y hueso: las hermosas suelen ser villanas hipersexualizadas más malas que las arañas, las heroínas son versiones devaluadas de un prototipo masculino y las compañeras –novias eternas– son pobres mujeres que caen en desgracia cada quince minutos para que ellos puedan lucir sus habilidades a la

hora de resolver entuertos. Las que no se ajustan al canon de belleza son las matronas, gordas y ridiculizadas, siempre con un palo de amasar en la mano. Entre esos dos polos se han movido, con diferente suerte, las representaciones de lo femenino: Mujer fatal o la fatal mujer. La Pampita de Altuna o la Eulogia del Negro Fontanarrosa. (Acevedo, 2012: 10)

Siguiendo la línea trazada por Acevedo, Gabriela de Sousa Borges hace una sistematización de la representación de las mujeres en la tradición de la historieta y construye las siguientes categorías/estereotipos: las amas de casa, las sexualizadas, los personajes de reparto, las mujeres independientes, las mujeres típicas y libres (de Sousa Borges, 2014: 47-52). La última categoría va más de la mano de tiempos más recientes y de la construcción de auto-representaciones por parte de las mujeres historietistas que comienzan a disputar lugares en el campo del cómic masculino y patriarcal. Los tres primeros estereotipos, que configuran gran parte de la tradición de la historieta argentina, son una muestra de los lugares minoritarios, subalternos o prejuiciosos que ha ocupado la representación de las mujeres en la historieta argentina. Creo que también es importante resaltar las ausencias y dificultades que han existido para el desarrollo de creadoras mujeres en el campo de la historieta argentina, durante décadas considerado un espacio de varones heterosexuales en el que las mujeres (si los ocupaban) aparecían en lugares minoritarios o subalternos. Como señala de Sousa Borges tal vez la ausencia de creadoras tuvo un impacto directo en la construcción de estereotipos prejuiciosos y superficiales:

(...) es posible que la ausencia de mujeres autoras en la tradición de la historieta argentina, así como de las representaciones del universo femenino desde una mirada feminista, haya influido en la proliferación de personajes estereotipados. Sin embargo, esa tradición comienza a ser cuestionada con diferentes iniciativas a partir de los 80, después con la aparición de trabajos independientes de autoras hasta la llegada de la revista *Clítoris* (...) (de Sousa Borges, 2014: 37)

De Sousa Borges también señala por un lado que las mujeres creadoras vienen a tensionar y disputar la hegemonía heteropatriarcal en la historieta desde los años ochenta, por otro que existe también un desarrollo paralelo en algunos creadores varones que van a posicionarse desde perspectivas que buscan ampliar la presencia de personajes femeninos desde perspectivas que confrontan directamente con el lugar que habitualmente tuvo la representación de las mujeres en la historieta argentina. Entre estos últimos de Sousa Borges destaca a Ignacio Minaverri:

Pero esa lucha de resistencia de las mujeres por más espacio en el universo de la historieta no es necesariamente paralela al trabajo de los hombres historietistas. Algunos de ellos también discuten esta problemática. En la actualidad Argentina, eso está claro como ejemplo en las historietas de *Dora*, de Ignacio Minaverri, una chica judía que trabaja como espía en Berlín post-guerra, pero que también vive aventuras sexuales. (de Sousa Borges, 2014: 44)

## El caso *Dora*

*Dora* se comienza a publicar en formato de tira seriada en la revista *Fierro* (segunda época) para luego ser editada en tomos que primero recopilan esos episodios y luego continúan con historias producidas específicamente para la circulación en esos volúmenes. Hasta el año 2018 se publicaron tres tomos de *Dora*:<sup>2</sup> *Dora \* Número 1 \* 20.874 \* Rat-Line* (2009), *Dora N° 2 El año próximo en Bobigny 1962* (2012) y *Dora malenki sukole 1963-1964* (2018). Según su creador, Ignacio Minaverry:

*Dora* es de los '60. Es una historia que empieza en el '59 y tiene fuertes rémoras de los '40, pero transcurre en los '60. La del '60 es la década que a mí más me gusta para dibujar, eso se ve también en *Noelia*, que está bastante inspirada en las historietas psicodélicas. En cuanto a *Dora*, la relación entre esas tres décadas es tensa, porque la gente de los '60 se está topando con algunos de los problemas que vienen de los '40 y que la gente de los '50 no se ocupó de solucionar. La idea básica de *Dora* es esa. (Minaverry en entrevista Schmirman, 2016: s/p)

Me interesa remarcar que *Dora* es un personaje que construye un camino que podríamos señalar como subversivo o contra-hegemónico para lo que fueron los relatos tradicionales de la historieta argentina en gran parte del siglo XX y parte del XXI. Pero creo que contextualizada podría ser un síntoma de un momento del cómic argentino que prefigura un horizonte feminista y sexo-disidente que podríamos estar atravesando. Con esto me refiero a que *Dora* es parte de una época en la que comienzan a aparecer creadoras, personajes y producciones feministas, sexo-disidentes y antipatriarcales en la historieta argentina, que disputan y tensionan con la tradición muchas veces heterosexista y patriarcal. Porque *Dora* es una historieta que aborda cuestiones de género cruzadas con temas como la memoria o el abordaje del pasado traumático así como temáticas tradicionales de algunos géneros de la historieta como puede ser la aventura de espías. En los tres tomos de *Dora* se pueden constatar una variedad de tópicos y temas que hablan del pasado pero también anclan el universo de la historieta en el contexto feminista reciente argentino: el afecto por fuera de la heteronorma, el aborto, la disidencia sexual, la identidad, el trauma colectivo, el lugar de las mujeres y colectivos subalternos en la historia, entre otros.

*Dora* no es casualidad, por un lado es parte de un momento feminista y sexo-disidente que vino a tensionar y disputar con la historieta heteropatriarcal tradicional,<sup>3</sup> por otro, y teniendo en cuenta otras obras recientes, se podría aventurar que forma parte de una emergencia colectiva de subjetividades, posicionamientos e imágenes vinculadas al cruce entre temas de género, sexualidad y memoria. Se me ocurren dos ejemplos de esta cuestión: uno podría ser *Notas al pie* (2017) de Nacha Vollenweider, que desde la conformación de una subjetividad lesbiana configura un universo con una protagonista que cruza la historia personal con la colectiva, el pasado traumático de Alemania con la dictadura Argentina, sin dejar de visibilizar el protagonismo de una heroína lesbiana que hace dialogar el presente con el futuro y las imágenes del pasado alemán con el pasado argentino y el presente de ambos países; el segundo ejemplo es la historieta *Camino a Auschwitz y otras historias de resistencia* (2015) de Julián Gorodischer y Marcos Vergara, que a partir



de posicionamientos autoficcionales sexo-disidentes construye una deriva personal que relaciona el pasado familiar con la Segunda Guerra Mundial y el pasado argentino, todo desde una subjetividad sexo-disidente que configura el universo del cómic. No creo que Dora sea una figura solitaria entre los personajes femeninos y sexo-disidentes protagonistas que aparecen en la historieta argentina de la última década, me parece que es parte de una avanzada que confronta el silenciamiento, disciplinamiento y estereotipación de la representación de las mujeres y las disidencias sexuales en la historieta desde posicionamientos feministas sexo-subversivos (Saxe, 2018: 4).

El trabajo que realiza Dora con el pasado no es algo nuevo en el mundo del cómic, que cuenta con uno de los antecedentes más importantes de tematización del pasado traumático vinculado al nazismo y el Holocausto, me refiero a *Maus: A Survivor's Tale* (1991) de Art Spiegelman. Dora, ambientada hasta el momento en los años sesenta, es una historieta vinculada al nazismo y el pasado pero desde un posicionamiento que podría indicar que hablar del pasado (nazismo, posguerra, años sesenta) es una forma de pensar el presente (en particular en el contexto argentino); ya que *Dora* visibilizando temas de la posguerra en varias de sus zonas temáticas parecería estar estableciendo un diálogo directo con el presente de la realidad argentina.

Por supuesto que *Dora* no es una historieta que reniegue del cómic, ya que desde cierta perspectiva es una obra de aventuras vinculada al subgénero de espías. Dora es una joven “caza-nazis” en la posguerra que recorre diferentes lugares del planeta. Formalmente el uso de los recursos narrativos visuales propios del cómic son parte de la riqueza creativa de *Dora*,<sup>4</sup> como señala Acevedo:

Minaverri utiliza el espacio de la página de manera bastante libre. En la puesta en página podemos observar la disposición espacial de las viñetas y las diferencias de tamaño que ponen en tensión el hipercuadro -que conforma la página en su conjunto- con la unidad de la viñeta. Aunque las viñetas conforman una unidad están en relación de solidaridad no sólo con la secuencia lineal de lectura sino con el cuadro general de la página. (Acevedo, 2012: 19-20)

No se trata de una historieta que pretenda alejarse rotundamente de temas que aparecen en el mundo historietístico, la diferencia tal vez se encuentra en que lo hace desde una perspectiva feminista que pretende confrontar los lugares establecidos habitualmente para las mujeres en las historias “de espías”. En *Dora* no hay una chica Bond que funcione como interés romántico del hombre de acción masculino o una mujer fatal que pretenda ser su perdición. *Dora* es la espía protagonista, la heroína que establece vínculos con otras mujeres y que a medida que avanza la acción del cómic presenta otros personajes femeninos con diferentes voces que son parte del colectivo de mujeres que protagoniza la saga de *Dora*.

Tal vez toda esta cuestión de la perspectiva es parte de la conformación de *Dora* como historieta, quiero decir que puede que la aparición de este colectivo de voces de mujeres, así como una heroína protagonista como Dora se relacione directamente con que Dora es una historieta feminista, ya que su creador, Ignacio Minaverri, explícitamente se identifica como feminista, como señala en una entrevista realizada por Acevedo:

- ¿Qué le dirías a alguien que leyera en tu obra cierta dimensión feminista en la forma de abordar temas y construir personajes?-
- Que yo soy feminista- (Minaverry en entrevista Acevedo, 2012: 9)

No es casualidad que la entrevista de la que proviene la cita sea Clítoris, una revista feminista de historietas cuyo tercer número (2012) contó con una tapa dibujada por Minaverry. En diferentes entrevistas Minaverry deja en claro su posicionamiento respecto a la presencia de personajes mujeres protagonistas que rompan con los estereotipos tradicionales de representación. Hay una visión por parte del autor de visibilización política de grupos subalternos o representados de formas sesgadas o patriarcales en la tradición normativa de la historieta:

Y la historia se fue convirtiendo en una historia de personajes que representan a alguna minoría, las protagonistas son dos chicas lesbianas: una judía y otra gitana que encima viven en monoblocs...bueno una no, una vive en una camioneta. Digamos que en la época de los nazis tenían todos los números de la rifa para irse a un campo de concentración, todos los triangulitos juntos. Y todos los personajes son de una ex colonia también. Y eso yo lo siento que es como hablar de la gente que vive en las villas o en los monoblocs, los últimos orejones del tarro. El sustento histórico que tiene es básico, es un escenario, Francia en esa época, más bien los suburbios de París en esa época, pero después muchas cosas que pasan... creo que son cosas que podrían llegar a pasar en un monobloc de acá. Y me parece que eso es también lo que pasa ahora, pensar en las necesidades de inclusión de quienes son los más postergados: los putos, transexuales, travestis. O lo que sucede con la Asignación Universal por Hijo. (Minaverry en entrevista Acevedo, 2012: 9)

En ese contexto, *Dora* se convierte en un vínculo por un lado con la representación de mujeres y disidencias sexuales, por otro en un texto que dialoga con el pasado muchas veces no representado por la historia o materiales culturales como la historieta, ¿cuántos relatos culturales de ficción existen sobre mujeres lesbianas en los años sesenta? A ese tipo de preguntas responde la presencia del trasfondo histórico de *Dora*, así como la enunciación en primera persona del personaje y otras mujeres. En ese sentido, como señala Latxague, “De testigo pasivo, *Dora* pasa a ser conservadora de la historia, registrar copias de lo que va descubriendo.” (2018: s/d). O lo que podríamos pensar darle voz a colectivos que muchas veces no tuvieron voz ni fueron registrados por la historia como tales. *Dora* construye un pasado histórico vinculado a una historia que muchas veces no aparece en los relatos oficiales (y heteropatriarcales). Y se juega en el marco de una doble función, ver un pasado desde una perspectiva torcida (Llamas, 1998) que dialogue con nuestro presente (lo que muchas veces no se vio o no se pudo ver). Como señala Acevedo: “El autor considera que aunque sus historias remiten al pasado, de alguna manera siguen hablando de situaciones de desigualdades vigentes” (2012: 24). No es casualidad que toda la situación de la apro-

piación de Lotte/Nina en el contexto de posguerra europeo nos remita a la apropiación de hijos en la dictadura argentina de los años setenta.

Volviendo a la cuestión de la perspectiva de sexo-género, Acevedo hace una lectura muy interesante sobre el lector de una obra como *Dora*, ya que analiza y propone que la historieta puede tener un destinatario sexuado mujer como posible lectora, principalmente porque en la historieta se ve una dislocación respecto a lo esperado por el lector típico tradicional (y muchas veces heteropatriarcal) de una revista como *Fierro*, de ahí que temas como el aborto aparezcan en *Dora* y sean tratados desde una posición de enunciación femenina: “La identificación que pretendería la tira es, con la posición de Odile, asumir el lugar de la mujer en el discurso, resulta por tanto lo más novedoso y arriesgado del relato.” (Acevedo, 2012: 25). *Dora* construye representaciones de mujeres que ya no están pensadas desde los estereotipos de una cultura patriarcal y que no funcionan en torno a la mirada de un lector masculino heterosexista. En esta historieta, las políticas corporales de representación femenina se corren de los lugares de la tradición masculina patriarcal para pensar formas que buscan visibilizar otras formas de representación alejadas de estereotipos y miradas sesgadas o prejuiciosas:

La puesta en página de cuerpos que resultan disruptivos con el canon de belleza al que suelen adscribir las historietas en el momento de representar el cuerpo femenino se intuyen en elecciones estéticas como las pronunciadas caderas de Odile, la representación de chicas de estatura media, con kilitos o pelos en las piernas que contrastan con las representaciones más clásicas que se han hecho de las mujeres en las historietas. (Acevedo, 2012: 26)

## Derivas de una heroína feminista llamada *Dora*

Como se viene señalando *Dora* es una obra multifacética, que tensiona con la tradición respecto a las normas heteropatriarcales de representación de personajes femeninos y sexo-disidentes. El primer volumen ya sienta las bases de líneas que se siguen desarrollando en los dos tomos siguientes. Creo que es importante resaltar el posicionamiento de la producción de Minaverry respecto a voces y personajes que no han sido representados de forma masiva o central tanto en la historieta como en el canon histórico. Me refiero a que *Dora* sea una joven lesbiana, judía e hija de un personaje exterminado en el campo de concentración de *Dora-Mittelbau*. Nada es casual en el universo de *Dora*, como señala Latxague:

La novela gráfica empieza en Berlín, con el capítulo titulado “20874”, que corresponde al número de identificación de Iakó Bardavid en el campo de exterminio de *Dora-Mittelbau*. Entendemos por lo tanto que el nombre de *Dora* ha sido dado a la protagonista por su madre en memoria de esta funesta genealogía. (Latxague, 2018: s/p)

Claramente, un rasgo de importancia de este primer volumen de *Dora*, que se relaciona con la construcción identitaria del personaje, es su nombre. Acevedo también señala el vínculo del nombre de Dora con el lugar de exterminio y el número de registro de su padre en el campo de concentración, así como la configuración de Dora como una protagonista femenina temáticamente vinculada con las historias de espías. Dora termina convirtiéndose en una especie de espía caza-nazis. Toda esta cuestión más cercana al subgénero de espías, se cruza con la temática histórica vinculada a los nazis y la situación de la posguerra en Europa. En la obra constantemente se remite a lo histórico, a veces por medio de materiales reales o que recrean episodios históricos y otras por medio de materiales ficcionalizados para parecer verosímiles en el marco histórico. Por ejemplo, aparece reproducido en una viñeta (con insignias, colores y datos de identificación) el cuadro “Insignias de los prisioneros de un campo de concentración” (estrella de David, triángulo rosa, triángulo rojo, triángulo negro, etc.).

En *Dora 1* se presentan los rasgos generales de la heroína protagonista y algunos detalles que prefiguran el tipo de centralidad (y enunciación) que tiene Dora como personaje que rompe confronta con una forma de representación de las mujeres en la historieta. La presencia de una referencia a la película muda *Die Büchse der Pandora* (*La caja de Pandora*, 1929, dirigida por G. W. Pabst)<sup>4</sup> puede constituir un vector intertextual para reflexionar sobre la representación cultural de las mujeres. Latxague propone una relación entre esta imagen, Dora y el mito de Pandora para la configuración del personaje (Latxague, 2018: s/p). Creo además que se podría sumar una referencia a Lulu, la protagonista de la película representada (la “Pandora” del título): Lulu es una de las primeras mujeres fatales del cine, pero también es un personaje cuya sexualidad no responde a la norma y configura tanto en la obra teatral original como en la adaptación libre cinematográfica la representación de un personaje femenino que confronta contra los disciplinamientos del mundo heteropatriarcal y visibiliza derivas culturales lesbianas. No es casualidad que tal vez Dora en su primer volumen nos pueda recordar a esa Lulu que aparece en el afiche del filme en la historieta, Lulu es una mujer que rompe con la norma establecida y con la sexualidad, casi como vamos a ver ocurre con *Dora* en la historieta.

Acevedo marca algunas coordenadas específicas sobre la producción de *Dora* que arrojan más pistas sobre cómo se estaría produciendo en la obra de Minaverry un cruce entre el tema histórico, la memoria y la representación de un personaje femenino protagonista que no responde a la heteronorma o el lugar habitual de las mujeres en la historieta argentina “para varones”:

Ignacio Minaverry había comenzado el relato de *Dora* por la historia de una espía que llegaba a la Argentina tras la pista de un filonazi, el antropólogo Otto Graff, que resultó ser la segunda historia que se publica en Fierro, “Rat-line”. La historia del archivo de Berlín, “20874”, fue escrita con posterioridad como comienzo del relato y coincide con la inquietud de Minaverry de situar las motivaciones personales de Dora en el período de desnazificación, para visibilizar las tareas de las nuevas generaciones frente al horror heredado. (Acevedo, 2012: 23)

Resulta interesante que varias marcas temáticas y argumentales que aparecen en el primer tomo son retomadas en los siguientes. Por ejemplo, la relación con los padres de Lotte/Nina, apenas subrayada en *Dora 1* va a cobrar sentido cuando se descubre que son apropiadores en *Dora 3*: "Nuestros padres... ¿serán conscientes de las cosas que nos hacen?" (Minaverry, 2009: s/p) se pregunta en una viñeta Lotte en *Dora 1*, una frase que cobra otro sentido cuando nos enteramos en el tercer volumen de la apropiación de Lotte/Nina. Asimismo, el peso de las disputas generacionales y la relación con los padres es parte de la trama de los tres tomos publicados hasta el momento. No sólo por el vínculo de Dora con sus padres, su nombre y el vínculo con el Holocausto, sino también con datos como la relación de Lotte/Nina con sus padres y la tematización del choque generacional de los años sesenta (la generación del 68 alemán) con la generación de los padres que había apoyado al nazismo (situación ejemplificada con claridad en el caso del compañero de Lotte/Nina y sus padres). Dora es parte de la generación de los hijos, su padre fue asesinado en un campo de exterminio y ella trabaja en un archivo histórico donde comienza a construir su archivo de datos sobre nazis. Pero no se trata sólo de un archivo de datos, también es un archivo vital que tiene que ver con su propia historia: "¿Sabés por qué me llamo "Dora"? ¿Por qué?/Por el campo "Dora-Mittelbau", adonde llevaron a mi padre/Mamá me puso ese nombre para que nunca me olvide de dónde vengo. (Minaverry, 2009: s/p)

La perspectiva de sexo-género feminista de Minaverry aparece de forma constante en los tres tomos, la situación del aborto de Odile en el segundo tomo es un ejemplo claro y hay una preocupación que el autor hace explícita al respecto: "Quería saber si lo había tratado bien, porque además no es usual que ese tipo de temas salgan en una historieta, por lo menos en la *Fierro* o en las historietas argentinas en general" (Minaverry en entrevista Acevedo, 2012: 8). La perspectiva de sexo-género se configura con determinación desde *Dora 1*. La centralidad de la voz narrativa de Dora así como la preponderancia de los personajes femeninos es más que evidente. Las mujeres llevan la acción adelante y los personajes masculinos son secundarios, acompañan o funcionan como externos a la centralidad del relato. En *Dora 2* se sigue desarrollando esta idea con la inclusión de nuevas voces narrativas, pero todas configuradas en mujeres que enuncian en primera persona pero no habitan lugares hegemónicos de la tradición masculina y patriarcal de representación de las mujeres en la historieta (Odile, Geneviève). Como señala al respecto Latxague:

A diferencia de la narración en primera persona del primer tomo de la novela gráfica, en el segundo se suman dos nuevas voces narrativas en Dora. Primero, la de Odile, quien tras la decepción sentimental con Didouche, amigo de infancia argelino militante del FLN, y un aborto clandestino, decide empear estudios en la universidad. Ella es quien encarna más claramente el fenómeno transclase y la emancipación feminista. La segunda voz, es la de Geneviève, primer amor de Dora, cuya construcción identitaria sigue el movimiento contrario al de la heroína: huérfana de padres, se ha criado en un espíritu de libertad sin sentir el peso de la historia y cultivando, a su manera, la relación con sus orígenes. (Latxague, 2018: s/p)

En *Dora 2* aparecen estas otras voces narradoras femeninas, los personajes masculinos aparecen pero siguen ocupando lugares menores dentro del relato. La introducción de Geneviève permite continuar con el posicionamiento feminista sexo-disidente, es otra voz narrativa como *Dora*, mujer, lesbiana y gitana, como para seguir continuando con la representación de personajes muchas veces considerados subalternos dentro de la hegemonía de la historieta y la historia. En ese sentido, la presencia de disidencias sexuales, políticas y étnicas es parte de la configuración de *Dora* como una historieta feminista y sexo-disidente. Geneviève es gitana, lesbiana, precaria y su familia fue exterminada por los nazis, resulta evidente que la historieta se ocupa también de las invisibilizaciones históricas.

La representación visual propia de la historieta también construye momentos sexo-afectivos entre ambas desde una perspectiva propia de personajes femeninos contruidos para una mirada que busca escapar a la heteronorma patriarcal. No se evita el abordaje de las situaciones sexuales (por ejemplo *Dora* se masturba en varias ocasiones) pero el relato visual escapa a cualquier tipo de construcción llevada adelante para un lector masculino, sexista y heteropatriarcal. También se puede pensar que hay una suerte de deconstrucción de la idea de amor romántico, así como una confrontación con la ficción de heterosexualidad compulsiva en tanto supuesta normalidad de los vínculos humanos; en el universo de *Dora* se podría pensar que los vínculos heterosexuales no funcionan demasiado bien. Asimismo el vínculo lesbiano entre *Dora* y Geneviève se aleja de cualquier idea de perfección idílica y se construye en términos de ruptura con las ficciones de heterosexualidad, hay ternura pero complejizada. Al mismo tiempo la relación entre dos mujeres no aparece construida ni como una imitación de la pareja heterosexual ni para una mirada heterosexista (algo habitual en algunas representaciones heteropatriarcales de la representación de las relaciones sexo-afectivas entre mujeres lesbianas). La representación de la relación sexual en *Dora 2* entre *Dora* y Geneviève no escapa a la práctica sexual ni a la sensualidad, se visibiliza su deseo por otras mujeres: “Después de que terminamos de hacer el amor, el estremecimiento sigue en forma de palabras, de miradas y de caricias. (...) en 2º año me enamoré de una profesora, la señorita Merle, y no entendí que era lo que me pasaba.” (Minaverry, 2012: s/p). Y no sólo *Dora* o Geneviève son personajes “torcidos” respecto al universo habitual de representación de las mujeres, también personajes que pueden aparecer como anecdóticos o secundarios como Madame Junot, la mujer barbuda y madre adoptiva de Geneviève, son parte de este cosmos de personajes en el que las mujeres siempre aparecen empoderadas, con mayor relevancia y dimensión que los personajes varones. La construcción de una perspectiva feminista que está configurada desde el punto de vista de los personajes femeninos (sin ser representados para una mirada heterocentrada y patriarcal) es constante a lo largo de los tres tomos de *Dora*. Desde el ya mencionado aborto de Odile (que está narrado desde su punto de vista) o el momento en el que se mencionan los “piropos” o dichos sexistas de varones a mujeres en la vía pública. El punto de vista siempre es femenino, *Dora* explícitamente narra que los hombres la miran pero no se animan a decirle porquerías porque parece “una chica seria”. La enunciación es construida desde la posición de *Dora* y desde una perspectiva feminista que repiensa el lugar de la mujer en la historieta (y en la sociedad).

Como ya señalé *Dora 3* mantiene el tono de los tomos anteriores pero le da mayor entidad y relevancia al personaje de Lotte/Nina, en una línea que retoma y desarrolla el vínculo de este personaje con sus padres. Estas cuestiones sirven al relato para abordar líneas temáticas vinculadas al pasado nazi, al trauma histórico y diferentes situaciones de la posguerra europea, que además sirven como reflejo para pensar la historia argentina. Me refiero a que en *Dora 3* se descubre que la amiga de Dora, Lotte, en realidad se llama Nina y fue apropiada en el contexto de la Segunda Guerra Mundial. La línea de acción que se desarrolla tiene que ver con las llamadas *Lebensborn*, un tema histórico vinculado al nazismo que tiene que ver con la apropiación de niños por parte de nazis o colaboradores del nazismo. En el caso de Lotte/Nina el relato ficcionaliza la situación histórica de niños polacos apropiados por los nazis. La situación en el relato aparece constantemente producida para visibilizar temas históricos con escasa o nula representación en la historia o en materiales culturales de ficción. Y también se evidencia cómo funciona toda esta situación como reflejo de la apropiación de niños en la dictadura argentina de los setenta:<sup>6</sup> “No sabía que los nazis también hacían eso...” (Minaverry, 2018: 15). Hay un trabajo de investigación por parte del autor en torno al tema de la identidad y cómo emerge el recuerdo-identidad de la persona apropiada. “¿Soy un sueño o un recuerdo?” (Minaverry, 2018: 51) se pregunta Lotte/Nina mientras emerge en su mente la frase “malénki sukole” (que da título a *Dora 3*): el recuerdo de una canción que funciona como disparador para que Lotte/Nina comience a recordar y entienda de dónde proviene. El relato habla de la apropiación de las *lebensborn* pero constantemente parece que estuviera refiriendo a situaciones del pasado traumático argentino, se habla de cómo los apropiadores niegan o justifican, cómo obligan a Lotte/Nina a ocultar quién es (la hacen ocultar su marca de nacimiento), etc. El punto culminante sigue formando parte de estos paralelismos, porque cuando Lotte/Nina se reencuentra con su madre polaca que la buscó durante toda su vida parece que estamos ante los reencuentros con niños apropiados durante la dictadura argentina.<sup>7</sup> Y así como *Dora* construye un archivo material pero también personal y afectivo para reconfigurar su historia y su pasado como hija de un padre exterminado en el Holocausto, Lotte no recuerda su identidad como Nina pero en el reencuentro aparece algo en el archivo psíquico (Derrida, 1995) que se dispara a partir de la frase de la canción infantil: “¿Quién sos vos?!/¿NO TE ACORDÁS DE MÍ?/¿No me acuerdo de nada!” (Minaverry, 2018: 83). El pasado aparece en la vida de las heroínas protagonistas como parte de una reconfiguración del universo y una forma de visibilizar temas muchas veces subrepresentados que dialogan con nuestro presente.

*Dora* es una obra de una riqueza y una complejidad considerables que configuran representaciones feministas de todo un colectivo de mujeres protagonistas al mismo tiempo que retoma temas históricos muchas veces poco explorados por la historieta o por disciplinas como la historia o la literatura canónicas y tradicionales. En ese sentido es que *Dora* se construye como una obra con un posicionamiento político feminista y sexo-disidente que tensiona y confronta con los disciplinamientos, omisiones y represiones de una sociedad heteropatriarcal. No es casualidad que en *Dora 3* haya referencias a artistas y dibujantes mujeres polacas,<sup>8</sup> *Dora* es un proyecto creativo que hasta en sus más mínimos detalles está pensando cómo funciona la representación de las mujeres en la tradición de la historieta y pretende formar parte de un cambio de época para esa representación.



## Una historieta feminista-disidente

*Dora* es una obra integral, feminista y con posicionamientos críticos del canon histórico y cultural, con una representación configurada desde esas perspectivas que busca confrontar con los mecanismos de normalización y exclusión de la cultura heteropatriarcal. Me interesa señalar al respecto las conclusiones de *Latxague* sobre *Dora*:

A través de personajes femeninos marginados, propone una lectura transhistórica de los inicios de la década del sesenta en Alemania, Argentina y Francia, estableciendo paralelismos a partir del ocultamiento y la clandestinidad como motores de la historia no oficial. El personaje de *Dora*, gracias a su plasticidad y capacidad de adaptación, se mantiene en equilibrio entre la observación y acción, entre la búsqueda de su propia identidad y la construcción de una sororidad, entre la conservación de la historia pasada y el testimonio más reciente. (*Latxague*, 2018: s/p)

La representación de personajes subalternos o minoritarios para la tradición de representación de la historieta y las “historias oficiales” no es casualidad, por un lado estamos ante un creador que se posiciona como feminista y que está articulando la construcción de una voz enunciativa que muchas veces no fue representada en la historieta argentina. Este artículo no pretende agotar las posibilidades en torno a *Dora*, sino simplemente pensar una primera aproximación a los cruces entre la representación de los personajes femeninos, la memoria y la perspectiva feminista. *Acevedo* (2012: 27) señala cómo en *Dora* hay una suerte de trastocamiento, el cuerpo y la sexualidad de “mujeres dibujadas” cambia, ya no estamos ante los estereotipos pensados para una mirada masculina, hay un cambio, una alteración del orden heteropatriarcal de representación del cuerpo y la sexualidad de las mujeres:

Finalmente, el cuerpo y la sexualidad de mujeres dibujadas se ve trastocado. Ellas han solido ser las encargadas de encarnar diversas fantasías o miedos masculinos (...) Pero el esquematismo entre la mujer fatal o la fatal mujer se ve conmovido con la historia de *Dora*. *Las chicas Minaverri* comenzaron por hablar de “cosas de mujeres”: política, cambio social, pasado reciente, y por supuesto, sexualidad, amor, deseo. (*Acevedo*, 2012: 27)<sup>9</sup>

*Dora* es una obra escrita por un creador que asume una posición feminista que piensa tanto la representación de las mujeres como los temas que muchas veces no han aparecido en la hegemonía tradicional de una historieta a menudo patriarcal y heterosexista. Y coincido con *Acevedo* cuando señala que este pasado ficcionalizado en *Dora* tiene un reflejo directo en nuestro presente: temáticas ausentes en las historietas de espías clásicas como aborto, sexualidad disidente, heteronorma y luchas que producen ecos en la memoria y dialogan con nuestro presente (*Acevedo*, 2012: 27). Por eso mismo no es casualidad que *Minaverri* realice la tapa del número 3 de la revista *Clitoris*. Se trata de un compromiso político con la representación sexo-política de mujeres desde perspectivas



feministas en la historieta. La tapa de Minaverry en una revista de historietas con una perspectiva feminista que piensa el lugar de las mujeres creadoras en la historieta y la representación así como la tradición (y la disputa) no es casualidad. No se trata de una tapa habitual realizada para una mirada masculina heterosexista (como pueden haber sido mucha de las tapas realizadas en revistas como *Fierro*), como señala de Sousa Borges: “Como los senos en la tapa del número 3, dibujada por Ignacio Minaverry, que expone el cuerpo de la mujer, sin mostrar ella como un objeto de deseo masculino. Al contrario, ella se presenta en una actitud combativa, mirando al público de frente.” (2014: 77).

*Dora* es una historieta feminista. Es una historieta que trabaja desde la investigación histórica del pasado temas poco abordados así como perspectivas que en la historieta tradicional muchas veces han sido subalternas. A partir de esos rasgos se podría señalar que hay algo de valor histórico/testimonial, no porque *Dora* sea una historieta histórica, es una ficción pero su recreación de temas históricos puede convertirse en una forma de representar lo que muchas veces no aparece en la historia o los relatos oficiales.<sup>10</sup>

Y *Dora* se trata, como ya señalé, de una obra en proceso, actualmente en producción. Minaverry ha explicitado que *Dora* es una obra con varios volúmenes más por venir. En febrero de 2019 en su blog ([minaverry.wordpress.com](http://minaverry.wordpress.com)) dio a conocer que está listo el cuarto tomo de *Dora*, titulado *Amsel, Vogel, Hahn*.

Para concluir esta aproximación inicial a los tres primeros tomos de *Dora*, me interesa resaltar que *Dora* construye un archivo propio, como ya vimos un archivo de datos para “cazar nazis” y encontrar relatos vinculados a la verdad de diferentes sujetos, ella misma incluida. Pero también creo posible señalar que existe otro archivo, me gustaría pensar que la trayectoria de *Dora* se vuelve una forma de archivo, ya no un archivo material sino una suerte de archivo psíquico (Derrida, 1995); o en términos de la teórica y activista lesbiana val flores un “archivo del mal”: aquello que se guarda, que resiste el flujo de la desaparición, que por alguna razón permanece, se atesora, se cultiva, se preserva” (flores, 2013: 187), una modalidad de archivo de libertad y subversión que contiene la trayectoria emancipadora y sexo-disidente de *Dora* y su universo de representaciones, que transcurre en los años sesenta pero es un reflejo de la Argentina del siglo XXI. Porque ese archivo que se vuelve *Dora*-personaje con su vida es una constelación de temas y apariciones que construyen a *Dora*-historieta, un material cultural que puede ser una forma de archivo multidireccional y contra-hegemónico, feminista y antipatriarcal de los tiempos que estamos viviendo y los horizontes por venir. Porque *Dora*, con su modalidad afectiva de representación de las mujeres y la disidencia sexual, construye un tipo de heroína feminista y lesbiana que desestabiliza, disputa y tensiona la tradición de representación heteropatriarcal de las mujeres en la historieta argentina.

## Notas

1. En la presentación del tercer tomo de *Dora* realizada en Fábrica de Historietas (Ciudad de Buenos Aires) el viernes 18 de mayo de 2018 Minaverry comentó que hay material pensado para varios tomos más de la saga de *Dora*. Fui invitado por Hotel de las Ideas como entrevistador de Minaverry como parte de la presentación.

2. Las llamaré respectivamente *Dora 1*, *Dora 2* y *Dora 3* para simplificar las menciones en este artículo.
3. La revista de historieta feminista *Clítoris* (dirigida por Mariela Acevedo) es uno de los ejemplos más importantes al respecto.
4. Claire Latxague vincula la construcción de los espacios con el trabajo sobre la memoria que realiza la obra: “Los espacios urbanos en los que se desarrolla la acción son todos espacios en mutación, que conservan los restos de un pasado a medio ocultar. Minaverri reproduce su arquitectura de manera hiperrealista, a partir de fotografías, poniendo de realce su propio trabajo de documentación en paralelo al que realiza su personaje de ficción.” (Latxague, 2018: s/p).
5. La película de Pabst es la adaptación libre de dos obras de teatro del dramaturgo Frank Wedekind, que justamente tematiza tensiones vinculadas a la representación de las mujeres y el avance del movimiento feminista a fines del siglo XIX en Europa.
6. En la presentación mencionada en la nota 1 así como en diferentes entrevistas Minaverri ha manifestado que hay un trabajo de investigación histórica detrás de cada capítulo de *Dora*. Algo que también queda en evidencia en los agradecimientos de cada volumen.
7. Para el trabajo de descubrimiento de su identidad en Lotte/Nina Minaverri investigó en los procesos personales y colectivos alrededor de la recuperación de la identidad por parte de nietos apropiados en la dictadura argentina de los años setenta. Uno de los casos que aparece en los agradecimientos de *Dora 3* es el de Ángela Urondo Raboy, la hija del escritor Francisco “Paco” Urondo, desaparecido por los militares en la dictadura.
8. En las páginas 94 y 95 aparecen reproducidos en la viñeta dibujos de las artistas polacas Irena Janczewska y Zofia Fijalkowska.
9. Acevedo desarrolla la idea de “Las chicas Minaverri” como forma de presentar esta representación feminista de las mujeres en la historieta: “Las chicas Minaverri” habían llegado para hablar de cosas de mujeres: política, cambio social, pasado reciente –y por supuesto- sexualidad, amor, deseo; para enfrentar algunas situaciones que no suelen entrar en las historietas de espías “para chicos”: aborto, sexualidad disidente, heteronorma y para llevarnos de viaje por la Europa de fines de los 50 y a la Buenos Aires de la resistencia peronista.” (Acevedo, 2012: 10).
10. Se advierte por ejemplo en la mención de Minaverri (en la entrevista mencionada en la nota 1) vinculada a que en futuros capítulos de *Dora* se va a abordar el tema de los testimonios de los triángulos rosa sobrevivientes a los campos de concentración nazis. Recordemos que con esa etiqueta (que aparece en el cuadro de símbolos de los campos reproducido en *Dora 1*) se marcaba a los prisioneros homosexuales.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Acevedo, M. (2012). “¡Queremos tanto a Dora!” en *Revista Clítoris*, N° 3, Buenos Aires, pág. 11.
- Acevedo, M. (2012). “Entrevista a Ignacio Minaverri: ‘me planteé dibujar mujeres, no muñequitas’” en *Revista Clítoris*, N° 3, Buenos Aires, pp. 8-10.

- Acevedo, M. (2012). "Una aproximación a las geografías imaginarias en la obra de Ignacio Minaverri" en *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation*, vol. X, Revista de Estudios Culturales de la Universitat Jaume I, pp. 15-34.
- Butler, J. (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge.
- de Sousa Borges, G. (2014). "Encuentre su Clitoris" *Observaciones sobre una revista de historieta de género en Argentina. Tesis de Maestría*. Buenos Aires: FLACSO. Disponible en: <https://repositorio.flacsoandes.edu.ec/handle/10469/8588> [15 de marzo de 2019].
- Derrida, J. (1997 [1995]). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Madrid: Trotta.
- Dorlin, E. (2009). *Sexo, género y sexualidades*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Flores, V. (2013). "Masculinidades de niñas: entre "mal de archivo" y "archivo del mal"" en flores, valeria/tron, fabi (comp.) *Chonguitas: masculinidades de niñas*. Neuquén: La Mondonga dark, pp. 181-195.
- Latxague, C. (2018) "Dora de Minaverri. Itinerarios de una heroína trans" en *Babel. Littératures Plurielles* [En línea], N° 37. Disponible en: <http://journals.openedition.org/babel/5305> [15 de marzo de 2019].
- Llamas, R. (1998). *Teoría torcida. Prejuicios y discursos en torno a "la homosexualidad"*. Madrid: Siglo Veintiuno de España Editores.
- Minaverri, I. (2009). *Dora \* Número 1 \* 20.874 \* Rat-Line*. Buenos Aires: La Editorial Común.
- Minaverri, I. (2012). *Dora N° 2 El año próximo en Bobigny 1962*. Buenos Aires: La Editorial Común.
- Minaverri, I. (2018). *Dora malenki sukole 1963-1964*. Buenos Aires: Hotel de las Ideas/La Maroma Editora.
- Saxe, F. (2018). "La trampa mortal: derivas maricas de la disidencia sexual en la producción de conocimiento científico al recuerdo infantil de un beso" en *Etcétera. Revista Del Área De Ciencias Sociales Del CIFYH*, N° 3, Córdoba: UNC. Disponible en <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/etcetera/article/view/22591> [15 de marzo de 2019].
- Schmirman, C. (2016). "Entrevista a Ignacio Minaverri. El amo de Los Cosos" en *Revista Arte Críticas*, octubre, Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes. Disponible en: <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/993> [15 de marzo de 2019].

---

**Abstract:** This paper deals with the emergence of protagonists / heroines in the recent argentin comic, in particular the case of *Dora*, create by Ignacio Minaverri and that counts until 2018 with three volumes in circulation. In this paper, this saga will be analyzed as part of a constellation of protagonic appearances by sex-dissident women in the recent argentin comic, wich is different from the position occupied by female characters in other times in the comic. In that sense, the character of *Dora* could be seen as part of a production of heroines of the 21st century in the argentine comic industrie. Unlike female protagonists of the heterosexist male tradition, the *Dora's* comic is produced from a feminist sex-gender perspective. *Dora* is a character who constructs a different way for the traditional and heteropatriarchal argentin comic, she is a heroine of feminist times and whose adventures deals with gender issues. In this context, the comic crosses the reflection of a sex-gender

perspective with the memory and iconic themes of the comic strip, such as the spy comic or the approach to the traumatic past. Dora is part of a generation that shows other possibilities for the Argentine comic, so the appearance of characters like Dora could imply a change in the horizon of Argentine historical stories. Topics such as affection outside the heteronorm, sexual dissidence, abortion, identity, friendship, the place of women in history, among others, are part of the adventures of Dora in these three volumes.

**Keywords:** comic - gender - sexual dissidence - feminisms - Dora - Minaverry - memory - identity - recent comic - Argentina.

**Resumo:** Este artigo trata do surgimento de protagonistas / heroínas no recente comic argentino, em particular o caso da história em quadrinhos Dora, feita por Ignacio Minaverry e que conta até 2018 com três volumes em circulação. Neste artigo, essa saga será analisada como parte de uma constelação de aparições de mulheres protagonistas sexo-dissidentes no recente comic argentino, diferente da posição ocupada por personagens femininas em épocas anteriores nos quadrinhos. Nesse sentido, o caráter de Dora poderia ser visto como parte de uma produção de heroínas do século XXI no comic argentino. Estes, ao contrário de protagonistas femininos de outros períodos, são parte constitutiva de uma modalidade próxima a uma perspectiva feminista de sexo-gênero para o desenvolvimento das próprias histórias visuais da história em quadrinhos. Dora é uma personagem que constrói um desenho diferente e incomum para o comic tradicional e heteropatriarcal argentino, ela é uma heroína de tempos feministas, sexo-dissidente e cuja história em quadrinhos lida com questões de gênero. Nesse contexto, a obra cruza a reflexão de uma perspectiva de sexo-gênero com a memória e os temas icônicos da história em quadrinhos, como o comic dos espões ou a abordagem do passado traumático. Dora faz parte de uma geração que mostra outras possibilidades para o comic argentino, então a aparição de personagens como Dora poderia implicar uma mudança no horizonte das histórias em quadrinhos argentinas. Temas como afeto fora do heteronorma, dissidência sexual, aborto, identidade, amizade, o lugar da mulher na história, entre outros, fazem parte das aventuras de Dora nesses três volumes.

**Palavras chave:** história em quadrinhos - gênero - dissidência sexual - feminismos - Dora - Minaverry - memória - identidade - quadrinhos recentes - Argentina

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

---

# El Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir. Intersticios de una lucha feminista, antiextractivista y por la Plurinacionalidad

Marina Mendoza \*

---

**Resumen:** El Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir condensa la complejidad del escenario latinoamericano actual, signado por la emergencia de formas de resistencia y expresiones de alteridad que se reconfiguran al calor de las transformaciones políticas y económicas de la región. Este artículo se propone analizar las estrategias de visibilización y comunicación desarrolladas por el Movimiento desde su primera aparición pública, indagando el modo en que, desde un espacio alternativo, expresan la reivindicación de la Plurinacionalidad, la construcción de liderazgos femeninos y la relación con los Estados locales y nacionales frente al avance del *neoextractivismo*.

**Palabras clave:** Comunidades indígenas - antiextractivismo - feminismo - criminalización - territorios ancestrales - Plurinacionalidad - genocidio originario - comunicados oficiales - redes sociales - visibilización.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 127 - 129]

---

(\*) Becaria Doctoral del CONICET, Doctoranda en Ciencias Sociales (FSOC-UBA), Licenciada en Sociología (FSOC-UBA) y Licenciada en Relaciones Públicas (UP). Ha cursado estudios de posgrado en Derechos Humanos y Genocidios (Fundación Luisa Hairabedian/UMSA), Memoria colectiva y prácticas de resistencia (CLACSO), Integración regional y regionalismo en Europa y América Latina (Escuela Complutense Latinoamericana), Geopolítica y Defensa Latinoamericana (CCC Floreal Gorrini) y Comunicación Política (Centro de Comunicación La Crujía). Es profesora de Seminario de Integración I (Universidad de Palermo) y Ayudante de Primera de la cátedra Sociología Política de América Latina (UBA). Forma parte del Ubacyt “Estado, élites y grupos económicos en América Latina”, dirigido por la Dra. Inés Nercesian.

## Introducción

El 30 de junio de 2018, el Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir (MMIBV) realizó su primera aparición pública en el escenario político argentino. Con la Marcha de Mujeres Originarias como antecedente (creada en 2012), la organización plurinacional

manifestó la necesidad de visibilizar una compleja red de luchas enraizadas en su triple exclusión: étnica, de género y de clase.

Paulatinamente, y al calor de la exacerbación de los conflictos entre los Estados nacionales y las comunidades indígenas, el movimiento adquirió un carácter antiextractivista, impulsando el Buen Vivir como un modelo de desarrollo alternativo.

La criminalización de la protesta social -y territorial particularmente-, que en Argentina se radicalizó durante el mandato del presidente Mauricio Macri (2015-), así como el procesamiento judicial de líderes mapuches en una estrategia que excede los límites nacionales, exigió un viraje en el esquema comunicacional inicial del Movimiento.

En este artículo se propone analizar el MMIBV a partir de sus materiales de difusión -comunicados, videos, panfletos e invitaciones a jornadas-, en un periodo temporal que abarca desde su surgimiento a mediados de 2018 hasta marzo de 2019. La estrategia de comunicación y visibilización del Movimiento es íntegramente digital, utilizando la plataforma de Facebook como eje principal de su vínculo con la ciudadanía.

Su exclusión de facto de los medios de comunicación hegemónicos y la escasa o nula percepción pública del problema que atraviesan estas comunidades -ante el sistemático silenciamiento de los funcionarios públicos locales y nacionales-, conllevó a la utilización de mecanismos alternativos de debate y denuncia. Este elemento resulta de particular interés, en tanto no se trata simplemente de una elección, sino que refleja la capacidad de ser reconocidas en la esfera pública a través de esta única vía masiva. Asimismo, el propio carácter de esta plataforma permea el contenido de las piezas, su capacidad de replicación, las modalidades de difusión y las estrategias discursivas.

Es por ello que el presente artículo propone describir y analizar los comunicados oficiales, panfletos y materiales de difusión del MMIBV, a partir de tres ejes de indagación: el rol de la mujer como líder; la reivindicación de la Plurinacionalidad; y el vínculo con los Estados -local y nacional-, en el que se vislumbra, asimismo, la tensión entre un modelo de desarrollo primario-exportador neoextractivista y un modelo alternativo centrado en la filosofía del Buen Vivir.

## El contexto de emergencia del Movimiento

El surgimiento de diversas formas de resistencia al modelo económico *neoextractivista* en América Latina durante los últimos quince años ha conducido a la necesidad de reponer la pregunta de cuál es el vínculo entre los Estados y las comunidades históricamente excluidas, entre las que destacan los pueblos indígenas.

El concepto de *neoextractivismo* es empleado para caracterizar la nueva fase de acumulación iniciada *circa* 2003 en América Latina y que consiste en la consolidación regional de un modelo de desarrollo primario-exportador y el consecuente abandono de una vía industrialista. Esto significó el retorno a un modelo que fue hegemónico a partir de la inserción de la región en la división internacional del trabajo como proveedora de materias primas desde las colonias hacia Europa (proceso que Marx en 1867 denominaría de acumulación originaria del capital) y continuó en la era republicana, hasta que comenzó a

ser cuestionado tras la Segunda Guerra Mundial en el marco de desarrollo del modelo de industrialización por sustitución de importaciones (ISI), relativamente exitoso en Argentina, Brasil y México (Lander, 2014).

La incidencia de las dictaduras institucionales de las Fuerzas Armadas de los años 1970, la crisis de la deuda de 1980 y la implementación de las políticas neoliberales enfocadas en reorientar la estrategia de desarrollo -de un modelo estado-intervencionista con promoción del mercado interno, hacia una estrategia de desarrollo hacia afuera, con el sector privado como actor protagónico-, condujeron al abandono del modelo de industrialización. Las políticas de ajuste, la reforma tributaria, la apertura comercial, la liberalización financiera, la privatización de empresas estatales, la reforma jubilatoria y la reforma laboral, contribuyeron en su conjunto a una reestructuración del modelo de desarrollo productivo (Ramos, 1997), “reimponiendo la teoría de las ventajas comparativas y la idea de que América Latina necesita concentrarse en producir commodities” (Lander, 2014). Las principales diferencias entre estas nuevas formas de extractivismo y las modalidades clásicas, se basan en la expansión de las fronteras de explotación, la exportación de bienes primarios a gran escala, la injerencia de capitales transnacionales, la financiarización de los bienes de la naturaleza y la ocupación intensiva del territorio, sin generación significativa de puestos de trabajo (Svampa, 2013).

Una de las diferencias más destacadas es el mayor control estatal de las rentas provenientes de estas actividades y su utilización para el financiamiento de programas sociales, como las Políticas de Transferencia Monetaria Condicionadas orientadas a limitar la reproducción intergeneracional de la pobreza a través de mejoras en salud, educación y jubilaciones. Asimismo, un dato novedoso de esta nueva fase es el ingreso de China como uno de los principales demandantes de los insumos generados en la región, desplazando en algunos casos a los mercados norteamericano y europeo.

En toda la región, las exportaciones crecieron ininterrumpidamente entre 2003 y 2008 alcanzando márgenes históricos de incremento del PBI, concentrándose en minería, energía y materias primas agrícolas. La crisis capitalista mundial de 2008 generó un retroceso en la demanda de estos bienes, si bien ya para 2009 muchos mercados habían recuperado su posición previa.

Más allá del carácter marcadamente neoliberal o posneoliberal de los gobiernos latinoamericanos, interesa señalar que el escenario regional expresa “no sólo un acoplamiento entre extractivismo y neoliberalismo, expresado de manera emblemática por Perú, Colombia y México, sino también entre extractivismo y gobiernos progresistas, como sucede en Bolivia, Brasil, Ecuador y Argentina” (Svampa, 2013, p. 371). Esto condujo a autores como Svampa a nominar esta fase como “consenso de los commodities”, caracterizado por el “pasaje del consenso de Washington” a un nuevo modo de dependencia o consenso de Beijing (por el protagonismo de China en la demanda de materias primas de los países latinoamericanos). Esta fase requiere la intervención del Estado, que “emerge como palanca de esta lógica de acumulación extractivista” (Acosta, 2012, p. 19).

Allí donde las expresiones de protesta o resistencia amenazan parcial o totalmente la continuidad de esta fase de acumulación, los Estados aparecen respondiendo de manera preventiva, mediante la instauración de estados de excepción; o represiva, mediante la



criminalización de las comunidades en conflicto, la militarización de las áreas en disputa o el procesamiento judicial de los defensores y activistas, por una variedad de calificativos, que incluyen desde delitos comunes hasta el crimen de terrorismo.

La lucha por la tierra se encuentra en el centro de reivindicación de estas comunidades y, si bien la intensificación de las actividades extractivas desde 2002 hacia áreas no convencionales ha introducido nuevas formas de exclusión, es preciso comprender la criminalización contemporánea en un *continuum* histórico.

Desde la conquista de América en 1492, las comunidades indígenas comenzaron a sufrir un doble proceso de colonización de sus tierras por medios violentos y su introducción en formas de trabajo forzado para garantizar la extracción de metales y materias primas que durante el Siglo XVI fueron esenciales para crear el mercado mundial.

Particularmente, las comunidades mapuches eran agricultoras y se encontraban establecidas en los márgenes de los ríos Itata y Toltén (actual territorio chileno), donde habían construido una sociedad de un millón de personas en torno a actividades agrícolas y pesqueras. Si bien no contaban con una estructura estatal, cada “caserío” tenía su propia autoridad (Bengoa, 2007). No había, en la organización social mapuche una división del trabajo, más allá de “responsabilidades individuales de los miembros de una familia extendida y compleja (Pizarro, 2011). Los mapuches presentaron una fuerte resistencia a la dominación española durante el período colonial, hasta que fueron derrotados y sus territorios anexados a los estados nacionales de Chile (1883, fin del proceso de “Pacificación de la Araucanía”) y Argentina (1885, fin de la “Campana del Desierto”).

Los nuevos Estados necesitaban construir una identidad nacional homogénea que subsumiera otras nacionalidades a una gran nación. En este proceso, las nacionalidades indígenas quedaron parcialmente incluidas o totalmente excluidas, en la mayoría de los casos. Durante este período, la discusión se centraba en considerarlos ciudadanos o no, lo que con frecuencia se soslayaba frente a la incerteza respecto de su estatus de persona. Detrás de estas discusiones se escondía el interés de las élites ibéricas y americanas de mantener el control sobre estas comunidades.

Otro de los pilares del modelo de Estado-nación, además de la identidad, es el territorio. Durante el Siglo XIX, tanto el Estado chileno como el argentino decidieron incorporar las tierras de estas comunidades a la nueva organización política: cinco millones de hectáreas en el caso chileno y más de cuarenta millones en el caso argentino, habitadas no sólo por mapuches, sino también por comunidades pampa, ranquel y tehuelche (Prado, 1966).

En el Siglo XX, algunas de las tierras fueron subastadas por el Estado y comenzaron a ser explotadas por colonos extranjeros. En el marco de las discusiones por estos territorios, emerge la “cuestión mapuche”, es decir, se reconoce que existe un conflicto entre los Estados y las comunidades que los preexistían. En Chile, durante el régimen militar pinochetista (1973-1990), la aprobación de una ley de 1978 dividió la propiedad comunal para “crear un mercado de tierras y resolver el conflicto indígena” (Bengoa, 2000).

Ambos países aprobaron durante la década de 1990 el Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo, que reconoció las aspiraciones de las comunidades indígenas de tomar el control de sus propias instituciones, modos de vida y desarrollo económico, entre otros elementos. Este proceso se dio en un contexto de creciente consolidación del



paradigma de diversidad cultural, que con frecuencia se tradujo en el reconocimiento oficial de etnias y grupos que habían sido invisibilizados.

Sin embargo, desde los primeros años del Siglo XXI, el “consenso de los commodities” (Svampa, 2013), contribuyó a la profundización de la colonización estatal y transnacional de las tierras indígenas. Las comunidades mapuches, tanto dentro de los límites chilenos como argentinos, son criminalizadas por la reivindicación de su autonomía y la denuncia de la represión de la que son víctimas por proteger sus tierras ante el intento de adquisición por parte de capitales transnacionales mineros, forestales o hidrocarbúricos.

La necesidad de emplear esos territorios para las actividades extractivas condujo a diferentes prácticas de criminalización. En Argentina, ha habido ingentes esfuerzos por mostrar la “cuestión mapuche” como un problema foráneo, uno que Chile debe resolver. De aquí que muchos de los líderes procesados han sido extraditados al país vecino, donde rige un marco legal que emplea, casi con exclusividad, el delito de terrorismo para judicializar las manifestaciones de defensa de la tierra por parte de comunidades mapuches.

Otra estrategia empleada por las élites políticas de ambos países -y reproducida en las corporaciones mediáticas afines- es vincular sus prácticas de resistencia con redes internacionales de terrorismo u organizaciones como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) o *Euskadi Ta Askatasuna* (E.T.A.) que proclamaba la independencia de la nación vasca y la creación de un Estado socialista (Lenton, Delrio, Pérez, Papazian, Nagy y Musante, 2011).

En Argentina, desde el Ministerio de Seguridad se sostiene que los actos de reivindicación son perpetrados por una guerrilla rural denominada Resistencia Ancestral Mapuche (RAM), orientada a crear un Estado separado y dispuesta a usar medios violentos para lograrlo. Esta estrategia “crea un terrorismo interno”, al quitarle la historicidad a las demandas de estas comunidades (Papazian, 2017). Para Lenton (2018) esto es parte de un proceso de negación o deslegitimación de “la militancia indígena en espacios de ‘la política’”, con el agravante de que “el discurso hegemónico persiste aún hoy en leer las manifestaciones originarias en clave de peligrosidad”, introduciéndose esta novedad del vínculo terrorista (p. 60).

Es importante señalar que las prácticas de criminalización y represión en las que muchos defensores mapuches han resultado asesinados por fuerzas policiales, Prefectura Naval o Gendarmería, así como el discurso de tratarse de un problema externo, tuvo un momento de radicalización en el marco de la discusión sobre la extensión de la Ley N°26160 (Papazian, 2017). Esta ley suspendía los desalojos hasta que el Estado cumpliera con la realización de análisis territoriales que permitieran a las comunidades defender sus derechos sobre la tierra. Uno de los principales motivos por los cuales estas prácticas pueden desplegarse con cierto nivel de aceptación pública, es porque las élites gubernamentales suelen contar con el apoyo de los medios de comunicación hegemónicos -elemento que será retomado en sucesivos apartados, ya que el MMIBV emplea medios alternativos para lograr visibilizar sus demandas-.

El proceso de criminalización no tiene sólo consecuencias a un nivel legal: incluso cuando algunos de los líderes indígenas o defensores ambientales son encarcelados, con frecuencia son liberados y las causas cerradas. El principal propósito es desmovilizarlos y restar visibilidad a sus demandas, en una estrategia que responde a diversas causas.

La primera es que se asientan sobre los territorios donde se hallan los recursos naturales que los Estados nacionales requieren para garantizar la extracción de estos bienes. Actualmente, en Argentina se encuentran en desarrollo proyectos de megaminería en Chubut, provincia donde la minería a cielo abierto está prohibida desde el año 2003, por Ley N°5001, lograda por la oposición de la población y que sirvió de modelo para que otras siete provincias detuvieran las actividades mineras en sus territorios. En la misma provincia, la Hidroeléctrica La Elena propone el uso de la cuenca del Río Carrenleufú -también denominado Río Corcovado- para la creación de una central hidroeléctrica que alimente la planta industrial de la fábrica de aluminio Aluar en Puerto Madryn y se proyecta sobre áreas aledañas a la comunidad Pillán Mahuiza, de la cual es referente la *weichafe* Moira Millán, una de las ideólogas del MMIBV.

Finalmente, cabe mencionar los proyectos de extracción de hidrocarburos por fracturación hidráulica (*fracking*) en el yacimiento Vaca Muerta -ubicado mayoritariamente en la provincia de Neuquén, parte de Río Negro y parte de Mendoza- que generan desde 2013 -cuando se firmaron acuerdos de explotación entre la estatal argentina Yacimientos Petrolíferos Fiscales y la estadounidense *Chevron*- conflictos entre los Estados locales y dos grupos que se oponen a estas actividades: las Asambleas del Agua y las comunidades mapuches.

La segunda causa responde a que estas comunidades -así como muchas otras poblaciones originarias de la región-, expresan un tipo de organización social diferente al Estado-nación. La tercera causa es que sus propias actividades microeconómicas demuestran que es posible gestar un modelo de desarrollo económico alternativo, en respeto con la naturaleza. Y en último lugar, se busca su invisibilización porque expresan más de medio siglo de exclusiones. En Argentina, la instauración de actividades extractivas no es un fenómeno reciente. La consolidación del modelo del agronegocio, es un fenómeno que puede situarse en la década de 1970, con el inicio de las políticas de extranjerización y liberalización de la economía que estimuló el gobierno dictatorial. Sin embargo, la expansión de la frontera extractiva a zonas otrora consideradas improductivas o protegidas por reivindicaciones ancestrales, así como la explotación de minería que se incrementó casi en un 300% entre 2003 y 2008 (Lander, 2014) en un país como Argentina que no tiene una fuerte tradición histórica en este sector, dieron inicio a un nuevo ciclo de conflictividad. Esta explosión de formas de protesta significó la simbiosis entre las luchas ancestrales por la tierra de las comunidades originarias y las asambleas ciudadanas.

La demanda sostenida de productos agrícolas durante buena parte del boom de los precios internacionales de los commodities, respondió a la demanda china. Sin embargo, la transición del gigante asiático de la industria a los servicios comenzó a reducir la demanda de estas materias primas. Este proceso coincidió con el arribo a la presidencia del empresario Mauricio Macri (2015), más inclinado a los intereses norteamericanos y abiertamente librecambista. Esto condujo al pasaje de una política de hidrocarburos intervencionista, desarrollada durante los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández (2007-2015) a una política de mercado abierto (Scandizzo y Mullally, 2018), que liberalizó el abastecimiento de energía. Se gestó así un compromiso renovado con la megaminería a gran escala en la Patagonia.

Respecto al carácter feminista de la lucha, el Movimiento emerge en un contexto de crecimiento de la demanda por igualdad de género y la superación de una sociedad patriarcal, machista y heteronormativa que históricamente ha relegado a la mujer a una situación de inferioridad, gestando una multiplicidad de formas de violencia. Estas prácticas incluyen desde la naturalización de la existencia de “techos de cristal”, hasta el acoso callejero, la violencia otrora considerada doméstica, la violencia verbal y el feminicidio. En el caso del colectivo indígena, estas situaciones de violencia se potencian por lo que sus interlocutoras denominan la hegemonía de una cultura “colonial, patriarcal, machista y capitalista” que reproduce modos de exclusión históricos.

Si bien en aquellos casos que, a nivel regional, se ha institucionalizado el Buen Vivir a nivel constitucional, como Ecuador (2008) y Bolivia (2009), se afirma que “no es posible el Buen Vivir sin la igualdad de género”, esta concepción desde el Estado no necesariamente traduce lo que algunas comunidades plantan como feminismos comunitarios y decoloniales. En efecto, pareciera que la búsqueda de diversidad propia de algunos procesos latinoamericanos se ha centrado principalmente en torno a manifestaciones culturales, pero las jerarquías de género y sexualidad “se limita[n] y se ordena[n] de acuerdo a parámetros definidos por una heteronormatividad uninacional” (Varea y Zaragocin, 2017, pp. 6-7).

En cambio, el feminismo decolonial es una propuesta híbrida entre los aportes del “feminismo negro, de color y tercermundista” que, desde una lectura que se reivindica en este artículo, ha planteado la inseparabilidad de la opresión de clase, raza, género y sexualidad; y, por el otro, “recupera el legado de las mujeres y feministas afro descendientes e indígenas que (...) han planteado el problema de su invisibilidad dentro de los movimientos sociales y dentro del propio feminismo” (Espinosa, 2014, p. 32).

Como se observará en el análisis de los comunicados del MMIBV, las tensiones entre un feminismo “occidental” y un feminismo decolonial, expresan la existencia de diversas concepciones de un mismo fenómeno, frente a la tendencia a la homogeneización. Este mismo proceso es el que subyace detrás de la apropiación de conceptos propios del Buen Vivir por parte de los Estados plurinacionales, como Bolivia y Ecuador, que tienden a esencializar a las comunidades indígenas -y por tanto, a homogeneizar sus prácticas-. En estas lecturas ahistóricas, cualquier ruptura con la lectura hegemónica es vista como una amenaza a la supervivencia del grupo (Hernández Castillo, 2017).

## Los orígenes del Movimiento

La presentación pública del Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir se realizó el sábado 30 de junio de 2018 en un acto que tuvo lugar en la sede de la fábrica recuperada de Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentina (IMPA), en el barrio porteño de Almagro. La conversión de la Marcha de Mujeres Originarias por el Buen Vivir en Movimiento significó el inicio de un proceso de transformación tendiente a lograr “el fortalecimiento de la lucha de los 36 pueblos y naciones indígenas que habitan este territorio, para que se respeten sus derechos contra el constante avasallamiento de los mismos por parte de las clases dominantes y los gobiernos de turno” (Polischuk, 2018).

La Marcha de Mujeres Originarias por el Buen Vivir tuvo su fecha fundacional en el año 2012 en un centro cultural de la comunidad Qom ubicado en un barrio de Rosario (Santa Fe, Argentina). En esa oportunidad, un grupo de mujeres de diversas nacionalidades gestó la propuesta de impulsar una marcha masiva hacia el Congreso de la Nación para hacer visibles no sólo su existencia, sino también la posibilidad fáctica de promover el Buen Vivir como un modelo de desarrollo posible. Esa propuesta tomó forma tres años después en la localidad de Epuyén, cuando se generó un anteproyecto de ley que fue presentado en el Congreso nacional como corolario de la primera marcha que realizaron. A ésta le siguió otra marcha en 2016, donde presentaron un petitorio que, al igual, que el anteproyecto de ley, tampoco obtuvo respuesta gubernamental.

Frente al silencio de parte de los funcionarios, decidieron virar su estrategia de acción y colocar el foco del Movimiento en el desarrollo de métodos de concientización y denuncia. La invisibilización que sufren las comunidades indígenas desde las esferas gubernamentales es una de las formas de negacionismo que los distintos gobiernos han adoptado respecto al genocidio sobre el cual se asentó la conformación del Estado nación. Es por ello que el mero hecho de manifestarse en la esfera pública, mostrar su existencia y reivindicar sus luchas ancestrales, transmitía en sí mismo un mensaje claro a las autoridades.

La estrategia consistió entonces en desarrollar foros de discusión, parlamentos y seminarios sobre el genocidio de los pueblos originarios, los derechos de los pueblos indígenas y el abordaje de las prácticas contemporáneas de opresión estatal. Muchas de estas acciones están focalizadas principalmente en el auto reconocimiento y el empoderamiento de las propias capacidades de las comunidades. En palabras de una de sus integrantes (Ailén), se trata de “usar todas las herramientas que tenemos para difundir, para hacer esta revolución cultural. Que se abra el debate, que empecemos a pisar fuerte de a poquito” (Polischuk, 2018).

La referente del Movimiento y principal foco de la persecución judicial y mediática, es Moira Millán, *inan lonko* de la comunidad Pillan Mahuiza (en la localidad de Corcovado, a 100 km. de Esquel). Desde sus inicios, el Movimiento lleva como una de sus principales consignas la absolucón de la *weichafe* mapuche-tehuelche, instalando en la agenda el lema “Reclamar Justicia No Es Delito”.

La referente del Movimiento identifica las acciones de solidaridad con la comunidad mapuche-tehuelche Vuelta del Río (a 120 km de El Bolsón) como el germen de su persecución. Esta comunidad, que linda con la Pu Lof en Resistencia (Cushamen) donde fue visto por última vez con vida Santiago Maldonado, sufrió el incendio intencional de la casa de uno de sus miembros, quien participara de la toma pacífica del Juzgado Federal de Esquel para solicitar la renuncia del juez Otranto, a cargo de la causa de desaparición de Maldonado. En la toma del juzgado también participó Moira Millán, en repudio de éste y otros actos de violencia, como allanamientos y amedrentamiento a las familias de la comunidad, por supuestos vínculos con la desaparición de Santiago. Moira, además, fue la encargada de realizar el palpado de armas a los oficiales que realizarían allanamientos en la comunidad, ya que habían acordado ingresar sin armas. A partir de este momento, comenzó su hostigamiento, que fue *in crescendo* hasta convertirse actualmente en la única procesada por la toma del juzgado, acusada de coacción agravada, a pesar de haber sido absuelta por otro magistrado el 19 de septiembre de 2018.

Con el objetivo de visibilización como meta, volcaron su estrategia hacia las redes sociales y plataformas virtuales como sus medios de difusión, tomando a *Facebook* como su base de comunicación y denuncia. Su exclusión de facto de los medios de comunicación hegemónicos obligó al Movimiento a optar por medios alternativos. Los elementos audiovisuales de su página oficial -videos, imágenes e infografías - conforman el corpus que será analizado a continuación, en función de las variables definidas previamente. Cabe destacar que la distinción de las variables es meramente analítica, en tanto el carácter de la lucha feminista, antiextractivista y plurinacional, se comprenden en su mutua interdependencia, configurando asimismo modos diversos de relacionamiento con los Estados. La decisión de trabajar con los documentos elaborados por el propio Movimiento, expresa la intención de dotar de voz a las comunidades, reconociéndolos como sujetos políticos con capacidad de expresar, en primera persona, sus demandas y propuestas. El corpus analizado incluye una selección de 24 imágenes, entre las que se distinguen invitaciones a charlas y jornadas, por un lado, y comunicaciones oficiales de carácter informativo o de denuncia, por el otro, que en algunos casos podrían aunarse bajo el calificativo de panfleto; así como 3 videos elaborados por el propio Movimiento, que adoptan un formato cercano al documental, por su capacidad narrativa de una realidad experimentada por los propios interlocutores.

## El rol de la mujer como líder

La construcción de liderazgos femeninos dentro del Movimiento sigue dos grandes vías. La primera se liga con la figura de Moira Millán como representante de la lucha mapuche. Asimismo, en su presentación como *weichafe* -guerrera- subyace la idea de la heroína colectiva. La guerrera no es sólo la cara visible de un Movimiento plurinacional que es conducido por mujeres, sino que las imágenes y videos constituyen un explícito llamamiento a la acción, a embanderarse con la causa del grupo, para lograr una liberación que sólo es asequible a través del esfuerzo colectivo. La figura de Moira actúa como cohesionadora de estas luchas, pero es explícito el carácter colectivo, que halla sus raíces, asimismo, en la filosofía del Buen Vivir y en la perspectiva comunitaria propia de los pueblos indígenas. En las imágenes seleccionadas para este eje, se observa la figura de la representante del Movimiento mirando hacia el frente con la mano en alto, el puño cerrado y un fondo de paisaje natural, que expresa el carácter situado de la lucha, desde y por el cuerpo-territorio. Esta imagen se repite en varias de las invitaciones a charlas y comunicados oficiales, en blanco y negro y a color, particularmente desde el procesamiento de Moira, pidiendo su absolución. En todos los casos, es acompañado de los *hashtags* “Reclamar Justicia No Es Delito”, “La Solidaridad No Es Delito”, “La Lucha Por La Tierra No Es Un Crimen”, “Libertad a Las Presas Por Luchar” (Concentración para pedir la absolución de Moira Millán, 21/02/2019).

Otra imagen que se repite es la de un grupo de mujeres, tomada desde abajo, entre las que se incluye Moira, todas con las manos en alto y el puño cerrado en señal de lucha. Particularmente esta imagen es utilizada para invitaciones a charlas o jornadas de discusión sobre

el carácter feminista y plurinacional del Movimiento, donde la dignidad aparece como la idea fuerza que motoriza la lucha (Charla Abierta, Dignidad y rebelión desde la Mapu, Plurinacionalidad de los Territorios, 16/01/2019). Otra de las imágenes que suelen utilizarse para jornadas de discusión muestra a un grupo pequeño de mujeres, entre las que también se incluye Moira, sonriendo y conversando, en el propio territorio de la comunidad, sin mirar a la cámara (es el caso de la Jornada Plurinacional de Mujeres, 24/01/2019). Una última imagen que se repite es la de un grupo importante de mujeres indígenas movilizándose en su territorio, portando banderas y afiches en los que se llega a leer “Nos queremos plurinacional” (es el caso de la invitación al mismo encuentro). Interesa destacar que estas jornadas, que se realizaron durante el mes de enero de 2019, constituyeron un espacio de encuentro de mujeres mapuches e indígenas de otros pueblos, para discutir temáticas que las atraviesan a todas, desde la violencia de género, los abusos que sufren desde los aparatos punitivos enraizados por su carácter de mujeres e indígenas y cómo se posicionan las mujeres frente a los derechos.

La solidaridad es otro de los pilares sobre los que se asienta la lucha feminista -lo que en otros espacios ha adquirido el nombre de sororidad-. Esto puede observarse en el pedido de absolución de Moira Millán, reiterado el 30 de enero de 2019, en el que se denuncia que “nuestra hermana está siendo acusada por la justicia racista, que defiende los intereses de aquellos que quieren destruir la vida y junto con ello la espiritualidad de los pueblos preexistentes” (Llamado a la solidaridad de los pueblos para exigir la absolución de la *weichafe* Moira Millán, 30/01/2019). Este aspecto se comprenderá mejor a la luz de los análisis vertidos en el último eje, respecto a la relación con los Estados.

En otro comunicado, fechado el 26 de enero de 2019, se efectúa un llamamiento a la solidaridad y se denuncia la situación de empobrecimiento, feminicidios y contaminación que sufren las mujeres indígenas de Canadá, dotando al Movimiento de un carácter transnacional. En este documento se propone la creación de la Red de Mujeres Indígenas contra la Violencia de Género, para establecer un espacio en el que se visibilicen y se denuncien situaciones de violencia hacia la mujer, acompañándolas “en su reparación como mujeres desde su cosmovisión ancestral” (Denuncia de violencia de género hacia mujeres indígenas). Un último elemento a analizar en este eje está ligado a la lucha contra la violencia no sólo patriarcal, sino también racista. Un panfleto que denuncia las violencias racistas, lanzado el 25 de noviembre, Día Internacional de la lucha contra la violencia hacia las mujeres y disidencias, muestra las manos de lo que -se connota- son dos mujeres, tomándose en señal de acuerdo, una de las cuales porta el pañuelo verde característico de la campaña por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito, mientras que la otra es de piel más oscura (Basta de Violencias Racistas).

El colectivo se sumó a la Marcha Internacional de Mujeres del 8 de marzo (8M), en la columna “Negras, indígenas, mujeres racializadas y disidencias”, que promovía la consigna “Sembraron racismo, cosecharon la rebelión de las flores”. En el panfleto que indica la participación del Movimiento en la movilización, se añade que es un “Paro Plurinacional Internacional de Mujeres lesbianas, travestis, trans y no binaries” (8/03/2019), se muestran un grupo importante de mujeres -entre las que se incluye Moira a la vanguardia de la movilización- con los brazos en alto y sus puños cerrados, en señal de grito. Una imagen similar se observó meses antes, en diciembre de 2018, cuando el MMIBV emitió un comunicado

de repudio a los jueces que decidieron la absolución de los feminicidas de Lucía Pérez. Allí se establece la siguiente consigna: “Si nuestros cuerpos no cuentan, produzcan sin nosotras” (Repudio a los jueces que absolvieron a los feminicidas de Lucía Pérez, 5/12/2018).

En un video elaborado por el Movimiento previo al 8M, ya establecida la necesidad de un “Paro Plurinacional Internacional de Mujeres lesbianas, travestis, trans y no binaries”, se proyectan testimonios de distintas mujeres -entre las que se incluye Moira- expresando los motivos de su participación en el paro:

Paramos para denunciar el sistema judicial colonial, racista, patriarcal y capitalista, por la libre determinación de nuestros pueblos, por la libre determinación de nuestros territorios, contra los feminicidios indígenas y contra el racismo, contra la trata y la prostitución infantil, la transfobia y los travesticidios. Paramos por la plurinacionalidad de todas las luchas territoriales.

Mientras se muestra la imagen de un grupo de mujeres movilizándose en el territorio, con elementos característicos de la identidad mapuche combinados con pañuelos verdes de la campaña por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito, una voz en off resume de manera contundente el rol de la mujer en este Movimiento: “Somos las nietas de todas las indias que nunca pudieron matar”. Visibilizar la lucha y visibilizar-se, desde los cuerpos territorios, en un reclamo que las une desde su triple identidad: de género, étnica y de clase.

## La reivindicación de la Plurinacionalidad

En estrecha vinculación con la reivindicación de género, se encuentra la demanda de reconocimiento de las diversas naciones indígenas. Si bien algunas de estas premisas fueron indicadas anteriormente, con motivo de la participación del colectivo en el 8M, interesa profundizar el modo en que el Movimiento se define en términos de Plurinacionalidad.

Un elemento que acompaña todas las comunicaciones del Movimiento es el *hashtag* “Nos Queremos Plurinacional”, junto con un logotipo creado por el MMIBV para promover la plurinacionalidad del Encuentro Nacional de Mujeres de Argentina. Al tratarse de la confluencia de 36 naciones originarias, la plurinacionalidad es un dato que las constituye desde sus inicios. En un comunicado emitido el 15 de octubre de 2018 desde Trelew y bajo el título “El grito que no pudieron silenciar”, se establece la institucionalización de este rasgo al interior del colectivo:

Sepan que ha nacido una nueva fuerza expresada en este movimiento de mujeres que construye su camino desde el pensamiento ancestral de nuestras naciones originarias, heredando el mandato de nuestros antepasados de resguardar la vida. Esto nos lleva a ser autónomas, autogestivas, sin partido, son religiones, somos mujeres indígenas autoconvocadas para construir en Buen Vivir como Derecho. Venimos haciendo un largo camino de muchos años en la lucha por la visibilidad y reconocimiento de nuestras realidades y problemáticas (El grito que no pudieron silenciar, Nos queremos Plurinacional, 15/10/2018).



El 4 de marzo de 2019, otro comunicado titulado “De dónde nació la Campaña #NosQueremosPlurinacional”, se ofrecen algunas aclaraciones respecto a lo que públicamente apareció como un simple pedido de cambio de nombre del Encuentro Nacional de Mujeres a Encuentro Plurinacional de Mujeres, Lesbianas, Travestis y Trans. Allí se denuncia que no se trata meramente de un cambio de nombre, sino que implica convertir al encuentro en un espacio realmente plurinacional y no sólo en términos retóricos. “En este Estado genocida, racista, patriarcal y misógino, resulta muy difícil emplazar nuestros derechos como naciones indígenas”. A partir de estas premisas, se efectúa un llamamiento a la unidad: “Nosotras podemos cambiar el mundo, parar el sistema y construir en unidad, los sueños de una nueva humanidad, en el que la libre determinación de nuestros cuerpos, territorios y pueblos sean realidad y no una utopía inalcanzable” (De dónde nació la Campaña #NosQueremosPlurinacional, 4/03/2019).

En un panfleto mencionado en el eje anterior (Denuncia de violencia de género hacia mujeres indígenas, 26/01/2019), se hace referencia a esta transformación en el carácter del Movimiento, especificando que la plurinacionalidad implica un cambio de estructura, no sólo de forma, un cambio que amplifique “nuestras formas de habitar el territorio y nuestros cuerpos-territorio”.

Las tensiones entre el Encuentro Nacional de Mujeres y el MMIBV que propugnaba la incorporación de la plurinacionalidad, se evidenciaron en dos comunicados del 11 de octubre de 2018. El primero, más extenso, titulado “33° ENM Chubut, Prohíbe la Consulta Plurinacional”, señala la ironía de estas exclusiones en el día de conmemoración de la resistencia de los pueblos originarios de todo el continente. El intento de acallar las voces y las propuestas del Movimiento, la folclorización de las comunidades “negando nuestra capacidad de autodeterminarnos en el pensamiento, en la acción, y en la propuesta”, así como la apropiación, por parte de la comisión organizadora, de una ceremonia propuesta por las integrantes del MMIBV, fueron los principales núcleos de las disputas, que expresan la persistencia de estructuras patriarcales, machistas y/o nacionalistas incluso en estos espacios. Otro breve comunicado emitido el mismo 11 de octubre de 2018, anunció que no participarían del acto inaugural del 33° Encuentro Nacional de Mujeres Trelew 2018, pero sí recibirían a las congregaciones de mujeres “honrando nuestro carácter de anfitrionas por ser mujeres ancestrales en este territorio (...) Puelwillimapu, territorio mapuche-tehuelche”, acompañándolas para “compartir nuestros sueños de equidad y liberación para todxs” (Taller 42 Somos Todxs, 11/10/2018).

En torno a la construcción de la plurinacionalidad, bajo la consigna “Por la libre determinación de los cuerpos”, se incluye también un comunicado de adhesión a la vigilia por el tratamiento de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, desde las identidades afro e indígenas “hermanadas en la lucha”, correspondiente a la vigilia realizada el 8 de agosto de 2018, cuando el proyecto de Ley comenzó a ser tratado en el Senado nacional -y rechazado al día siguiente-.

Un último elemento que constituye este eje de indagación constituye una crítica al estatus de objeto de estudio que se les ha impuesto desde una lectura académica occidental. En un panfleto titulado “Ya no más objetos de estudio”, el MMIBV, el Grupo Matambas y el Espacio Afro Indígena, Mujeres Racializadas y Disidencias se repone la necesidad de conformar



un Encuentro de Mujeres “que no niegue a las más de 36 Naciones Indígenas”, en miras al 34° Encuentro Plurinacional de Mujeres lesbianas, travestis, bisexuales y transexuales.

## El carácter de la lucha y su vínculo con los Estados

En este apartado se abordan tres sub-ejes: la relación del Movimiento con los Estados provincial y nacional; la defensa de la tierra como una respuesta al avasallamiento de las empresas extractivas; y el Buen Vivir como una propuesta de desarrollo alternativo al modelo hegemónico centrado en la explotación intensiva de la naturaleza.

Es importante retomar aquí a Acosta (2012) cuando caracteriza a los procesos posneoliberales como más Estado-intervencionistas, pero no poscapitalistas. La diferencia que establece es sustancial para el propósito de este artículo, en tanto resulta innegable la mayor intervención de los Estados en el establecimiento de políticas sociales tendientes a mejorar los índices de acceso a la salud y la educación, impedir la reproducción intergeneracional de la pobreza y otorgar mejores condiciones de vida a la tercera edad. En términos fiscales, sostendrá Lander (2014), el Estado recuperó espacios imprescindibles de gestión. Sin embargo, esto no ha incidido en la superación de la situación de dependencia económica o del modelo sustentado en la exportación de *commodities*.

Como se planteara en los primeros apartados, esto ha influido en la generación de conflictos con las comunidades indígenas, manifestándose en prácticas de criminalización y judicialización de sus formas de protesta. Los asesinatos de Santiago Maldonado y Rafael Nahuel, visibilizan la máxima expresión de este proceso. Los comunicados de denuncia y panfletos analizados aquí, refieren a pedidos de justicia por el hostigamiento cotidiano del que son víctimas, visibilizado a partir de la desaparición seguida de muerte de Santiago Maldonado. En el caso de los primeros recursos analizados, se vinculan con el comunicado acerca del intento de detención de Moira Millán el 8 de julio de 2018, donde comienza a instalarse la campaña “Reclamar Justicia No es Delito” y los sucesivos pedidos de absolución. Una de las primeras imágenes que se viralizó para acompañar a la *weichafe* la mostraba en un primer plano con el puño cerrado en alto y en señal de grito, con la bandera mapuche de fondo. Esta imagen fue difundida para acompañar su regreso desde Colombia al aeropuerto de Ezeiza el 8 de julio, ante el temor de que fuera detenida.

A partir de entonces se inició una campaña solicitando adhesiones para pedir su absolución definitiva. Esta campaña recibió más de ochenta videos de diferentes personas del ámbito de la actuación -Juan Palomino, Malena Pichot, Susana Varela-, la defensa de los derechos humanos -Nora Cortiñas, de la organización Madres de Plaza de Mayo Línea Fundadora-, la investigación y la docencia, el periodismo y el ámbito cultural, así como de otros pueblos indígenas de Argentina y Latinoamérica, trabajadores y agrupaciones de Chile, Barcelona, Honduras y el País Vasco, entre otros. En cada uno de estos videos, de entre 15 y 40 segundos de duración, la persona o grupo que manifestaba su adhesión al pedido de absolución, reiteraba el lema de la campaña “Reclamar Justicia No es Delito”.

A estas acciones, se sumaron nuevas jornadas de concientización sobre la persecución y judicialización de los pueblos indígenas, realizadas en los territorios recuperados de la

Lof Pillán Mahuiza. La invitación a las jornadas se compuso de una imagen de fondo que muestra un paisaje natural, el propio territorio de la comunidad, y una movilización de mujeres con carteles y afiches en los que se puede leer las denuncias de criminalización y los pedidos de justicia (Jornadas contra la persecución y judicialización de los pueblos, 17/02/2019). Estas jornadas se desarrollaron durante el 18, 19 y 20 de febrero de 2019, en el marco de la vigilia convocada para acompañar a Moira Millán, quien debía presentarse a declarar el 21 de febrero.

Otro de los recursos empleados para el análisis incluye una convocatoria a movilizarse para reclamar justicia a 14 meses del asesinato de Rafael Nahuel, donde tres *hashtags* son utilizados: “Que tu silencio no sea cómplice”, “Fue el Estado”, “Fue Prefectura”. Se observa una imagen del rostro de Rafael Nahuel, rodeado de un círculo con los colores característicos del Movimiento. Resulta interesante el modo en que se expresa el sitio de reunión -en el Monumento “al genocida Julio A. Roca”, CABA-, que se complementa con la leyenda: “14 meses de una Justicia Occidental, Racista y Colonial que no condena a los autores materiales e intelectuales (...), del silencio cómplice de los medios de comunicación, del aparato jurídico, de los partidos políticos, de la sociedad” (Justicia por Rafael Nahuel, 25/01/2019).

Un comunicado similar se emitió el 29 de agosto de 2018 en apoyo al *lonko* de la Pu Lof en Resistencia de Cushamen, Facundo Jones Huala -uno de los principales testigos del asesinato de Rafael Nahuel-, quien fue detenido, extraditado a Chile y condenado a nueve años de prisión por su supuesta participación en el incendio de una finca en 2013. En este comunicado, desmienten noticias falsas difundidas por el periódico *Clarín*, que en distintas ocasiones han contribuido a “generar una campaña de difamación contra Moira Millán”, al mismo tiempo que han alimentado la hipótesis gubernamental que los señala como organización terrorista. Se denuncia, en este mismo documento, el nexo entre las noticias difundidas por este multimedio y el Informe R.A.M. realizado entre el Ministerio de Seguridad nacional y los gobiernos de Río Negro, Chubut y Neuquén “que buscan construir ‘enemigos internos’ para legitimar sus siniestras represiones a la Nación Mapuche y a todo militante social que luche por el Buen Vivir como Derecho” (Comunicado de apoyo a Facundo Jones Huala, 29/08/2018).

Asimismo, el 11 de noviembre de 2018, el Movimiento emitió un comunicado de repudio por el asesinato del *weichafe* Camilo Catrillanca en la IX Región de Chile -La Araucanía-, por un sargento de las fuerzas especiales de Carabineros. En los casos en que el contenido del comunicado es más relevante que una imagen, suele optarse por un recurso compositivo simple -fondo blanco con letras negras-, para visibilizar el poder enunciativo del mensaje que se transmite. En este comunicado se lee:

Es fundamental el despertar de la unidad de los pueblos para repudiar el accionar represivo y genocida de los estados chileno y argentino, contra el pueblo Mapuche. Aquí hay una guerra de baja intensidad contra una nación, la nación mapuche. (...) No vamos a admitir que ser joven mapuche signifique un riesgo letal para nuestras hijas, para nuestros hijos. El mundo entero debe repudiar la mano criminal que instrumentan estas armas, sobre los cuerpos territorio de nuestros hermanos y hermanas a lo largo de la Wallmapu (Repudio por el asesinato de Camilo Catrillanca, 11/11/2018).

Los pedidos de solidaridad, sin embargo, no se ciernen sólo sobre los colectivos indígenas, sino que abarcan a miembros de la clase obrera argentina que son criminalizados en el marco de protestas sociales, como es el caso del comunicado de solidaridad con los trabajadores despedidos del Astillero Río Santiago, donde se lee “Si tocan a uno tocan a Tod@s”, en letras negras con fondo blanco (20/01/2019). Asimismo, en un video viralizado en el marco de la crisis política venezolana que se desatara en enero de 2019, se observa a Moira acompañada de otro miembro de la comunidad, con la bandera mapuche de fondo, en la que expresan su solidaridad con el pueblo frente a lo que el Movimiento define como “la configuración de un escenario belicista en Indoamérica”, por parte de Estados Unidos (Solidaridad con el pueblo venezolano, enero 2019).

Finalmente, se ofrece una lectura sobre el Buen Vivir como un modelo de desarrollo alternativo posible. El Buen Vivir es una filosofía vinculada originariamente a la cosmovisión andina. Según Svampa (2013), si bien es posible hallar lazos que la ligan a la “memoria larga, la cosmovisión relacional y comunitaria”, se trata de una construcción histórico-social que emerge después de los 2000 (p. 381). La autora señala que hasta el 2010 el Buen Vivir constituía una crítica radical al modelo de desarrollo vigente y una defensa a la Pachamama. Tanto Bolivia como Ecuador, que en el contexto regional implementaron un modelo de Socialismo del Siglo XXI, introdujeron elementos de la filosofía del Buen Vivir en sus constituciones. Sin embargo, hacia 2010-2011, producto de la existencia, incluso en estos países, de conflictos entre las empresas extractivas y las comunidades campesinas e indígenas perjudicadas por estas actividades, comenzó a romperse este consenso.

En un video subido a la plataforma de Facebook del Movimiento el 5 de septiembre de 2018, se observa a Moira en una entrevista en la que vincula los conflictos de la provincia de Chubut con el modelo económico gestado al calor del “consenso de los commodities” (Svampa, 2012), al evidenciar que dicha región es geopolíticamente estratégica, en función de los intereses de las corporaciones extractivistas”. Luego se lee, en fondo negro con letras blancas: “Hay en Argentina más de 20 procesados mapuches vinculados de alguna manera al conflicto Benetton”.

Este último recurso analizado es fundante del Movimiento, ya que en él se expresa cabalmente tanto el carácter de la lucha del MMIBV, como sus relaciones con los Estados y las estrategias de resistencia que despliegan. Al inicio del video se la ve a Moira hablando a cámara, expresando que: “el pueblo Mapuche no lucha por la propiedad de la tierra sino por un modo de vida en la tierra, un modo de vida que restablece justamente la armonía”. A continuación, se la ve caminando por las tierras de la comunidad Pillán Mahuiza, recuperadas a Benetton, y mientras la cámara la sigue, se lee: “Desde sus 21 años recorre el país conociendo las comunidades y sus realidades, en la defensa de los territorios y el medio ambiente”. También se resume cómo llegó esta “guardiana de la tierra” a ser la única procesada por la ocupación pacífica del Juzgado Federal de Esquel el 20 de septiembre de 2017, en un acto de solidaridad con la comunidad Vuelta del Río. Este material resume, tanto en su contenido textual como en la elección de los recursos narrativos, la triple lucha del Movimiento por la libre determinación de los cuerpos-territorios; el fin de las discriminaciones y exclusiones sustentadas en el género, la raza o la orientación sexual; y el desarrollo de un modo de subsistencia en armonía con la naturaleza.

## Conclusiones

Los ejes analizados en este artículo expresan, de manera condensada, el *leit motiv* del Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir y, al mismo tiempo, exploran las estrategias alternativas de visibilización y comunicación con la ciudadanía que debieron desarrollar, frente al silenciamiento mediático y político.

Los materiales de difusión funcionan, en algunos casos, como hitos en la constitución del carácter feminista, plurinacional y antiextractivista del Movimiento, pero en otras ocasiones son respuestas frente a los diversos escenarios que la propia realidad local, nacional e internacional le impone. En efecto, como se visibilizó con motivo del Encuentro Nacional de Mujeres, la sola referencia a la lucha feminista no necesariamente implica la unificación detrás de un mismo significante. El Movimiento tensiona las fronteras cognoscibles y los repertorios de acción de otras expresiones que ya representan una ruptura con el orden establecido. Trasciende, asimismo, los usos normativizados de una plataforma virtual que es empleada hegemónicamente para entretenimiento, convirtiéndola en una herramienta de visibilización, demanda y lucha.

El rol de las mujeres dentro del Movimiento adopta el formato del liderazgo comunitario: la heroína aquí es necesariamente colectiva. La figura de Moira Millán como guardiana de la tierra funciona como elemento cohesionador de estas luchas, pero desde una perspectiva comunitaria y decolonial que exige eliminar las lógicas de jerarquización de los movimientos sociales occidentales. Se lucha desde los cuerpos-territorios, ya que en ellos se inscriben siglos de opresión, pero también desde ellos se construye una alternativa.

La demanda de Plurinacionalidad disputa el sentido que esta noción ha adquirido en torno a los procesos de institucionalización de la filosofía del Buen Vivir a nivel constitucional en Bolivia y Ecuador. La vigencia de esta demanda expresa la persistencia de estructuras racistas y nacionalistas que han negado el genocidio originario y afrodescendiente y que adoptan parcialmente algunos elementos de esta filosofía, erosionando su potencial de crítica.

Las denuncias de criminalización, persecución y hostigamiento que sufren las comunidades, tensionan, finalmente, los discursos gubernamentales que intentar construir una imagen de violencia irracional en torno a estas demandas. Reintroducen la historia en estas construcciones político-mediáticas y demuestran, una vez más, su posicionamiento como sujetos políticos con capacidad de expresarse por sus propios medios, sin necesidad de ser “hablados” por otros.

## Notas

1. Este conjunto de programas, como la Asignación Universal por Hijo para Protección Social en Argentina, Bolsa Familia en Brasil o el Plan Nacional de Emergencia Social de Uruguay, se implementaron en toda la región desde inicios de este siglo con un paradigma superador del asistencialismo de la década de 1990. La condicionalidad se instaura a partir de la obligación de la madre, padre o tutor/a de garantizar al niño/niña el acceso al sistema de salud y educación (Vilas, 2016).

2. Algunos artículos periodísticos difundidos en los medios hegemónicos demuestran esta intencionalidad. Por citar algunos ejemplos: “Patricia Bullrich habla en el Senado: ‘Los mapuches son un grupo de extrema violencia’”. (16 de agosto de 2017). *La Izquierda Diario*. Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.com/Patricia-Bullrich-habla-en-el-Senado-Los-mapuches-son-un-grupo-de-extrema-violencia/> / “Garavano y Bullrich, sobre los mapuches: ‘Estas comunidades RAM no respetan la ley’”. (27 de noviembre de 2017). Perfil. Disponible en: <https://www.perfil.com/noticias/politica/garavano-y-bullrich-realizan-una-conferencia-de-prensa.phtml> / “Patricia Bullrich tras la represión a los mapuches: ‘Se terminó la impunidad de la que gozaron tantos años (19 de julio de 2018). Minuto 1. Disponible en: <https://www.minutouno.com/notas/3081163-patricia-bullrich-la-represion-mapuches-se-termino-la-impunidad-la-que-gozaron-tantos-anos/> / “Macri sobre las tensiones con los mapuches por Villa Mascaridi: ‘Se hace difícil encontrar un canal de diálogo’. (20 de julio de 2018). *Infobae*. Disponible en: <https://www.infobae.com/politica/2018/07/20/en-medio-de-las-tensiones-con-los-mapuches-por-villa-mascaridi-el-presidente-macri-viaja-a-bariloche/>
3. Según Lander (2014), para 2010, la soja llegó a abarcar el 59% de la tierra cultivada en Argentina.
4. Se denomina “techo de cristal” a las diversas formas de discriminación laboral de las mujeres en puestos directivos. Desde la perspectiva de género, se observa que hay una discriminación, invisible pero real, que conduce a optar por hombres antes que mujeres para ocupar puestos de toma de decisiones en las estructuras corporativas, a pesar de contar con igual o mayor formación académica o los mismos antecedentes laborales. Esto impacta, como es evidente, en los salarios percibidos, que distan de ser equitativos (Morrison, 1992; Holloway, 2002; Barrancos, 2012).
5. En Argentina, entre enero y marzo de 2019 fueron cometidos 54 feminicidios. En 2018, 241 mujeres fueron asesinadas en contextos de violencia de género, según el Informe de Investigación de Femicidios en Argentina 2018, realizado por el Observatorio de Femicidios Adriana Marisel Zambrano, Asociación Civil La Casa del Encuentro.
6. En mapudungun, segunda autoridad.
7. En mapudungun, guerrera.
8. La desaparición de Santiago Maldonado el 1 de agosto de 2017, marcó el inicio de una serie de acusaciones y persecuciones del gobierno nacional hacia las comunidades indígenas de la Pu Lof en Resistencia Cushamen, donde fue visto con vida por última vez, pero también hacia otras comunidades mapuches de la zona. La desaparición de Santiago se dio en el contexto de un operativo encabezado por Gendarmería Nacional en la Pu Lof. Tras 78 días de búsqueda, el 17 de octubre su cuerpo fue encontrado en el río Chubut. Además del intento mediático y político de estigmatizarlo, tanto la Ministra de Seguridad como otros funcionarios del gobierno nacional realizaron ingentes esfuerzos por responsabilizar a los mapuches por su deceso, en una primera instancia, para luego dar por cerrado el caso ofreciendo una interpretación maniquea de los resultados de la autopsia y afirmar que se trató de una muerte accidental. Para una cronología completa del caso, se sugiere ver la página creada por familiares de Santiago Maldonado: <http://www.santiagomaldonado.com/>

9. La comunidad se encuentra ubicada en la Reserva Indígena Cushamen, que “cuenta con Personería Jurídica Nacional y Provincial desde 1997, y ocupa tierras en forma tradicional y ancestral desde finales del Siglo XIX, siendo una población de unas 30 familias preexistentes al Estado Nacional y Provincial, sobrevivientes a la mal llamada Conquista del Desierto” (Habeas Corpus preventivo presentado por Isidoro Silvio Huilinao, Presidente de la Comunidad Mapuche-Tehuelche Vuelta del Río, 18/09/2017).

10. Para la interpretación de las imágenes e infografías, se hizo foco en los niveles narrativo y compositivo, soslayando los aspectos técnicos.

11. El femicidio de Lucía Pérez, una joven marplatense de 16 años, quedó impune tras la decisión del Tribunal Oral en lo Criminal de la ciudad de Mar del Plata de absolver a los tres acusados por abuso sexual y femicidio en un contexto de violencia extrema, ocurrido en 2016.

12. Grupo Matambas, Negras, indígenas, racializadas y disidencias.

13. Rafael Nahuel, de 22 años, fue asesinado por un cabo de la Prefectura Naval Argentina, en el marco de un operativo de desalojo de la comunidad Lafken Winkul Mapu, situada en las zonas aledañas al lago Mascardi, en Río Negro, entre el 23 y el 25 de noviembre de 2017.

14. Socialismo del Siglo XXI fue el nombre que adquirieron los procesos liderados por Hugo Chávez en Venezuela (1999-2013), Rafael Correa en Ecuador (2007-2017) y Evo Morales en Bolivia (2006-). Más allá de los antecedentes académicos del término, comenzó a emplearse para caracterizar a estos gobiernos a partir de 2005, luego de que el ex presidente venezolano lo utilizara en un discurso brindado en el marco del V Foro Social Mundial.

15. Luciano Benetton es uno de los principales propietarios de tierras de la Patagonia argentina. Solamente entre 1991 y 1997 acumuló 900.000 hectáreas. También figuran en la lista de propietarios Ted Turner (creador de la CNN), los Suchard, George Soros, Sylvester Stallone y Ward Lay (hijo de uno de los fundadores de Pepsico) (Ferri, 19 de agosto de 2017).

## Listas de Referencias Bibliográficas

- Acosta, A. (2012). *El retorno del Estado. Primeros pasos postneoliberales, más no postcapitalistas*. Contextualizaciones latinoamericanas, 4 (7).
- Arceo, E. (2009). América Latina. Los límites de un crecimiento exportador sin cambio estructural. En Arceo, E. y Basualdo, E. (comps.) *Los condicionantes de la crisis en América Latina. Inserción internacional y modalidades de acumulación*. Buenos Aires: CLACSO.
- Espinosa et al (2014). Tejiendo de otro modo: Feminismo, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala. Editorial Universidad del Cauca. En Varea, S. y Zaragocin, S. (comp.). (2017). *Feminismo y Buen Vivir. Utopías decoloniales*. Cuenca: Pydlos Ediciones.
- Ferri, C. (19 de agosto de 2017). La historia del Imperio Benetton, el dueño de la Patagonia. *La Izquierda Diario*. Disponible en: <http://www.laizquierdadiario.com/La-historia-del-imperio-Benetton-el-dueno-de-la-Patagonia>
- Harvey, D. (2005). *El nuevo imperialismo: acumulación por desposesión*. Socialist Register. Buenos Aires: CLACSO.

- Hernández Castillo, A. (2014). Confrontando la Utopía Desarrollista: El Buen Vivir y la Comunalidad en las luchas de las Mujeres Indígenas. En Varea, S. y Zaragocin, S. (comp.). (2017). *Feminismo y Buen Vivir. Utopías decoloniales*. Cuenca: Pydlos Ediciones.
- Lander, E. (2014). *El Neoextractivismo como modelo de desarrollo en América Latina y sus contradicciones*. Berlín: Heinrich Böll Stiftung.
- Lenton, D.; Delrio, W.; Pérez, P.; Papazian, A.; Nagy, M. y Musante, M. (2011). Huellas de un genocidio silenciado: los indígenas en Argentina. *Revista Social Latinoamericana*, 1 (6). UNAM-FES Aragon, México.
- Lenton, D. (2018). De genocidio en genocidio. Notas sobre el registro de la represión a la militancia indígena. *Revista de Estudios sobre Genocidio*, 13 (9).
- Marx, K. ([1867]1998). *El Capital. Crítica de la economía política*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Mendoza, M. y Nikolajczuk, M. (2016). Desarrollo y modelos de acumulación en América Latina en el siglo XXI. Continuidades y rupturas en torno a los procesos de acumulación en Perú y Ecuador. *Revista paraguaya de Sociología*, 149, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos.
- Papazian, A. (20 de diciembre de 2017). En Paterno, F. *¿Qué pasa con los pueblos originarios?* (entrevista), Ancap.
- Polischuk, S. (julio 2018). Argentina: Lanzamiento del Movimiento de Mujeres indígenas por el Buen Vivir / Comunicado de solidaridad con Moira Millan. *Resumen Latinoamericano*. Disponible en: <http://www.resumenlatinoamericano.org/2018/07/01/lanzamiento-del-movimiento-de-mujeres-indigenas-por-el-buen-vivir/>
- Prado, M. (1966). *La guerra al malón*. Buenos Aires: Eudeba.
- Scandizo, H. y Álvarez Mullalli, M. (2018). *Compañías europeas a la conquista de Vaca Muerta. Siete empresas en el horizonte no convencional de la Cuenca Neuquina*. Patagonia Norte: Enlace por la Justicia Energética y Socioambiental (EJES), Oilwatch y Observatorio Petrolero Sur.
- Se agrava el terrorismo de Estado. (Septiembre 2017). *Radio Caput*. Disponible en: <https://radiocaput.com/se-agrava-la-persecucion-a-los-mapuches-la-palabra-pesadilla-es-poco/>
- Svampa, M. (2016). Capítulo 2: Debates sobre el desarrollo. Debates latinoamericanos. Indianismo, desarrollo, dependencia y populismo. Buenos Aires: Edhasa. pp. 367-401.
- Varea, S. y Zaragocin, S. (comp.). (2017). *Feminismo y Buen Vivir. Utopías decoloniales*. Cuenca: Pydlos Ediciones.
- Vilas, C. (2016). Política social: ¿hacia un nuevo paradigma? *Estado & comunes*, 1(1). Disponible en: <http://cmvilas.com.ar/index.php/articulos/12-politicas-publicas/77-politica-social-hacia-un-nuevo-paradigma>

---

**Abstract:** On June 30, 2018, the Movement of Indigenous Women for the Good Living (MMIBV) made its first public appearance on the Argentine political scene. With the March of Original Women as antecedent (created in 2012), the plurinational organization manifested the need to make visible a complex network of struggles rooted in its triple exclusion: ethnic, gender and class.



Gradually, and in the heat of the exacerbation of the conflicts between the national states and the original communities, the movement acquired an anti-extractive character, promoting the Good Living as a model of alternative development. The criminalization of social and territorial protest in particular, which in Argentina has radicalized during Mauricio Macri's administration (2015), as well as the judicial prosecution of Mapuche leaders in a strategy that exceeds national limits, demanded a change in the initial communication scheme of the Movement.

In this article we propose to analyze the MMIBV from its diffusion, audiovisual and infographic materials, in a temporal period that goes from its emergence in the middle of 2018 to March 2019. The communication and visibility strategy of the Movement is entirely digital, using the Facebook platform as the main axis of its link with the citizens. Their de facto exclusion from the hegemonic media and the slight -or none- public perception of the problem that these communities are going through -with the systematic silencing of local and national public officials- led to the use of alternative mechanisms of debate and denunciation.

This element is of particular interest, since it is not simply an election, but it reflects the ability to be recognized in the public sphere only through this medium. Likewise, the very nature of this platform permeates the content of the pieces, their capacity for replication, the modes of dissemination and discursive strategies.

That is why this article proposes to describe and explore the official and material dissemination material of the MMIBV, based on five lines of inquiry: 1. the role of women as a leader; 2. the vindication of their ethnic, gender and class identity; 3. the search for relations of horizontality -inter and intracommunity, with the population as a whole, between men and women-; 4. the conception of nature and its ancestral precepts in the development of an alternative development model; 5. the nature of the struggle and its link with the States -local, national and international-.

**Keywords:** Indigenous communities – antiextractivism – feminism – criminalization – ancestral territories – plurinationality – indigenous genocide – official communications – social networks – visibilization

**Resumo:** O 30 de junho de 2018, o Movimento de Mulheres Indígenas pelo Bom Viver (MMIBV) fez sua primeira aparição público no cenário político argentino. Com a Marcha de Mulheres Originarias como antecedente (criada em 2012), a organização plurinacional manifestou a necessidade de visibilizar uma complexa rede de lutas enraizadas em seu triplo exclusão: étnica, de gênero e de classe.

Gradualmente, e ao calor da exacerbação dos conflitos entre os estados nacionais e as comunidades originarias, o movimento adquiriu um caráter anti-extrativista, promovendo o Bom Viver como um modelo de desenvolvimento alternativo.

A criminalização do protesto social - e particularmente-territorial -, que em Argentina se radicalizou durante o mandato do presidente Mauricio Macri (2015-), bem como o processamento judicial de líderes mapuches em uma estratégia que excede os limites nacionais, exigiu uma mudança no esquema de comunicação inicial do Movimento. Neste artigo propõe-se analisar o MMIBV a partir de seus materiais de difusão, audiovisuais e



infográficas, em um período temporário que abarca desde seu surgimento em meados de 2018 até março de 2019. A estratégia de comunicação e visualização do Movimento é integralmente digital, utilizando a plataforma de Facebook como eixo principal de seu vínculo com a cidadania.

Sua exclusão de facto dos meios de difusão hegemónicos e a escassa ou nula percepção pública do problema que atravessam estas comunidades -ante o sistemático silenciamento dos servidores públicos locais e nacionais- implicou à utilização de mecanismos alternativos de debate e denúncia.

Este elemento resulta de particular interesse, em tanto não se trata simplesmente de uma eleição, sina que reflete a capacidade de ser reconhecidas na esfera pública através desta única via em massa. Assim mesmo, o próprio caráter desta plataforma permeia o conteúdo das peças, sua capacidade de replicação, as modalidades de difusão e as estratégias discursivas. É por isso que o presente artigo propõe descrever e explorar os comunicados oficiais e materiais de difusão do MMIBV, a partir de cinco linhas de pesquisa: 1. o papel da mulher como líder; a reivindicação de sua identidade étnica, de gênero e de classe; 3. a busca de relações de horizontalidad -inter e intracomunitaria, com a população em seu conjunto, entre homens e mulheres-; 4. a concepção da natureza e seus preceitos ancestrales no desenvolvimento de um modelo de desenvolvimento alternativo; 5. o caráter da luta e seu vínculo com os Estados -locais, nacionais e internacionais-.

**Palavras chave:** Comunidades originais - antiextrativismo - feminismo - criminalização - territórios ancestrais - plurinacionalidade - genocídio original - comunicados oficiais - redes sociais - visibilidade

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

---



## Heroínas y malvadas: la construcción de la imagen femenina en *Penny Dreadfull* (2014-2016), de John Logan

Mónica Gruber \*

---

**Resumen:** Los años '50 saludaron al cine como el rey del entretenimiento. Asimismo, a lo largo del siglo pasado, muchas voces se alzaron vaticinando su muerte. Sin embargo, lejos de desaparecer, las pantallas se han multiplicado exponencialmente: cine, televisión, celulares y tablets producen y reproducen la realidad que nos rodea. Pantallas de todo tipo: de cristal líquido, planas, táctiles, gráficas, pequeñas y gigantes. Se trata del apogeo de la "pantalla global", tal como afirman Lipovetsky y Serroy (2009). Nos hallamos, indudablemente, sumergidos en el mundo de la imagen.

La velocidad, el cambio y la fragmentación caracterizan nuestro tiempo. Satisfacer la demanda del ávido público consumidor de productos de entretenimiento se torna el mayor desafío del presente. De este modo, las series producidas para televisión y los diversos sistemas *streaming* pugnan por convertirse en los emperadores indiscutibles. Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que las series son al espectador mediático lo que otrora fue el cine de la edad de oro a sus audiencias. De este modo, actores, productores y directores cinematográficos se han visto tentados a incorporarse en este campo que se halla en franca expansión. Desde Internet a las diversas plataformas -Netflix, Qubit TV y la autóctona Cine.Ar, entre otras- pasando por los canales con paquetes *premium*, la oferta se multiplica ofreciendo los más diversos productos para los paladares más exigentes.

Asistimos en este momento a una época de grandes cambios: los movimientos feministas que ayudan a repensar el rol de la mujer, así como las relaciones entre sexos en el pasado y el presente, proyectándolos de cara al futuro. La globalización expande, por medio de las comunicaciones, los alcances de dichos cambios a todos los sectores del planeta. Y dada la profusión de productos televisuales, no es de extrañar que todas estas transformaciones se reflejen en los medios de comunicación.

Las series como todas las demás producciones no quedan al margen. Todas y cada una presentan temas que inquietan: las relaciones entre los sexos, la independencia de la mujer, los cuerpos -trans, ciber, post humanos- entre otros, nutren los diversos relatos.

Este trabajo se propone analizar la construcción de la imagen femenina en la serie televisiva: *Penny Dreadfull* (2014-2016), creada por John Logan. Esta coproducción estadounidense-británica ha explorado el vampirismo, lo demoníaco, la licantrópía, la vida artificial y la eterna juventud. La primera temporada de la serie versa sobre la búsqueda de Mina, la desaparecida hija de Sir Malcom Murray. Para ello contará con la ayuda de Vanessa Ives, amiga de la niñez de su retoño. Ayudados por Ethan Chandler, el fiel sirviente africano Sembene y Víctor Frankenstein. Este último dará vida -artificial- a una progenie monstruosa: Proteus, de vida efímera; Calibán, que ante la falta de amor de su hacedor le exigirá una compañera y Lily, ¿una suerte de Lilith rediviva? La tercera temporada contará con la

presencia de Drácula, quien intentará coronar a Vanessa como la *Madre de todos los males*. De este modo, heroínas y malvadas dan vida a inquietantes féminas.

Nos interesa analizar los diversos roles femeninos que encarnan un equilibrio polarizado entre heroínas y malvadas, además, transitar el camino que recorren para reflexionar acerca de sus características, cómo se construye o de-construye el personaje femenino para averiguar si la heroína y la malvada conviven en el interior de un mismo personaje o si se trata de personajes diferentes, pero por sobre todo, si la visión sobre las mujeres que aparece en la serie corresponde a la de la época victoriana en la cual se halla ambientado el relato, o si refleja elementos de nuestro presente distanciados temporalmente. Es así que suponemos poder leer nuestro presente a partir de dicha producción serial.

**Palabras clave:** Imagen femenina – Construcción – Heroína – Malvada – Serie – Personaje – Evolución – Cambios – Estereotipos – Vida artificial

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 143 - 145]

---

(<sup>c</sup>) Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Es Profesora Adjunta, a cargo de La Literatura en las Artes Combinadas I / Literatura en las Artes Audiovisuales en Diseño de Imagen y Sonido (UBA) y Jefa de Trabajos Prácticos en la FFyL (UBA). Profesora de Diseño Audiovisual II en la UP y docente del Museo Social Argentino y de la UTN. Codirectora a Cargo del Proyecto PIA de Investigación Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencia y resemantización (FADU-UBA). Ha participado como ponente en Congresos Internacionales y Nacionales. Fue colaboradora de la revista Tipográfica. Tiene publicados capítulos en volúmenes de la FADU, de la Academia Nacional y en Cuadernos de Diseño y Comunicación (UP).

## Introducción

Un anclaje verbal nos sitúa en Londres, en el año 1891. Es de noche, una mujer y una niña pequeña comparten una cama en una habitación humilde. Vemos que son pobres también por los enseres y la indumentaria. La niña duerme. La mujer intenta por todos los medios permanecer en la cama. Hace frío. Finalmente decide dirigirse al sanitario. Se desplaza por un pasillo oscuro. Ya dentro, un ruido llama su atención. La ventana se quiebra en mil pedazos al tiempo que la oímos gritar. La niña se despierta y se dirige hacia el sitio donde se encuentra su madre; vacila, tiene miedo. Al ingresar todo parece acelerarse, el grito de espanto y algo que la mata. Al día siguiente, las fuerzas policiales no dejan de sorprenderse. El fotógrafo forense y la policía registran los restos de los cuerpos despedazados de la mujer y la pequeña. La sangre empapa las paredes y el suelo. Si los primeros minutos de cada film le suministran al espectador las claves y el verosímil para descifrar la intriga, no menos cierto es que este inicio supone ya algunas pistas, algo anómalo ha sucedido: fuerzas misteriosas -¿malignas?- se han cobrado dos víctimas.

¿Serán las mismas fuerzas que han secuestrado a Mina, la hija de Sir Malcom Murray, el explorador del continente africano? En esta dirección orientarán su búsqueda los protagonistas de la serie: el padre de la joven y Miss Vanessa Ives, la amiga de su retoño. En la peligrosa aventura contarán con la ayuda de Sembene, el sirviente africano de los Murray e irán contratando aliados en función de sus habilidades poco comunes: Ethan Chandler, un diestro pistolero norteamericano, de oscuro pasado y el doctor Víctor Frankenstein, un científico apasionado por los secretos de la vida y de la muerte.

La primera temporada de la serie británico-norteamericana *Penny Dreadful*<sup>1</sup> (2014-2016), creada por John Logan, se desarrolla en una Londres laberíntica donde la búsqueda por parte de esta suerte de cofradía llegará a adquirir los ribetes de una *katábasis*<sup>2</sup> para rescatar a la muchacha antes de que sea demasiado tarde. Demonios y vampiros completarán el cuadro de figuras monstruosas que habitan entre las sombras y contra las que deberán luchar. Paralelamente, Víctor manipulará cadáveres y jugará a ser Dios y, del mismo modo que en el relato de Mary Shelley, dará *vida* artificial a una progenie monstruosa<sup>3</sup>: Proteus, un ser noble, que pierde su vida a manos de su hermano mayor; Calibán /John Clare, el asesino primogénito -reactualizando de este modo el mito de Caín y Abel- y, por último Lily, la fémina del grupo monstruoso.

Hará su aparición también Dorian Gray, antiguo empleador de Brona, la prostituta fallecida cuyo cuerpo y mente han servido de materia prima a la creación de Lily, ahora convertido en su aliado y amante.

La segunda temporada, verá por momentos su desplazamiento hacia zonas rurales que funcionan como espacios reservados para la hechicería y lo sobrenatural. La brujería, la posesión demoníaca y lo sobrenatural entrarán en escena. Descubriremos que el secuestro de Mina ha sido solo una excusa, ya que el verdadero blanco del Mal es Vanessa. Adquirirá también desarrollo el tópico de la licantropía.

La temporada final alternará entre Gran Bretaña y Estados Unidos. Será el momento de la aparición del Conde Drácula, quien buscará por todos los medios coronar a Vanessa como la *Madre de todos los Males*. Con algunas bajas y nuevos aliados, será este nuevo grupo el que lleve adelante la batalla final en la que las leyendas indígenas y el papel privilegiado de uno de los integrantes, los colocará en condiciones de superioridad para luchar con el propósito de salvar a la humanidad de perecer en la noche de los tiempos.

Recientemente la empresa *Showtime* de televisión *premium*, anunció el inicio del rodaje de *Penny Dreadful: City of Angels*, descendiente espiritual de la anterior. Ambientada en 1930 promete encarnar el espíritu de las tres temporadas anteriores. Se desconoce con precisión la fecha de su estreno.

Nos proponemos en este caso lucubrar acerca de la construcción de algunos personajes femeninos, su conformación y la difícil delimitación que percibimos entre heroínas y villanas.

## La intrigante Miss Ives

Se trata solo de bosquejar algunas líneas argumentales, en realidad en muchos casos desplegaremos de forma lineal partes de la historia que nos han sido develadas a lo largo de las diversas temporadas a través de recuerdos, relatos y cartas que cobran presencia en los *flashbacks*.

Eva Green encarna a Vanessa, un personaje cautivador e inquietante, etérea por momentos y por otros una suerte de *femme fatale*, pero que siempre es capaz de dar su vida por los demás. No obstante, podemos pensar en una heroína pura y casta, y no sería este el caso. La joven se maneja entre los límites de la luz y la oscuridad. Mr. Lyle, el especialista en escritura egipcia, al descifrar unos jeroglíficos desconocidos que supuestamente constituyen un fragmento perdido del *Libro de los Muertos*, revelará que el demonio la persigue, pero le recomienda a Murray no revelárselo a la joven ya que: “Después de todo ¿quién desea saber que el demonio lo persigue?”

A medida que nos adentramos en el visionado de los capítulos, notamos en los primeros que hay una tensión manifiesta entre Sir Malcom y Vanessa. Poco a poco, irán apareciendo pequeños fragmentos que develarán los motivos. ¿Puede el hombre ser tan insensible como para utilizarla como carnada? ¿A qué se debe ese menosprecio que observa hacia la joven? ¿No es acaso la compañera de su hija y lo ayuda en la búsqueda? La revelación llegará a la mitad de la primera temporada. La carta que Vanessa escribe a su amiga ausente nos permitirá reconstruir un pasado doloroso. Un *flashback* nos mostrará que las jóvenes eran como hermanas, pasaban sus días juntas ya que, a la sazón, eran vecinas. Sus casas lindantes, mantenían la puerta de separación de las mansiones abierta, lo que les permitían un contacto permanente. La amistad de las familias se replicaba también en los progenitores y la ausencia del explorador, por largos períodos de tiempo, era contrarrestada por la compañía de la familia y los vecinos/amigos.

Luego del regreso de Sir Murray, Vanessa descubrirá el adulterio de éste con su madre. Los sorprenderá en el laberinto del jardín. La niña guardará silencio al respecto. Sin embargo, le confesará, años más tarde, en la carta a su amiga que esa noche la cambió para siempre. Peter, el hermano de Mina, rechaza a la muchacha quien le ha robado un beso. Humillada y avergonzada, la joven relata: “Traté de rezar esa noche pero Dios no me contestó, pero otro sí lo hizo”. Como espectadores oímos una voz masculina profunda y aterradorante que le responde: “Pronto niña, jugaremos un juego”.

Esa noche, las muchachas comparten la habitación. Es la noche previa a la boda. La música crea un clima de suspenso acorde al marco de la tormenta eléctrica que se cierne sobre el lugar. Mina duerme. Su amiga se desplaza en camisón a través de la casa hasta toparse con el Capitán Branson, el prometido de su amiga. Intrigante le propone al joven: “¿Quieres ver algo interesante?” Ella lo lleva al cuarto de taxidermia. Allí le revela la actividad ignota de su novia y le muestra los animales disecados. Mina ha trabajado con animales pequeños como ardillas; ella le muestra el suyo, Ariel, un ave de rapiña con las alas desplegadas en posición de ataque. La música acompaña el lento ritmo de la escena. El diálogo que mantienen es banal, acerca de los animales. La oscuridad baña el ambiente se ve interrumpida por momentos por la luz de los rayos que ingresa por los ventanas. La tensión sexual se va incrementando. Inevitablemente el encuentro tendrá lugar, sobre la mesa de trabajo, en medio de los animales embalsamados, mudos testigos de lo que sucede. La violencia se apodera de la escena, para dar lugar casi a un *cliché*: la joven se recuesta, y al voltear la cabeza, la luz ilumina a Mina, presenciando el triste espectáculo.

Las familias rompen toda forma de contacto, la puerta cerrada entre las mansiones lindantes, manifiesta en imágenes esta decisión. Mina se va de la casa con rumbo incierto y Vanessa empieza a ser consumida por una enfermedad aparentemente desconocida.

Poseída por el demonio, la joven se debate entre la vida y la muerte. Sin embargo, los médicos y psiquiatras diagnostican una enfermedad mental. Sedantes, camisa de fuerza, aislamiento y terapia hídrica forman parte de su tratamiento en la clínica psiquiátrica del Dr. Banning. La muchacha recordará años más tarde, el diálogo sostenido con su celador:

Hombre: No es tortura lo que le hacen, es ciencia. La ciencia la sanará.

Vanessa: Es para volverme normal, como las otras mujeres que conoce. Sumisa, obediente... Una subalterna en la máquina social. ¡Y nada más!

Corriéndonos del argumento ficcional, recordemos que el uso de terapia hídrica se había tornado moneda corriente tal como refiere el filósofo francés M. Foucault en su *Historia de la locura en la época clásica*:

[...] A partir del fin del siglo XVII, la curación por medio de baños vuelve a ocupar un lugar importante entre las terapéuticas de la locura. Cuando Doublet redacta su Instrucción, poco antes de la Revolución, prescribe, para las cuatro formas patológicas que él reconoce (frenesí, manía, melancolía, imbecilidad), el empleo regular de los baños, agregando para las dos primeras, el uso de duchas frías. (1998, p. 111)

Se buscaba *tranquilizar* la mente a través del cuerpo, enarbolando la bandera de los avances científicos. El cuerpo era sometido a terribles tormentos. Los progresos del siglo XX no serían mejores: electroshocks, drogas, terapia hídrica y lobotomías seguirían en la senda abierta en los siglos anteriores. El cuerpo del loco se tornó de este modo en un campo de batalla en el cual se experimentaron los más terribles tratamientos.

Lo que muestra la serie no expone ninguna práctica que no fuese moneda corriente en los asilos para locos de la época. La joven será sometida a una trepanación, regresando a su hogar desconectada del mundo que la rodea. Inmóvil, con la mirada fija, consumida y apagada. ¿Será este su fin? Su fuerza de voluntad la hará resistir y se recuperará muy lentamente.

En base a los resortes de la amistad traicionada y sus causas, tomamos consciencia por un lado los motivos por los cuales Malcom guarda cierta hostilidad hacia la muchacha y, por otro, por qué ella siente culpa por lo sucedido.

En tres ocasiones tratará de hallar amor y un sitio junto a una figura masculina que la atrae. Durante la primera temporada, junto a Dorian Gray el erotismo se hará presente, pero al intentar llevar adelante su relación, Vanessa escuchará al mismísimo demonio, por lo cual el encuentro sexual quedará trunco. Durante la segunda temporada, será Ethan su compañero, la relación entre ambos se irá tornando cada vez más afectuosa, el amor los sobrevuela, pero ella lo rechaza argumentando que es imposible tal encuentro: "Porque somos los dos muy peligrosos".

La temporada final será la ocasión en que Vanessa, deslumbrada por el Dr. Alexander Sweet, Director de Estudios Zoológicos del Museo de Ciencias Naturales de Londres, se verá seducida por éste. Muy a su pesar descubrirá que en realidad se trata de Drácula, quien buscará unirse a ella para coronarla como la reina de la oscuridad: la *Madre de todos los Males*.

Consideramos que algunos de los momentos más logrados de la serie los constituyen las conversaciones que sostiene con John Clare (Calibán), en la parte pobre de la ciudad durante una epidemia de cólera. Ella hermosa. Él monstruoso. Entablan una suerte de amistad que nos recuerda a *La bella y la bestia*. No podemos dejar de señalar la profundidad de los diálogos que sostienen: razonan sobre la vida, sobre diversos aspectos filosóficos y éticos y, asimismo, disfrutan recordando pasajes de obras de Wordsworth<sup>4</sup> y de Blake<sup>5</sup>. Clare se siente avergonzado por su aspecto, sin embargo, será la muchacha quien sabrá ver lo que hay en el fondo de su corazón, más allá de su fealdad. Tal como ella le hará saber: “Tiene ojos hermosos”.

Miss Ives ha traicionado a su amiga la noche previa a su boda, pero lo ha hecho presa de la posesión demoníaca. En igual circunstancia, luego de la sesión de espiritismo en la cual aterroriza a los asistentes a la fiesta de Mr. Lyle, Vanessa saciará su apetito sexual desenfrenado con un transeúnte, en las calles de una Londres oscura y tormentosa.

Un dato interesante lo aporta la presencia de una psiquiatra, a quien recurrirá en busca de ayuda. Patti LuPone, que encarna a la Dra. Seward es la misma actriz, que diese vida a Joan Clayton, la gran protectora y maestra de Vanessa y quien le enseñase a controlar sus poderes. De ella provienen todos sus conocimientos de brujería, con ella ha despertado y aprendido a controlar las oscuras fuerzas, pero también ha sido testigo de su muerte: quemada por la muchedumbre en la hoguera, por brujería. Vanessa recuperará sus conocimientos al volver al páramo para vengar la muerte de su mentora. En una ceremonia secreta y, pese a la advertencia de Ethan de no traspasar ese umbral, la joven invocará al mal para asesinar al responsable de la mencionada quema.

Salvo por la antigua amistad, la joven no tiene relación con otras mujeres, se mueve en un mundo donde la rodean personajes masculinos. Con el tiempo y, dadas todas las terribles pruebas que atraviesa, la protección de Sir Malcom se intensificará. La segunda temporada mostrará a la joven consumida por la posesión demoníaca. Sus amigos no la abandonarán y ella resistirá por todos los medios hasta poder recuperarse e intentar salvar su alma. Será Ethan quien gane su corazón. Creemos que la permanente amenaza de las fuerzas del mal representan el sino trágico de esta mujer. Este personaje femenino presenta una gran fortaleza: incapaz de sucumbir ante el mal, resiste aún a costa de su cuerpo consumido. Vanessa le arrancará a Ethan el juramento de que, de ser necesario, él la matará si ello sirve para evitar que el demonio se apodere de su alma.

No podemos dejar de mencionar que Ethan jugará un papel decisivo ya que, poco a poco, va cobrando fuerza y consciencia primero como protector de la muchacha y luego, como protector del mundo, contra las tinieblas.

## **Brona y Lily, un claroscuro**

Otro de los personajes femeninos que dan vida al relato es el de Brona, la prostituta. Ella conoce a Ethan y se enamoran, pero ha contraído tuberculosis. El joven aceptará el trabajo que le ofrece Sir Malcom para comprarle medicamentos. “Brona significa tristeza, en gaélico”, afirma la joven. Su nombre se convierte en anticipatorio ya que, ni siquiera el amor será suficiente para evitar su muerte.



Brona carga con el terrible dolor de haber perdido a su bebé. Para darle de comer, la habría dejado durante unas horas, para prostituirse y conseguir dinero. La pequeña no ha podido resistir la espera y murió víctima del frío y del hambre. Esta culpa corroe su alma.

Acepta un trabajo temporario: sacarse fotos eróticas para Dorian Gray. En medio de la sesión la joven tendrá un acceso de tos y escupirá sangre. Esto excita al hombre, quien mantendrá relaciones con ella y se irá erotizando aún más con la presencia de la sangre y la confirmación de la enfermedad mortal. La cámara alternará entre los planos de la pareja (primeros planos y detalle) y el fotógrafo (plano entero), así como los reflejos en la lente del dispositivo fotográfico (planos detalle). La mente del espectador reconstruirá todos los fragmentos faltantes.

Por su parte, el Dr. Frankenstein tomará el cuerpo sin vida de la prostituta para fabricar la compañera que la creatura le exige, tal como sucedía en el relato de Mary Shelley. Solo que aquí, la serie va más allá: no solo la creará, sino que se enamorará de ella. En la tarea de creación Calibán, la primera creatura a quien Víctor diese vida, oficiará de ayudante en el laboratorio. Brona ha quedado atrás, en la otra vida, de aquí en más será Lily. El rechazo inicial de ella hacia Calibán -su contraparte masculina monstruosa-, proviene indudablemente del film *La novia de Frankenstein* (1935), de James Whale.

La creación de la fémina y los sentimientos amorosos que el científico despliega hacia ella nos remiten indudablemente al mito de Pigmalión y Galatea. Como el rey de Chipre que había esculpido la estatua de mármol de una bella joven, de la que había quedado prendado, también Víctor se enamorará de su obra. Lily volverá a encontrarse con Dorian Gray, su empleador en su vida pasada y abandonará a Víctor, rompiendo su corazón. Y le advertirá con tono amenazante a su hacedor: “Cuando nos llegue el día, vas a conocer el terror”. Es curioso, la serie reduplica e invierte el rechazo. Tal como mencionamos, la creatura (Calibán) ha sido rechazada por su creador, motivo por el cual le ha exigido que le otorgue una compañera. Víctor ha accedido a la petición dándole vida artificial a Lily, pero esta terminará por rechazarlo. Frente a ello, Víctor no se dará por vencido y conseguirá la ayuda de Dr. Jekyll, un antiguo compañero, para continuar sus experimentos, solo que ahora intentará aplacar el mal de la mente de Lily, ya que Jekyll se especializa en este campo. Juntos trabajarán con drogas y electroshocks, en pro de la *cura* de su amada. Sin embargo, cuando esto sea factible, Víctor tratará de hacerlo a la fuerza. Lily resistirá y le rogará que no le quite el único recuerdo que la aviva: el amor hacia su hija muerta.

Dorian y Lily aparecen como dos seres inmortales que viven la vida al límite dado que no tienen nada que perder. Juntos asisten a una sesión muy especial. En un recóndito sitio de Londres, un grupo de hombres de la alta sociedad se ubican sentados en círculo para presenciar un espectáculo, por el que han pagado. La única presencia femenina es la de Lily, sentada junto a Dorian. Los hombres fuman habanos y visten de etiqueta. Un verdugo ingresa al centro trayendo a una joven desnuda, con los ojos vendados y maniatada. El captor le quita la venda de los ojos y la golpea haciéndola caer. Un plano detalle nos muestra al dominador eligiendo instrumentos de tortura. Un plano detalle nos muestra que se inclina por el látigo. La música que acompaña la escena crea un clima de suspenso creciente, cuando se apronta a comenzar, observamos la cara de satisfacción de los presentes. Dorian y Lily sorprenden a los espectadores y al oficiante, disparándoles y acuchillán-

dolos. Concluida la faena la mujer le indica a la jovencita temerosa que yace arrodillada a sus pies: “Ahora me perteneces”. La pareja lleva a la muchacha, Justine, a vivir con ellos. El diálogo de bienvenida de la mujer es contundente:

Lily: - Los hombres de tu pasado, los que te usaron, los monstruos... ¿Les tienes miedo?

Justine: - ¿Hará que los perdone?

Lily: - No, claro que no. No los perdonarás. No, querida. ¡Tendremos una venganza monumental!

Al tiempo que Lily en los labios a Justine, lo que anticipa el tipo de vínculo que las unirá. La venganza guiará su accionar, aprontándose para lo que está por venir:

Lily: - ¿Cómo crees tú que se logra algo en esta vida? Con destreza, con sigilo, con aplomo. Cortando sigilosamente la garganta al final de la noche. Con la cuidadosa y silenciosa acumulación de poder.

Justine: - ¿Y cuándo tienes ese poder?

Lily: - ¿Qué harías tú con ese poder? ¡Vas a la guerra!

Dorian le entregará a Justine al hombre que la compró a los doce años y luego la prostituyó y vendió a los marineros, a los chinos y a los hombres de Alaska, el mismo que les ha cobrado veinte libras -diez a cada uno- para ver cómo la asesinaban. Maniatado y desnudo, el hombre tiembla en una silla al tiempo que Dorian le da a la muchacha un estilete para que decida qué hacer, advirtiéndole que si decide matarlo no habrá vuelta atrás. La muchacha corta el cuello de su proxeneta y en un arrebato de ira lo apuñalará reiteradas veces. Desnudos y empapados de sangre el trío protagonizará una escena de alto contenido erótico en la que predomina el rojo, que tiñe totalmente sus cuerpos. El diálogo resulta esclarecedor:

Lily: - Construiremos un imperio.

Dorian: - Prostitutas y mujeres deshonradas.

L: - Las desgraciadas y desamparadas.

D: - Las desvalidas.

L: Todas ellas, las mujeres invisibles que pasan desapercibidas en la gran ciudad. Nuestras aliadas.

Justine: -¿Y luego?

D: - Poder.

L: - No más esclavitud.

D: - Revolución.

L: - Libertad. Y la Libertad es una perra que yace sobre un colchón de cadáveres.

Formarán un ejército de prostitutas que tendrán su punto de reunión en la mansión Gray. Hasta que, finalmente, en una suerte de bacanal sangrienta matarán a quienes las deshonraron, prostituyeron, violaron o vendieron. La casa se convertirá en un sepulcro sangriento.

## Las otras mujeres

Si bien nos hemos centrado en dos de los personajes femeninos de la serie, Vanessa y Lily, ellas no son las únicas. Mencionaremos algunas de las que aparecen a lo largo de los episodios.

Una de ellas es Angelique, un travesti amante de Dorian Gray, quien comparte momentos de intimidad con el inmortal personaje. Angelique es víctima del rechazo social, podemos ver algunas caras de reprobación al moverse en el círculo social de la alta sociedad, al cual lo lleva Dorian con el afán de escandalizar.

Otro personaje emblemático lo constituye Madame Kali<sup>6</sup>, quien presidirá la sesión de espiritismo durante la primera temporada de la serie. Durante la segunda, Evelyn Poole (Mme. Kali es el nombre con el que se presenta en la sesión de espiritismo) seducirá y embrujará a Sir Malcom. Descubriremos después que en realidad es líder de un viejo aquelarre en el que su hija, Hécate<sup>7</sup> tiene reservado un importante desempeño. La madre y sus hijas han vendido su alma al diablo, pero las luchas por el poder y quién lidera el aquelarre comprometen la solidez del grupo, que buscará a través de M. Murray llegar y alcanzar a Vanessa. También podremos inquirir que la responsable en última instancia de la muerte de Joan Clayton ha sido su hermana, Evelyn, quien ha complotado en su contra para que la acusen de brujería.

Será Hécate quien intente ganar la adhesión de Ethan a las legiones del Mal. Pese a la ayuda de la bruja, no se torcerán los designios del noble corazón del pistolero, quien terminará asumiéndose como el *Lupus Dei*, es decir, el Lobo de Dios, defensor de la luz y protector de Vanessa.

La Dra. Seward, constituye un interesante personaje. Una mujer dura, con cabello corto e indumentaria formal; asume un conocimiento en el campo de los estudios del psicoanálisis, en vías de expansión, por medio de sus sesiones. Ella será quien hipnotice a su paciente para que recupere los recuerdos de la época de confinamiento en la Clínica Psiquiátrica del Dr. Banning. Escéptica al principio, irá descubriendo un mundo ignoto y aterradorante. Tal como le señala Vanessa, ella es igual a quien fuese su mentora Joan Clayton, que muriese quemada en la hoguera por brujería, a lo que la doctora señala que se trata de una rama de su familia, una antepasada. Sin embargo, el primer plano de la cámara parece captar en su rostro un pequeño gesto, que inevitablemente nos lleva a preguntarnos: ¿No se tratará acaso la misma persona? ¿Podría ser posible? Cada uno de los espectadores sacará sus propias conclusiones.

Joan Clayton, conocida como “La abortera del Páramo de Belantry”, fue quien le ha enseñado a Vanessa sus conocimientos de hierbas, de invocaciones y de brujería. Perteneciente al antiguo aquelarre de Mme. Kali, enfrentará a esta y a dos de sus hijas para proteger a su aprendiz. Si bien su dureza será chocante en un primer momento, nos enteraremos por momentos de diálogo profundo que Joan ha sido marcada a fuego en su espalda por su hermana y que la aprendiz de bruja ha presenciado situaciones de adulterio en su niñez, cada vez que su madre traía un nuevo amante, lo que la marcó profundamente. Poco a poco entablan una relación afectuosa, la joven ayudará a la mujer mayor, pero no podrá evitar su final trágico.

## Palabras finales

Narrar una historia de modo audiovisual implica la elección y cambio de los puntos de vista narrativos, lo cual dinamiza la diégesis. En el caso del *flashback* en el que Vanessa le narra a su amiga que ha escuchado una voz que le ha respondido, como espectadores manejamos la misma cantidad de información que el personaje, es decir, escuchamos junto con ella. No hay nadie más en la habitación. Creemos a pie juntillas que se trata del demonio. Por ello, consideramos que esto es clave para que el personaje no pierda ni la credibilidad ni la simpatía del espectador, ya que nos apiadamos de ella en lugar de censurarla. Comprendemos que el motivo de la traición no es un acto de maldad fraguado por ella, sino el designio de una fuerza oscura. Entendemos además que el hecho que ella acariciase las alas y mostrase su identificación con el ave de rapiña que ha disecado, refuerza intrínsecamente las características que presenta su personaje.

En el caso de Lily, nos compadecemos de ella, ya que nos enteramos que en su vida anterior, Brona fue vendida y prostituida desde joven, pero carga la terrible culpa de haber sido la responsable de la muerte de su bebé. Este dato no es menor, ya que desplaza la empatía del espectador que no justifica pero comprende sí su accionar.

Como podemos ver, todas las mujeres que hemos mencionado, no alcanzan la profundidad y desarrollo de los dos personajes que hemos descrito en profundidad, Vanessa y Lily.

Los años en los cuales se ubica la acción han visto la tarea de las sufragistas y su lucha por el voto femenino. Esto aparece brevemente en uno de los episodios. La propuesta extrema del planteo narrativo lleva a pensar en un ejército de mujeres: prostitutas, deshonradas y marginadas que claman por venganza y llevarán a cabo una sanguinaria gesta.

Martín-Barbero señalaba al definir los personajes que componen el melodrama:

La *Víctima* es la heroína: encarnación de la inocencia y la virtud, casi siempre mujer. Anota Frye que “el *ethos* romántico considera el heroísmo cada vez más en términos de sufrimiento, de aguante y paciencia. [...] Es también el *ethos* del mito cristiano. Este cambio de la concepción del heroísmo explica en gran parte la preeminencia de personajes femeninos en el romanticismo”. (1993, p.129)

Si bien es cierto que no se trata de un melodrama, conserva en cierta medida algunas características que nos hacen pensar en la estructura maniquea de este género, donde también podríamos ubicar la figura el villano, como aquel seductor que fascina a la heroína y termina traicionándola -pensamos pues en la presencia del Dr. Alexander Sweet, que es en realidad Drácula- y la presencia del héroe, que nuevamente en este caso identificamos plenamente con el arco de desarrollo recorrido por el personaje de Ethan Chandler que encarna al *Lupus Dei* -Lobo de Dios-.

Tanto Vanessa como Lily, son mujeres fuertes, guiadas por objetivos diversos. Vanessa busca redimirse hallando a su amiga, a quien ha traicionado la víspera de su boda, con su prometido. Lily busca vengarse de quienes la prostituyeron de joven y luego ha perdido en el camino a su hija. Redención y venganza serán los motores de ambas. Ninguna es la heroína casta y pura ni la villana absoluta, cada una conserva rasgos positivos y negativos, sólo el amor las iguala.

Al interrogarse acerca de la figura de los malos en las series estadounidenses, Jost (2015) reflexiona acerca del eclipse del sueño americano, para explicar el éxito de los villanos como protagonistas.

Marc Ferro propone la idea de tomar al cine como fuente y agente de la historia para poder leer, a partir de él la misma. Creemos que una lectura similar es la que nos permite interpretar desde las series nuestro tiempo presente.

En nuestro caso, al interrogarnos acerca de los matices que componen a nuestras heroínas y villanas, deberíamos pensar en que el fracaso de las grandes ideologías, el fin de los grandes relatos, la pérdida de valores éticos y morales, la aceleración tecnológica y la globalización, entre tantos otros factores, han socavado nuestros sistemas. La individualización y el aislamiento marcan una nota característica de los tiempos que corren. Hemos perdido nuestros grandes modelos. Las luces de nuestros faros ya no exhiben la luminosidad de antaño. Todo ello indudablemente se refleja en nuestras producciones simbólicas y las series no son la excepción. Tal como señala Forster:

El héroe ha quedado del otro lado de la historia, o, sería mejor decir, al desaparecer de escena y al volverse mera representación espectacular, viene a expresar el fin de la historia entendida como potencialidad y acción. (2011, p. 31).

Se han generado pues cambios, hibridaciones, lo cotidiano y lo íntimo predominan y homogeneizan a los habitantes de este mundo.

Si el cine como medio de masas sirvió para imponer ideologías, modelos, modas y costumbres, valiéndose de estereotipos y *clichés*, no menos cierto es que en este momento la televisión por cable y las plataformas *streaming* han tomado el relevo con un alcance global impensable<sup>8</sup>. Es curioso que en un presente en el que nos replanteamos el empoderamiento y el rol de las mujeres, la violencia de género, un tiempo habitado por cuerpos post humanos, aquellos correspondientes a la denominada nueva carne, es decir, los sometidos a operaciones extremas, prótesis y manipulación genética que rozan con lo monstruoso; todos estos temas, de un modo u otro hallan su correspondencia en los desarrollados en *Penny Dreadful*. La vida eterna, el mito de la vida artificial, el empoderamiento de la mujer, prácticas sexuales diversas, el goce, la ciencia y el afán del hombre de igualarse a Dios, la maldad. La humanidad no ha inventado nada nuevo en los últimos años, sino que, por el contrario, ha puesto en palabras prácticas diversas y las ha visibilizado. Las producciones artísticas no quedan al margen de esos temas que, con ropajes diversos nos interpelan como espectadores. Las series televisivas no es la excepción, realizar pues una lectura crítica se torna el desafío de nuestro presente.

## Ficha técnica

Logan, John (Dir.), 2014. "Penny Dreadful". Reino Unido – Irlanda – USA: Showtime, Neal Steet Productions, Desert Wolf Productions, 2014. (Terror. Fantástico color, 3 Temporadas: 27 episodios de 52 m.) Guion: John Logan, Andrew Hinderaker, Krysty Wilson-

Cairns. Con: Eva Green, Josh Hartnett, Timothy Dalton, Harry Treadaway, Rory Kinnear, Billie Piper, Reeve Carney.

## Notas

1. *Penny Dreadful* u Horrores de penique era el nombre con que se conocieron los relatos de la época victoriana, caracterizados por la sangre y la truculencia. Este tipo de literatura, de publicación semanal, era consumida por las clases populares. Entre los títulos más conocidos podemos mencionar *Sweeney Tood: the Demon Barber of Fleet Street* y *Barney the Vampire*.
2. *Katábasis*: descenso a los infiernos.
3. Hemos abordado el tópico del mito de la vida artificial en nuestro trabajo *Penny Dreadful: entre el los mitos y el terror* expuesto en las 50° Jornadas de Estudios Americanos – AAEEA, Universidad Nacional de Mar del Plata, 15 al 17 de noviembre de 2018.
4. William Wordsworth (1770-1850) fue uno de los más importantes poetas románticos ingleses. En 1798 realizó una obra conjunta con Samuel Taylor Coleridge, *Baladas líricas*, obra influyente en la literatura del siglo XIX.
5. William Blake (1757-1827) fue poeta, pintor y grabador inglés, perteneciente al romanticismo. Entre sus obras memorables en literatura figura *El casamiento del cielo y la tierra*. Es necesario considerar su obra literaria en relación con su actividad plástica para comprender que se trata de un artista total.
6. Kali es una diosa de la mitología hindú. Su nombre provendría del sánscrito antiguo y significa “oscuridad” (también “mujer negra”). Es la esposa de Shiva. Se la representa como salvaje y ligada a la muerte y la destrucción, aunque en una etapa tardía aparece como la Gran Diosa Madre. Iconográficamente se la presenta como una mujer de color con cuatro brazos y un collar compuesto por calaveras.
7. Hécate era en la mitología griega una diosa que no tenía mito propio, tal como refiere Grimal: “se aparece a los magos y a las brujas con una antorcha en la mano o en la forma de distintos animales: yegua, perra, loba, etc. Le es atribuida la invención de la hechicería.” Grimal, P. (1997). *Diccionario de mitología griega y romana*. Bs. As.: Paidós.
8. Bástenos recordar que la plataforma Netflix cuenta en la actualidad con 190.000.000 de abonados en el mundo y proyecta alcanzar los 400.000.000 en los próximos dos años.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Calabrese, O. (1994). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra.
- Jost, F. (2015). *Los nuevos malos. Cuando las series estadounidenses desplazan las líneas del Bien y del Mal*. Bs. As.: Librería.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Forster, R. (2011). *La muerte del héroe. Itinerarios críticos*. Bs. As.: Ariel.
- Foucault, M. (1998). *Historia de la locura en la época clásica*. Vol. 2. Colombia: FCE.

- Lipovetsky, G., Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Martín-Barbero, J. (1993). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.
- Sarti, G. (2012). *Autómata. El mito de la vida artificial en la literatura y el cine*. Bs. As.: Facultad de Filosofía y Letras (UBA).
- Shelley, M. W. (2006). *Frankenstein o el Prometeo moderno, trad.* Ledesma, J.Bs. As.: Coluhue.

**Abstract:** The '50s greeted cinema as the king of entertainment. Also, throughout the last century, many voices rose up predicting his death. However, far from disappearing, the screens have multiplied exponentially: cinema, television, smart phones and tablets produce and re-produce the reality that surrounds us. Screens of all kinds: liquid crystal, flat, tactile, graphic, small and giant. It is the height of the "global screen", as Lipovetsky and Serroy (2009) say. We are undoubtedly immersed in the world of the image.

Speed, change and fragmentation characterize our time. Satisfying the demand of the avid consumer of entertainment products has turned into the biggest challenge of the present. In this way, the series produced for television and the various streaming systems strive to become the undisputed emperors. We can affirm then, without fear of making mistakes, that the series are to the media spectator what once the cinema of the golden age was to its audience. In this way, actors, producers and film directors have been tempted to join this field that is in full expansion. From the Internet to the various platforms -Netflix, Qubit TV and the native Cine.ar, among others- through channels with premium packages, the offer is multiplied presenting us with products for the most demanding palates.

We are witnessing a time of great changes: the feminist movements that help to reconsider the role of women, as well as the relations between the sexes in the past and the present, projecting them into the future. Globalization expands, through communications, the scope of these changes to all sectors of the planet; and, given the profusion of television products, it is not surprising that all these transformations are reflected in the media.

Series, as well as other productions, are not left out. Each and every one of them presents themes that are disturbing: the relations between the sexes, the independence of the woman, the bodies -trans, cyber, post human-, to name but a few, nourish the different stories.

This work aims to analyze the construction of the female image in the television series: *Penny Dreadfull* (2014-2016), created by John Logan. This American-British co-production has explored vampirism, the demonic, lycanthropy, artificial life and eternal youth. The first season of the series goes about the search for Mina, the missing daughter of Sir Malcom Murray. For this he will count on Vanessa Ives' help, childhood friend of his offspring. Aided by Ethan Chandler, the faithful African servant Sembene, and Victor Frankenstein. The latter will give life -artificial- to a monstrous progeny: Proteus, of a short life; Caliban, who craving for love will demand a companion; and Lily -a luck of Lilith revived? -. The third season will have the presence of Dracula, who will try to crown Vanessa as the *Mother of all evils*. In this way, heroines and evil women give life to unsettling females.



We are interested in analyzing the various female roles that embody a polarized balance of heroines and evil. We propose to walk the path they travel to reflect on their characteristics, how the character is constructed or deconstructed to find out whether the heroine and the evil one coexist within the same character or they are different characters. Above all, whether the vision about women as it appears on the series corresponds to that of the Victorian era in which the story is set, or it reflects elements of our present seen from a distance. It is like this that we are supposed to read our present from said series production.

**Keywords:** Female image - Construction - Heroine - Evil - Series - Character - Evolution - Changes - Stereotypes - Artificial life

**Resumo:** Nos anos '50 cumprimentaram ao cinema como o rei do entretenimento; assim mesmo, ao longo do século passado, muitas vozes alçaram-se vaticinando sua morte. No entanto, longe de desaparecer, as telas multiplicaram-se exponencialmente: cinema, televisão, celulares e tablets produzem e re-produzem a realidade que nos rodeia. Ecrãs de todo o tipo: de cristal líquido, planas, táctiles, gráficas, pequenas e gigantes.

Trata-se do apogeo da “tela global”, tal como afirma Lipovetsky. Achamos-nos, indubitavelmente, submergidos no mundo da imagem.

A velocidade, a mudança e a fragmentação caracterizam nosso tempo. Satisfazer a demanda do ávido público consumidor de produtos de entretenimento torna-se o maior desafio do presente. Deste modo, as séries produzidas para televisão e os diversos sistemas streaming pugnan por converter nos imperadores indiscutíveis. Podemos afirmar pois, sem temor a equivocarnos, que as séries são ao espectador mediático o que outrora fosse o cinema da idade de ouro a suas audiências. Deste modo, actores, produtores e diretores cinematográficos viram-se tentados a incorporar neste campo que se acha em franca expansão. Desde Internet às diversas plataformas -Netflix, Qubit TV e a autóctona Cinema Ar, entre outras-, passando pelos canais com pacotes premium, a oferta multiplica-se oferecendo produtos para os paladares mais exigentes.

Assistimos neste momento a uma época de grandes mudanças: os movimentos feministas que ajudam a repensar o papel das mulheres, bem como as relações entre sexos no passado e o presente, projectando face ao futuro. A globalização expande, por meio das comunicações, os alcances de ditos mudanças de concepções a todos os sectores do planeta; e, dada a profusão de produtos de televisão, não é de estranhar que todas estas transformações se reflitam nos meios.

As séries como todas as demais produções não ficam à margem. Todas e a cada uma apresentam temas que inquietam: as relações entre sexos, a independência da mulher, os corpos -trans, ciber, pós humanos-, entre outros, nutrem as diferentes histórias.

Este trabalho propõe-se analisar a construção da imagem feminina na série televisiva: *Penny Dreadfull* (2014-2016), criada por John Logan. Esta coproducción estadounidense-británica tem explorado o vampirismo, o demoníaco, a licantrópia, a vida artificial e a eterna juventude. A primeira temporada da série orienta-se em torno da busca de Mina, a desaparecida filha de Sir Malcom Murray. Para isso contará com a ajuda de Vanessa Ives, amiga da niñez de sua retoño. Ajudados por Ethan Chandler, o fiel servente africano Sem-



bene, e Víctor Frankenstein. Este último dará vida -artificial- a uma progenie monstruosa: Proteo -de vida esfímera-, Calibán -que ante a falta de amor de hacedor exigirlhe-á uma colega- e Lily -¿uma sorte de Lilith rediviva?-. A segunda temporada contará com a presença de Drácula, quem tentará coroar a Vanessa como a *Mãe de todos os males*. Deste modo, heroínas e malvadas dão vida a inquietantes fêmeas.

Interessa-nos analisar os diversos papéis femininos que encarnam um equilíbrio polarizado de heroínas e malvadas. Propomos-nos transitar o caminho que percorrem para refletir a respeito de suas características, como se constrói ou de-constrói a personagem para averiguar se a heroína e a malvada convivem ao interior de uma mesma personagem ou se é trata de personagens diferentes, mas por sobretudo, se a visão sobre as mulheres que aparece na série corresponde à da época victoriana na qual se acha ambientado o relato, ou se reflete elementos de nosso presente distanciados temporariamente. É assim, que supomos poder ler nosso presente a partir de dita produção serial.

**Palavras chave:** Imagem feminina - Construção - Heroína - Malvada - Série - Personagem - Evolução - Mudanças - Estereótipos - Vida artificial

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

---



## Las figuras femeninas y su representación musical en la película *Safo, historia de una pasión* (1943)

Rosa Chalkho \*

---

**Resumen:** El artículo se propone estudiar la relación entre la música y las figuras de la mujer representadas en la película *Safo, historia de una pasión* dirigida por Carlos Hugo Christensen. El director inaugura un cambio en la cinematografía de la época al introducir a principios de la década del '40 temáticas audaces como el erotismo, las pasiones turbulentas, el suicidio, las traiciones o el divorcio.

El encargado de la música es George Andreani, un compositor nacido en Varsovia en 1901 que se forma musicalmente en Berlín, Viena y Praga, y que antes de llegar a la Argentina, huyendo del nazismo, ya había compuesto numerosas bandas musicales y recibido premios en Checoslovaquia y Francia. A partir del film *El inglés de los güesos* (1940), Christensen y Andreani forman un tándem estrecho entre director y compositor, como queda evidenciado en los más de veinte títulos en los que trabajan juntos

La cohesión compositiva de la música está basada fundamentalmente en el uso del leitmotiv de impronta wagneriana que se presenta asociado a los personajes de Selva, la *femme fatal*, Irene la adolescente ingenua y Teresa, la tía santa. En forma paralela a la construcción musical de los personajes, la banda musical se adhiere al arco dramático subrayando los climas y emociones. Andreani maneja la orquestación con pericia mediante un uso rico y contrastante de la paleta tímbrica, explotando los recursos de los lenguajes romántico y post-romántico.

El personaje de Selva (la *femme fatal*) interpretado por Mecha Ortiz está asociado leitmotivicamente a un vals lento y pastoso, trabajado con ritmos apuntillados y con la melodía a cargo de las cuerdas, tocada con *portamentos* connotando la sensualidad y densidad de esta mujer experimentada. Es el motivo más desarrollado a lo largo del film y el que sufre las mayores transformaciones. Su progresiva ruptura y fragmentación construida mediante contrastes de registro, orquestación y ritmos, genera la variedad de climas conforme la trama se tensiona.

Como contraposición, el motivo musical de Irene (la ingenua) interpretado por Mirtha Legrand es elegante y brillante, asociado al tópico musical del minuet. La banda sonora presenta un tercer motivo, asociado a Teresa (la tía del protagonista) construido en base al tópico de "la mañana", de carácter pastoral y bucólico no sólo representa al personaje sino también al espacio rural idílico y católico.

Uno de los hallazgos del trabajo es la relación entre los estereotipos de mujer que aparecen en las películas y su trascendencia más allá de la pantalla en la vida de las actrices, cuestión que se verifica en la representación de las estrellas del cine en las revistas de la época de manera análoga a las figuras que representan en los filmes, tanto en las fotografías como los textos y entrevistas.

El artículo toma como enfoque teórico a la teoría de género, en particular, a las aplicaciones de esta perspectiva para estudiar el cine y la música, como el trabajo pionero de Laura Mulvey para el cine clásico (Mulvey, 2001), el libro germinal de Susan McClary que aborda la música desde una musicología feminista (McClary, 2002) y los enfoques más recientes de Pilar Ramos López (Ramos López, 2003) y Laura Viñuela (Viñuela Suárez, 2003). Para el abordaje del análisis musical consideramos a la Teoría Tópica, (Ratner, 1980) que permite desentrañar la construcción del sentido musical a través de los tópicos como unidades discursivas que cobran sentido en un contexto sociocultural.

Metodológicamente, realizamos un cruce entre las herramientas del análisis musical con el análisis filmico atravesado con el marco teórico propuesto y complementado con fuentes documentales como entrevistas y artículos de prensa de la época.

**Palabras clave:** Música cinematográfica – Cine clásico argentino – Figuras femeninas – Carlos Christensen – George Andreani – Leitmotiv

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 164 - 166]

---

(\*) Profesora Nacional de Música (Conservatorio Nacional “López Buchardo”), Profesora de Artes en Música (IUNA), Magister en Diseño (UP), Doctoranda, Facultad de Ciencias Sociales (UBA). Docente de Historia y de Comunicación en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (UBA); Profesora de Estética y Técnica del Sonido en la Facultad de Diseño y Comunicación (UP), Directora de la Escuela de Música N° 7 DE 11, GCBA. Ha dictado seminarios en la Maestría y Doctorado de la UP. Es investigadora principal del IAA – Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario Buschiazzo” FADU- (UBA). Ha publicado varios artículos y comunicaciones en revistas científicas y congresos en Argentina y el exterior como resultado de su investigación.

## Introducción

A diez años del primer largometraje sonoro argentino, y transcurrida una década de creciente e intensa producción cinematográfica, se estrena el 17 de setiembre de 1943 en Buenos Aires *Safo, historia de una pasión*, película considerada como el primer melodrama erótico argentino<sup>1</sup>.

Me propongo analizar las figuras de la mujer representadas en el film, y en particular, estudiar los modos en que la música aparece asociada a los personajes y participa en la construcción del sentido, tanto de las figuras de mujer como de los climas de la narración. En forma paralela, nos interesa caracterizar lo musical en este tipo particular de enunciación cinematográfica definido como el *melodrama clásico*, para detectar qué aspectos de la película adscriben al canon del clasicismo y en qué innovaciones se plantean como ruptura.

El film fue dirigido por Carlos Hugo Christensen sobre la novela francesa *Sapho* (1884) de Alphonse Daudet adaptada por César Tiempo y Julio Porter, con producción de los estudios Lumiton y música de George Andreani. Ambientada a fines del siglo XIX relata la relación tormentosa de un joven con una mujer sensual y experimentada<sup>2</sup>.

## El argumento

Raúl de Salcedo (Roberto Escalada), un joven mendocino de familia conservadora y católica, consigue por intermedio de su tío un trabajo que le permitirá comenzar su carrera profesional en Buenos Aires. El tío Silvino (Miguel Gómez Bao) es un juerguista vinculado con la burguesía y la bohemia porteña, que ni bien llega a la ciudad, lleva a Raúl a una lujosa y picaresca fiesta de carnaval en la donde el joven conoce a Selva (Mecha Ortiz). Desde las escaleras, al lado de la estatua desnuda y sugerente de la poetisa Safo, Selva observa a Raúl. Fumando, hierática, envuelta en tules y serpentinas no tarda en ir a su encuentro para seducirlo e irse con él esa misma noche.

A día siguiente, luego de lo que parecía una aventura pasajera con Selva, Raúl conoce a Irene (Mirtha Legrand), el tercer vértice del triángulo amoroso que motoriza la trama. Irene es la antítesis de Selva, una joven señorita ingenua de familia principal, hija del sr. Benavidez (Nicolás Fregues) quien le ha conseguido el puesto en un ministerio.

Raúl llega a la residencia de los Benavidez en un carnaval totalmente distinto, a plena luz del día, con inocentes juegos de agua y risas en los jardines de una mansión. Enseguida es bien recibido y su imagen de galán serio, responsable, trabajador y preocupado por su futuro lo convierte en el candidato ideal para Irene.

A partir de esta presentación, la trama oscilará entre la atracción irresistible de Raúl por Selva y su vuelta a la seguridad del amor ideal y respetable de Irene. El joven cae enfermo, y es Selva quien lo cuida y lo cura, mostrando una faceta abnegada y maternal del personaje de *femme fatale*. A partir de ese momento, Selva y Raúl inician una vida juntos en una modesta casita de los suburbios que se ve perturbada cuando él se entera en una mesa de café sobre el pasado de Selva y sus varios amores en ese ambiente de bohemia artística. Fue modelo para Caudal, escultor de la estatua de Safo para quien posó “desnuda como una lágrima” (00:54:26) y cuyas reproducciones aparecen simbólicamente de manera ubicua durante toda la película. Fue también musa inspiradora de los poemas encendidos de Molina, además de arruinar al dibujante Carbone que está en la cárcel por falsificar dinero para sus caprichos.

En un arranque de rescate moral, Raúl la abandona retornando a su bucólico pueblo natal, lugar de las virtudes, la religión y la familia. Allí se reencuentra con Irene, que había sido enviada por su padre para mitigar la melancolía en la que se sumió al darse cuenta que Raúl estaba con otra. Los festejos con música folklórica y bailes tradicionales con motivo de la asunción como intendente del padre de Raúl, son el marco para el reencuentro con Irene y el comienzo de un noviazgo que cuenta con el beneplácito de ambas familias.

De vuelta a Buenos Aires, y planeando el compromiso, Raúl decide ir a buscar unas cartas comprometedoras a lo de Selva, para cerrar esa historia del pasado. La encuentra trabajan-

do al servicio de una pensión, ya que no quiso aceptar la ayuda de sus antiguos amigos y prefirió esperarlo en esta humilde condición. Raúl irá esa noche a la casita de los suburbios en la que Selva aún vive con el único fin de buscar las cartas, pero en esa visita la pasión incontenible entre los dos se desata nuevamente.

Raúl rompe el compromiso con Irene, decidido a quedarse con Selva, pero ella finalmente decide irse con Carbone que salió de la cárcel, dejándole una nota de despedida. Raúl desesperado rompe en llanto y el film termina.

## El contexto

Carlos Hugo Christensen se interesa tempranamente por el cine, la radio y la literatura. Comenzó muy joven realizando radioteatros en Radio Splendid que cobraron éxito y llamaron la atención de César Guerrico, uno de los dueños de Lumiton que lo convoca al estudio: “Al día siguiente, prácticamente, ya estaba en Munro<sup>3</sup>, asistiendo a la filmación de *Así es la vida*” (1939) (Gallina, 1997, pág. 109). Christensen se mudó a un chalé dentro del predio del estudio y se pasaba el tiempo empapándose de las técnicas de realización cinematográfica. En poco tiempo con 26 años estrena *El inglés de los güesos* (1940) basada en la novela homónima de Benito Lynch.

Su afición literaria, como lector y escritor, explicaría que gran parte de sus películas son adaptaciones de novelas, muchas de ellas de autores extranjeros, y esta cuestión colaboró con la construcción de un estilo internacional que atrajo al público de las clases medias más afecto al cine norteamericano. En el reportaje que le realizó Mario Gallina el 25 de agosto de 1996 en Río de Janeiro señala:

Nuestro cine ocupaba un lugar importantísimo, muy cerca del norteamericano, en lo referente a recaudaciones en todo el mundo. Creo que la gran virtud radicaba en su casi sorprendente diversidad temática. Si hubiésemos hecho como los mexicanos, que se dedicaron a argumentos demasiado localistas, jamás podríamos haber capturado otros públicos. Ese tránsito por temas extranjeros –sin excluir los nuestros– fue el que nos abrió las puertas en todas partes. (...) Porque era un cine con tendencia internacionalista, que llegaba e interesaba a distintos públicos. Por supuesto que en el caso de argumentos foráneos ¡había que saber adaptarlos! (Gallina, 1997, pág. 114)

Esta preocupación por las dualidades de lo local – extranjero, o nacional – internacional que plantea Christensen en la cita anterior está omnipresente en la cinematografía argentina clásica, en los discursos de la época, en los contenidos de los films y en los modos y condiciones de producción. Como afirma Matthew Karush: “los estudios de cine argentinos elaboraron un estilo cinematográfico que combinaba elementos de Hollywood con un localismo autoconsciente” (Karush, 2013, pág. 26).

Esta combinación particular de aspectos internacionales como signos y técnicas de modernidad procesados con temáticas y estilos vernáculos ha sido definida por Beatriz Sarlo

como “modernidad periférica” (Sarlo, 1988) y caracterizada por Nicola Miller como un proceso “desparejo y dependiente” que combina dependencias económicas, procesos de apertura política, fuerzas renovadoras en el campo cultural y sectores tradicionales con prácticas residuales y conservadoras (Miller, 1999).

Técnicas y enunciación filmica internacional con temas y estilos locales conforman estas producciones. Estas tensiones y apropiaciones entre lo local y lo internacional resuenan en la cristalización de otros pares de opuestos maniqueos presentes en las películas, que, en casi todos los casos, cargan además con atributos simbólicos morales o moralizantes. El campo y la ciudad, el tango y el jazz<sup>4</sup>, la tradición y la modernidad, la *femme fatal* y la ingenua son algunos de estos dualismos estereotipados que las películas adoptaron y ratificaron.

En *Safo* el primer contraste que observamos es territorial, con la oposición campo – ciudad. El espacio rural, la provincia de Mendoza, es el lugar de la familia, el catolicismo y las virtudes morales que descansan en la tradición y representan la argentinidad. Esta imagen de lo nacional es campestre, con paisajes diurnos y luminosos, vestuarios de gaucho estanciero y de paisana, estilizados y pulcros. La música folklórica es la imagen sonora de la Nación, en este caso, con la canción en la diégesis de una cueca interpretada por el conjunto de Félix Pérez Cadozo con una coreografía estilizada del baile en grupo con galanteos sutiles e ingenuos (1:04:02)<sup>5</sup>. Es el espacio de la madre de Raúl, de su joven y dedicada tía Teresa (esposa del mujeriego Silvino) y es el sitio donde Irene va a sanar su melancolía. En este contexto virtuoso se inicia el noviazgo socialmente legítimo entre Raúl e Irene.

Por el contrario, Buenos Aires la ciudad capital, es el lugar del lujo en las mansiones, la bohemia en las reuniones de café, los brillos y gasas en los trajes femeninos, la noche, la diversión y, en especial, la pérdida de Raúl en poder de una mujer que toma la iniciativa en la seducción y de cuyo magnetismo no podrá escapar. Es el terreno de Selva, la *femme fatal*, la mujer experimentada dueña de sus encantos, pero también dueña de un pasado complejo. Su insinuada modernidad está representada especialmente por la música, con el atrevido baile del can-can en la fiesta de carnaval. Lo cosmopolita también como signo de lo moderno se escucha en los vals de la fiesta, en la pieza de salón que toca Irene al piano y en el vals que suena en la victrola.

Existe un tercer espacio conformado por el suburbio, donde Raúl y Selva alquilan su modesta casita. Es el lugar que propone ella como refugio para los dos y se conforma como un territorio virtuoso que los aleja de aquel pasado libertino de la ciudad. Pero a diferencia del pueblo mendocino, lo moral está asociado a la austeridad económica, y como resalta Karush, se ajusta a la representación tan frecuente en el cine de esta época de valores nacionales de virtud y pobreza en donde las clases obreras y populares son las que detentan la reserva moral de la sociedad. Funciona como un espacio transitorio entre redención y pérdida<sup>6</sup>.

La oposición dualista explica también las figuras de la mujer. Selva e Irene se configuran en el film como personajes contrapuestos, tanto en la conformación dramática de la *ingenua* y la *femme fatal* como en la funcionalidad del relato: las dos persiguen el amor de Raúl aunque sus universos no se tocan y ellas casi ni se cruzan<sup>7</sup>. Sus esferas sociales son distintas: Irene pertenece a una elite burguesa y Selva no tiene dinero ni familia.

## Las mujeres: un enfoque teórico de la música y el cine

En relación a las lecturas de las figuras de mujer, consideramos que la teoría feminista ha producido una total transformación tanto en los enfoques de la academia como en la vida social a partir de la desnaturalización del modelo hetero-normativo y sexo-genérico. Es así que cuando visitamos estas figuras estereotipadas del cine de la década del '40, no podemos dejar de ver desde la perspectiva actual, el derrotero histórico mediante el que se conformaron los atributos genéricos naturalizados de lo que las mujeres “son”, y de los cuales el cine y la música como productos dilectos de la cultura de masas formaron (y forman) parte sustantiva.

En este sentido, reponemos el trabajo germinal de Laura Mulvey *Visual Pleasure and Narrative Cinema* ([1975] 1992), que plantea desde un enfoque psicoanalítico la representación de la mujer en el cine clásico como objeto para la mirada del hombre, como lo desarrolla en el apartado “La mujer como imagen, el hombre como portador de la mirada (Mulvey, 2001, pag. 370)”.

Mulvey señala además, que esta construcción es paradójica, ya que al tiempo que la figura de mujer es objeto escópico dado al hombre, en la narrativa aparece como elemento amenazante que irrumpe el devenir de la diégesis, interpelando la mirada misma del espectador<sup>8</sup>. En Safo, se observa también claramente este juego de imágenes, miradas y roles que Mulvey pone en evidencia en el cine de Hollywood. Los personajes de Selva e Irene constituyen su subjetividad en tanto conforman el vínculo con un hombre y están dados a su mirada. En el caso de Selva, además, su vida está moralmente cuestionada debido a su relación con otros hombres. En el caso de Irene, es su padre (su madre no está en el relato) el que actúa como regulador de su vida.

La objetivización en particular del personaje de la ingenua se evidencia en la escena del pedido de mano de Raúl al padre de Irene y más aún, en la escena en que él rompe el compromiso sin decirle nada a ella. Simplemente habla con el padre y no le da ninguna explicación a Irene que le reclama llorando por qué no le habla.

La categoría de “film erótico” es una consideración que la crítica ha repetido sin cuestionamientos y que creemos que podría ser revisada. De hecho, Christensen insiste en que su intención fue retratar escenas de amor “verdadero”, con besos creíbles y apasionados a diferencia de otros films en que, a su entender, estas escenas se veían ridículas. (Russo & Insaurralde, 2013).

Con respecto a la representación del espacio erótico, nos interesa destacar algunas metáforas con las que el filme alude a la relación sexual, como el plano de una lámpara titilando (00:18:30), las olas del mar y la tormenta combinado con el plano de la estatuilla de Safo, que se suceden luego que Selva le dice a Raúl: “no tenés curiosidad por ver mi dormitorio? Vení” (00:33:55).

Gran parte de la osadía que el filme presenta para la época está asentada en el lenguaje, como se aprecia en la invitación de Selva a su dormitorio. Por su parte, las imágenes insinúan más que lo que muestran, en particular gracias al vestuario decimonónico que cubre todo el cuerpo, mientras que la carga erótica visual recae fuertemente en las miradas y los símbolos (la estatua desnuda).



Como lo analizan Soledad Pardo y Pablo Croci, resultan muy relevantes los elementos simbólicos del filme: la estatuilla omnipresente de Safo y las telarañas, como símbolo de Selva, la mujer araña que va atrapando a Raúl en sus redes (Pardo & Croci, 2011).

Otro elemento insoslayable, se conforma con el timbre de voz diferenciado entre las mujeres. Selva tiene una voz grave y un hablar cadencioso, mientras que la voz de Irene está en un registro agudo, con una entonación liviana y aniñada. Las tradiciones que ubican lo bello y bueno en lo agudo y lo temible y peligroso en lo grave tienen raíces históricas que se observan en la conformación del registro de soprano de la heroína de ópera<sup>10</sup>.

Desde la Musicología resulta una referencia pionera el libro de Susan McClary *Feminine endings. Music, Gender & Sexuality*. ([1991]2002) que inaugura un campo de investigaciones especialmente rico en los últimos años. Pilar Ramos López (2003) advierte un desembarco tardío de la teoría feminista en la musicología que ha empezado a reponer estas vacancias. Una de las líneas, es justamente el análisis de las representaciones de género en la música. Es decir, qué connotaciones, significados y asociaciones operan desde lo musical en los procesos de identificación de género.

Por su parte, Laura Viñuela (2003) en su artículo *La construcción de las identidades de género en la música popular* recupera un estudio realizado por Phillippe Tagg (1982) en el que hizo escuchar a un grupo de personas fragmentos musicales instrumentales para cine o televisión y sus respuestas fueron coincidentes y estereotipadas respecto al género. De acuerdo con Tagg, suscribimos al poder performativo del audiovisual en la construcción social del sentido, y para este caso, en la construcción de modos de ser mujer en los '40. El trabajo de Viñuela aborda algo evidente y al mismo tiempo poco estudiado respecto de los consumos musicales: la existencia de géneros musicales para mujeres (pongamos por ejemplo canción popular romántica) y para hombres (como por ejemplo el *heavy metal*). Lo que esta corriente musicológica ha puesto en evidencia es cómo la heteronorma aparece en lo musical y como además estos rasgos musicales heteronormados refuerzan desde los consumos culturales los estereotipos de género. Es así como, por ejemplo, lo melódico como elemento musical portador de la expresividad y la sensibilidad es caracterizado como "femenino" y la armonía, como construcción racional elaborada es asociada a "lo masculino". En Safo, como veremos más adelante, los motivos musicales están asociados únicamente a los personajes de mujeres y compuestos en base a tópicos musicales asociados a lo femenino, como los tópicos de danza del vals y el minuet.

Con este enfoque, abordamos esta doble construcción (cinematográfica y musical) de las figuras femeninas representadas en el film y su comprensión dentro del contexto en el que fueron producidas.

## La ingenua

A principios de los '40, el estereotipo de la ingenua irrumpe en la escena cinematográfica de la mano del director Francisco Mugica. Encarnadas por las nacientes y adolescentes estrellas María Duval y Mirtha Legrand esta configuración femenina aparece como una novedad frente a las figuras de la década del '30, cuando predominaban las mujeres del

tango (la milonguita, la arrabalera, la chica de barrio), la heroína sufriente como quintaescencia del melodrama y la figura de la mujer trabajadora que introduce luego el director Manuel Romero.

Gabriela Fabbro traza la propia genealogía de los estudios Lumiton en relación a los directores y el tratamiento de las figuras de mujer:

Ya en *Mujeres que trabajan* Manuel Romero había introducido la temática de la mujer en el cine de Lumiton (...), pero es Mugica quien presenta un nuevo arquetipo femenino: el de la jovencita ingenua, que dará letra a gran parte de la producción del futuro del cine nacional. (...) el tercer director estrella del estudio, Carlos Hugo Christensen provocará un vuelco en el tratamiento del arquetipo de la mujer con la presentación de una femme fatal y enigmática. (Fabbro, 2000, pág. 237)

El cambio de Christensen no sólo consiste en el agregado de una figura opuesta a la ingenua, sino que también producirá una complejización de esa cándida que dejará de serlo, a partir de personajes interpretados por jovencitas cuya trama se vuelve turbia, como el intento de suicidio de *Dieciséis años* (1943) de la adolescente conflictuada, el divorcio de *La señora de Pérez se divorcia* (1945), el sacrificio adolescente de *El ángel desnudo* (1946) entre otras (Kelly Hopfenblatt, 2014).

El sistema de estrellas y el sistema de estudios que cimientan la categoría de cine clásico tiene un especial funcionamiento en la construcción de analogías entre las estrellas y sus papeles. Es decir, la profusa exhibición de la vida de las estrellas en las revistas de la época construye un discurso que refuerza el estereotipo. La vida de las actrices es contada como una vida de película.

Como ejemplos, citamos un reportaje a Mirtha Legrand publicado en Radiolandia el 27 de enero de 1945 cuya introducción cuenta:

Muchacha pueblerina, como tantas, su vida comienza bajo el signo de la predestinación hogareña. Nada puede hacer creer que esta rubita, que pasea por las calles de su alegre población santafesina, brillará algún día en las rutilantes carteleras del cine. Ella misma jamás ha soñado con otra cosa que sus muñecas. (1945, s/p)

Esta simbiosis entre estereotipo de personaje y vida estelar también se verifica en el descontento posterior de Mirtha Legrand con el film, tanto por el rol secundario que interpretó como por la temática osada o “non santa” del film, como lo expresa en el reportaje que le realizó Mario Gallina publicado en 1997<sup>11</sup>.

## Un quiebre al canon: la *femme fatal*

Las figuras femeninas y su correlato con los temas que las películas tratan, son modelos espectaculares en diálogo con los públicos. Claudio España (2000) señala que el cine de Christensen invita a un nuevo grupo social al cine argentino atraído por la internaciona-

lización de la temática, la sofisticación del guión, los valores de producción y realización como aspectos diferenciados de las comedias costumbristas, los temas tangueros o los personajes vernáculos arquetípicos.

Uno de estos cambios fue la introducción de una nueva figura de mujer: la *femme fatal*. Una mujer seductora, segura de sí misma, experimentada, que sabe lo que quiere y que puede manipular a los hombres a su antojo. La actriz Mecha Ortiz comienza a actuar en cine con personajes de mujer formada. El tono grave y sugerente de su voz, su porte, su mirada penetrante y el gesto desafiante le valieron el mote de la Greta Garbo argentina. “Mecha Ortiz fue la perdición de los hombres. (...) la diva cautivadora, la mujer “para aprender”, la dama desgarrada por dejar pasar a tantos hombres que solo aprovecharon sus encantos” (España, 2000, pág. 98)

Esta cita, refuerza el argumento que explicamos anteriormente: los estereotipos de feminidad trascienden la pantalla generando un entramado de discursos e imaginarios sobre las propias actrices, Mecha Ortiz es ésa.

Al respecto, reponemos una pequeña nota de la revista Radiolandia del 12 de mayo de 1945 que cuenta que Mecha Ortiz concurre a una velada de boxeo y que sentada en el ringside recibió aplausos y muchísimos pedidos de autógrafos de boxeadores y admiradores. En medio de su pelea, un boxeador se distraía para mirarla y su rival lo tumbó. La nota reproduce los reproches y quejas del entrenador Juan Gómez que le dice a su pupilo: “- ¿Viste?... Te dije. Vas a sentir los pajaritos. -Y encarándose con Mecha Ortiz desde el ‘ring’, le gritó: -Usted tiene la culpa señora. Yo se lo dije pero él seguía mirándola... y claro” (Radiolandia, 1945, s/p)

La *femme fatal* tiene la culpa de la ruina de los hombres. A pesar que el personaje de Selva en el filme está cargado de simbolismos de *vamp*, como las sombras de telas de araña con las que atrapa a Raúl, humo envolvente y luces titilantes, también tiene una faceta de mujer abnegada y de fortaleza para sobreponerse a múltiples vicisitudes. Su persecución no es perversa, realmente ama a Raúl apasionadamente como también amó a los otros.

“Cuando una mujer quiere ser libre, sin depender de los hombres debe pagar su libertad con sufrimiento” (00:48:30) dice Selva mientras pasean en bote con Raúl en el Rosedal, reforzando el costo de ser una mujer independiente.

Selva es Safo, la modelo de la estatua de la poetisa griega. Aunque la cuestión lésbica no aparece en el libro ni en el film, llama la atención la elección del nombre: la mujer cortésana, sexualmente irresistible aparece vinculada en el imaginario masculino a lo lésbico mediante su apodo.

## Los motivos musicales de las mujeres

En este apartado analizaremos el modo en que la música construye sentido en el filme a partir de leitmotivos asociados a los personajes. La primera evidencia es que los leitmotivos pertenecen solamente a los personajes femeninos y no hay leitmotiv para Raúl.

La segunda cuestión es que existen características musicales en estos motivos que, siguiendo a Susan McClary y su idea de la música como un discurso marcado por la idea de género (Ramos López, 2003), que podemos interpretar como femeninas: el motivo de

Selva, el motivo de Irene y un tercer motivo asociado a Teresa, la tía de Raúl. En todos los casos, las entradas musicales construyen el clima de las escenas, refuerzan las emociones y marcan los arcos narrativos.

Para explicar estos sentidos musicales, tomamos los postulados de la Teoría tópica de la música que identifica *tópicos o temas* como unidades que cobran sentido mediante su uso y circulación en universos culturales compartidos<sup>12</sup>. En virtud de que el lenguaje musical dominante del cine clásico (en la banda incidental) es el sinfonismo romántico y post romántico, los tópicos identificados pertenecen al repertorio de tópicos de estas músicas<sup>13</sup>. La música de la película fue escrita y dirigida por el compositor judío George Andreani, que nace en Varsovia en 1901 y se forma musicalmente en Berlín, Viena y Praga. Antes de llegar a la Argentina (1937) escapando del nazismo, ya había realizado treinta y ocho bandas musicales en Checoslovaquia y Francia entre las que se cuenta la premiada *El Golem* (1935)<sup>14</sup> (Glozer, 2018).

Christensen y Joseph Kumok (el nombre de nacimiento de Andreani) forman un tándem estrecho entre director y compositor que queda evidenciado en los más de veinte títulos en los que trabajaron juntos<sup>15</sup>. Las pasiones turbulentas, lo erótico, el suicidio, las traiciones y los climas asfixiantes que se convirtieron en el sello distintivo de Christensen encuentran en la música de Andreani una expresividad densa y turbia para representar estas temáticas. El lenguaje compositivo de Andreani sigue el canon del sinfonismo cinematográfico romántico y post romántico, con un uso rico y versátil de la paleta orquestal y una estructuración formal basada en el leitmotiv de impronta claramente wagneriana con la espesura del denominado *pathos* romántico<sup>16</sup>.

El leitmotiv no es simplemente el anuncio de la presencia o la aparición inminente de un personaje, sino que el carácter con el que este motivo se corporiza anuncia el clima, las curvas de tensión y desenlace de la trama. Sus variantes acompañan el derrotero de los personajes, sus desventuras y momentos felices. Metafóricamente, la estructura que permanece estable, particularmente las notas, representan al sujeto, mientras que las variaciones del ritmo, el compás, la instrumentación, el registro, la velocidad y en especial el carácter representan las circunstancias, emociones y sentimientos que atraviesa en su camino.

El motivo central del film es el motivo de Safo (Selva) que se presenta a lo largo de toda la película, en la mayoría de las cues y con la mayor cantidad de variantes y contrastes. Está formado por cuatro notas con un intervalo de 5ta disminuida entre la segunda y tercera nota que sumado al diseño ascendente se constituye en tensión.



Motivo de Safo

El film comienza con el motivo de Safo a modo de obertura brillante, orquestado con el grupo de los metales y un final ascendente. La función es la de *opening* o introducción del film en un procedimiento típico del cine clásico, independientemente del género o temática de la película, estos compases de apertura presentan un carácter marcial, heroico y brillante, equivalente a *masculino*:

Introducción<sup>17</sup>

Pero a los pocos segundos (00:00:28) el motivo cambia a un compás de  $\frac{3}{4}$  transformándose en un vals lento y denso, con una interpretación en las cuerdas con un arrastre del puntillo, que le confiere un carácter pastoso y sórdido:

Vals de Selva 5

19

33

Vals de Safo

Durante la secuencia de títulos, el vals se ornamenta con variaciones en la orquestación como melodías en los vientos al final de las frases connotando lo *femenino*. Sobre el final de la entrada, aparece un recurso muy utilizado durante el romanticismo y en la música cinematográfica que consiste en escalas con diseños ascendentes y descendentes muy veloces en las cuerdas, y que funcionan como un efecto de agitación.

El film empieza con un plano panorámico luminoso del pueblo mendocino, y el vals del *opening* se articula con el siguiente motivo al que denominamos de “la mañana” ya que se inscribe en el tópico pastoral o de *la mañana* descrito por Raymond Monelle (2006) y que luego se asocia al personaje de la tía Teresa (00:02:05). Con un comienzo trabajado sobre el arpeggio mayor y con la melodía a cargo del oboe sobre un acorde pedal en las cuerdas, esta entrada tiene las características pastorales y bucólicas del paisaje rural:



Motivo de Teresa o de "la mañana"

Sin embargo, la quietud no dura mucho, y la entrada comienza a tensionarse mediante trémolos en las cuerdas, connotando el nerviosismo por la espera de noticias sobre su futuro puesto en Buenos Aires que aguarda Raúl (00:02:21).

El motivo de Irene aparece recién a los treinta y ocho minutos de película, cuando ella y Raúl se despiden con un inocente galanteo. Refleja la felicidad de Irene y una suerte clima triunfal celebratorio del incipiente amor. Está en un compás ternario y en un estilo galante y brillante a la vez que permite encuadrarlo en el tópico del minuet:



Motivo de Irene

Expuestos de este modo los motivos, analizaremos los modos en que se desarrollan en la película, es decir, cómo se convierten en leit-motivos o motivos conductores de los personajes y la trama.

El motivo de Safo aparece luego de su presentación en los títulos de manera diegética en la fiesta de carnaval donde Selva y Raúl se conocen y bailan por primera vez. Mientras que durante la fiesta tocan otros vals, mezclados con el sonido ambiente, cuando ellos comienzan a bailar suena vals de Safo en un plano sonoro destacado, bajan las luces creando un clima sugerente mientras Selva le dice con su voz grave y seductora: "Vení, me lo vas a explicar bailando" (00:14:48). Es la primera asociación del motivo con el personaje de Selva y aparece con el mismo arreglo orquestal que en los títulos.

La segunda utilización se presenta en la escena siguiente cuando se van juntos de la fiesta a la pensión de Raúl, y él la sube en andas por las escaleras varios pisos. Aquí utiliza solo las cuatro notas del motivo (a diferencia de la melodía completa del anterior) en progresiones ascendentes connotando la subida por la escalera que, combinado con los pizzicatos en las cuerdas, un efecto de glissando de la flauta con golpe de percusión y arpegiado de arpa compone el tono de comedia o tópico de la *ópera buffa* (00:16:56) (Dickensheets, 2012).

La persecución de Selva a Raúl está marcada por el motivo de Safo (00:26:07) cuando lo sorprende esperándolo en la pensión y el vals acompaña su fumar sensual con la melodía morosa en las cuerdas con *portamento*.

Esta es la última entrada en la que el motivo se explaya en la melodía del vals con las frases completas. A partir de aquí, las nuevas apariciones del motivo comienzan a aparecer fragmentadas, quebradas, incompletas o con cambios a un compás binario y con gestos bruscos y marcados reflejando la creciente tensión dramática de la trama.

En la escena en que Raúl mira las fotografías del pasado de Selva el motivo se presenta cortado en la cuarta nota, sin resolver, combinado con diseños cromáticos descendentes y en registros y timbres contrastantes. La melodía se completa cuando Raúl ve la estatua de Safo, pero no resuelve la frase, sino que la tensiona hacia el agudo mediante trémolos y un motivo contrastante en el contrabajo (00:31:47).

Nos interesa destacar un momento significativo de la música en la escena de la alucinación febril de Raúl (00:40:50). En su delirio evoca a su tía Teresa, y la música combina fragmentos de los motivos de las tres mujeres, de manera cortada, fragmentaria y contrastante, apelando a las disonancias, los acordes tensionantes y contrastes extremos en los registros (contrabajos y vientos de madera agudos) para representar el desvarío. Esta escena es central también en coincidencia con la tesis de Mulvey, las tres mujeres se constituyen en tanto son imágenes del hombre, que se le aparecen mezcladas en su delirio. Esta cuestión se representa en la sobreimpresión de los rostros flotando delante de su sueño febril y en la música, que, de manera quebrantada, combina los tres motivos.

El motivo ganará en disonancia, tensión y ruptura y contrastes conforme se va desencadenando el drama, hasta llegar a uno de los puntos máximos del clímax dramático cuando Raúl, llegando al fin de la película, advierte desde afuera que el novio anterior de Selva que salió de la cárcel está con ella, adoptando el tópico de la tempesta típico de la ópera romántica (McClelland, 2014). El aumento de la tensión está construido por el sobreagudo en los violines y el motivo en los metales en *forte*. Nos interesa destacar una pequeña puntuación de la acción que colabora con el suspense de la escena: dos notas en contrabajo subrayan los dos pasos hacia atrás de Raúl cuando ve salir a la ex de Selva de la casa. (01:21:47)

El leitmotiv de Irene tiene intervenciones menores, al igual que su personaje cuasi secundario. No obstante esto, la ilustra claramente con un estilo elegante en tempo *andante*. Aparece desplegado en la secuencia en que Raúl e Irene pasean y cabalgan por los paisajes mendocinos (01:07:10), con una repetición variada como *galop* con el tópico de la *cabalgata o noble corcel*, y con la función de conducir la elipsis temporal de esas semanas en que se construye el noviazgo.

Por último, el leitmotiv de Teresa o de “la mañana” aparece pocas veces y asociado a la religión, en la cruz que lleva siempre Teresa y en el momento en que Raúl se persigna frente a un altar en las rocas antes de entrar a la casa familiar (00:59:40). Suena alegre y luminoso, y en esta entrada se desarrolla una segunda parte nueva con el mismo carácter, que se repite pasando la melodía a las cuerdas con un tono festivo que subraya la alegría de la llegada a casa y el abrazo con el padre.

## Reflexiones finales

En el sistema de enunciación del melodrama clásico la música es un elemento central para el desarrollo dramático del film y como explicamos, para la construcción de la carga emotiva de los personajes mediante la asociación leitmotívica, cuyo resultado, además de “seguir al personaje”, consiste en estructurar morfológicamente la banda musical reforzando su coherencia y los climas y emociones de la narrativa.

¿Debería llamarnos la atención que en este film los leitmotivos pertenezcan únicamente a las mujeres? ¿Es esto una novedad? No realmente, el melodrama clásico y en particular el cine de Christensen están ciertamente focalizados en las emociones y los sentimientos de las mujeres. Heroínas sufrientes, mujeres sacrificadas, niñas inocentes o *femme fatales* poblaron la pantalla de un espectáculo que contaba con mujeres como su público mayoritario. También eran mujeres las que leían las revistas sobre el cine y sus estrellas locales e internacionales. Sin embargo, coincidiendo con Mulvey, la representación de la mujer es la de una figura dada a la mirada del hombre, y en esta película, el personaje de Selva/Safo encarna especialmente el foco del placer escópico masculino. Mencionamos como momento paradigmático de este juego de miradas a la escena en que Selva y Raúl van a la pieza de la pensión por primera vez: un plano medio de ella inmóvil, mirándolo bajo una luz titilante durante casi seis segundos, a punto de romper el pacto diegético su mirada atraviesa la pantalla e interpela al espectador. Un contraplano de Raúl petrificado y con los labios entreabiertos mirándola durante más de diez segundos, con el acompañamiento del vals de Safo en las cuerdas y con la melodía completa (00:18:05).

Retomando la cuestión musical, los leitmotivos de Selva e Irene son motivos asociados a tópicos de la danza: el vals y el minuet respectivamente. Los dos tienen compás ternario cuya métrica se ha asociado tradicionalmente con lo femenino, pero el vals de Safo es sensual, turbio y envolvente mientras que el minuet de Irene es elegante y brillante.

Nos interesa recuperar en estas conclusiones el trabajo de Eric McKee sobre los tópicos del vals y el minuet: *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz* (McKee, 2012). A partir de un análisis de los tópicos de vals y minuet en la música académica del siglo XVIII y XIX, McKee encuentra asociaciones de despliegue, sensualidad y celebración en el vals (*delirium*) y connotaciones de decoro, contención y virtud en el minuet (*decorum*). Estos sentidos asociados a estas dos danzas, bastante emparentadas entre sí por rasgos musicales comunes, están funcionando plenamente en la música de la *Safo*.

El trabajo sumamente detallado en la partitura de George Andreani logra un despliegue notable de recursos simbólico - musicales en relación a la estructura dramática de la película conforma un estilo precursor en el cine argentino, asentado especialmente en su pericia para orquestar y en un dominio acabado del oficio. Ya en *Dieciséis años* estrenada el mismo año y también dirigida por Christensen, Andreani alcanza una gran coherencia musical mediante el desarrollo de los motivos a lo largo de la película. Podemos atribuir esta creciente solidez musical a la aceptada relación con el director en esta *Safo*, su octava película juntos.

## Notas

1. El film está disponible en la plataforma del cine argentino Cinear play: <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/141/reproducir> y en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=BDFqgWsTXx4&t=3972s>
2. La película no da claves de la fecha en que transcurre la acción y en dos entrevistas distintas Christensen aporta datos diferentes de la época. En el reportaje realizado por Mario Gallina en 1996 y publicado en *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*, el director sitúa la acción en 1914 (el mismo año de su nacimiento) y se



refiere particularmente al modo en que se documentó para incluir la música y coreografía del *Can Can* tradicional en la compleja y lograda escena del carnaval: “Los asesores a los que recurrí me informaron que era un baile obligado en esa época” (Gallina, 1997, pág. 111). En la entrevista realizada por Guillermo Russo y publicada en *Más allá del olvido* (2013) Christensen la ubica a fines del siglo XIX. Nos inclinamos por esta segunda época que coincidiría con la temporalidad de la novela de Daudet en base algunos elementos del film, como la moda y los carruajes tirados a caballo, teniendo en cuenta que en la Buenos Aires del 1914 ya había tranvías, 13 km de subterráneo y automóviles.

3. Localidad de la zona norte del conurbano bonaerense en donde estaban emplazados los estudios Lumiton

4. De acuerdo con Karush (2013), los géneros musicales populares como el tango, el jazz, y el folklore forman parte del terreno de disputa en torno a “lo nuestro” y “lo extranjero”. Están además asociados a la conformación de la tradición (lugar que ocupó el folklore) versus la modernidad encarnada en el jazz y a la que se pliega el tango mediante la transformación de su orgánico hacia la orquesta con la llamada Guardia Nueva y la modernización de los arreglos de la “escuela decareana”. En este sentido, el folklore permanece como el género conservador de la tradición y la argentinidad rural.

5. Félix Pérez Cardozo fue un compositor e intérprete de arpa paraguayo, afincado en Buenos Aires desde 1931 en donde desarrolló una amplia carrera musical con la popularización de muchas de sus canciones. La coreografía fue realizada por Victoria Garabato y la idea de adaptación o estilización del baile folklórico aparece anunciado en los créditos iniciales como “coreografía estilizada” (00:01:33)

6. Para ampliar este tema sobre los imaginarios asociados a los territorios (el barrio, el centro, el arrabal) véase *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. (Sabugo, 2013) y *La musicalización en el cine argentino en la década del '30: representaciones sonoras de la tensión entre lo nacional y lo extranjero*. (Chalko, 2015)

7. Con excepción del momento en que se cruzan cuando Irene va de visita a ver Raúl enfermo a la pensión y se da cuenta de su relación con Selva.

8. “No obstante, como he sostenido en este ensayo, la estructura del acto de mirar en el cine narrativo de ficción alberga una contradicción en sus propias premisas: la imagen femenina como amenaza de castración pone constantemente en peligro la unidad de la diégesis e irrumpe a través del mundo de la ficción como un fetiche intruso, estático, unidimensional. Así, las dos miradas presentes materialmente en el tiempo y en el espacio se subordinan de forma obsesiva a las necesidades neuróticas del ego masculino.” (Mulvey, 2001, pag. 377)

9. En el personaje libertino del tío Silvino se cargan las frases más provocadoras, como por ejemplo cuando van a ir a la fiesta, le dice a Raúl: “y ahora vamos a festejarlo, a buscar dos menores para divertirnos” (00:07:45), o el diálogo en tono jocoso que mantiene con dos chicas jóvenes en la fiesta:

Joven 1: ¿canas? ¿Por lesiones o por robo?

Silvino: por robo, no puedo tener quietas las manos (mientras se le acerca y la toca)

Joven 2: y el señor tan calladito ¿estudia para orador?

Silvino: no, estudia para pianista, toca sin hablar... (risas) (00:09:00)

10. La cuestión del registro no es la única asociación que podemos establecer con la ópera, en donde se observan varios ejemplos de la heroína cortesana al modo de Safo, como

la Violetta de *La traviata* (1853) de Giuseppe Verdi, basada a su vez en *La dama de las Camelias* de Alexandre Dumas, *Manon Lescaut* de Giacomo Puccini o *Carmen* de George Bizet. Para ampliar sobre la cuestión de la voz en el cine desde la perspectiva de género véase *The acoustic mirror* de Kaja Silverman (1988)

11. “Yo venía de hacer varios protagónicos cuando Lumiton me incluyó en Safo. Supongo que la empresa en forma inteligente –y esto que no parezca una cosa vanidosa- usó mi nombre y el éxito que ya había obtenido con mis anteriores filmes. Claro, era un personaje de “ingenua” y yo transitaba por esa línea en aquel momento, entonces convencieron a mi madre y a mi representante, don Ricardo Cerebello: “Es un buen papel, la vamos a cuidar, se va a destacar”. Bueno, al fin “la nena” lo hizo, pero no, si volviera atrás no lo haría.

No fue un personaje que me gustara, aunque resultó una excelente película con una pareja magnífica como Mecha Ortiz y Roberto Escalada, pero no la recuerdo como una experiencia grata; no me sentí cómoda. Es más yo era sumamente joven y no sabía muy bien qué quería decir Safo, me sonaba a algo “non santo” en lo que no debería estar interviniendo: los amores de una mujer tempestuosa, su amante, en fin, piense que le estoy hablando de hace muchos años” (Gallina, 1997, pág. 85)

12. A partir de la década de 1990 cobra fuerza en el campo de la Musicología un conjunto de nuevas posiciones en torno al sentido musical que se enrollan abajo la denominación de *Teoría tónica* y que reconocen a Leonard Ratner como autor inaugural y a Raymond Monelle, Wye Allanbrook, Kofi Agawu y Robert Hatten como los autores de las principales ampliaciones. Esta teoría cobra especial relevancia al desplegar un corpus teórico y metodológico que intenta desentrañar un tema especialmente escurridizo para los estudios de la música: los sentidos que las músicas evocan y qué significados portan.

13. Señalamos al respecto, el trabajo de Janice Dickensheets, *The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century*. (2012) sobre los tópicos del Romanticismo.

14. No existen muchos datos sobre la obra y vida de Joseph Kumok, (George Andreani) y gran parte de su magnífica obra se encuentra perdida. Destacamos al respecto la reciente publicación del artículo de Silvia Glocer *George Andreani: Varsovia, Berlín, Praga, Buenos Aires* que repone esta vacancia. (Glocer, 2018)

15. El inglés de los güesos (1940), Águila blanca (1941), La novia de primavera (1942), Locos de verano (1942), Noche de bodas (1942), Los chicos crecen (1942), Dieciséis años (1943), Safo, historia de una pasión (1943), La señora de Pérez se divorcia (1945), El canto del cisne (1945), Las seis suegras de Barba Azul (1945), La pequeña señora de Pérez (1944), La dama de la muerte (1946, Chile), Adán y la serpiente (1946), Con el diablo en el cuerpo (1947), Los verdes paraísos (1947), El ángel desnudo (1946), Adán y la serpiente (1946), Los pulpos (1948), Una atrevida aventurita (1948), La muerte camina en la lluvia (1948), ¿Por qué mintió la cigüeña? (1949), La trampa (1949), María Magdalena (1954),

16. Chsristensen explica su estrecho vínculo con Andreani de esta manera: “Una persona maravillosa (...) Un músico extraordinario y un amigo extraordinario (...) nos conocíamos tanto que él ya adivinaba lo que yo quería.” (Russo & Insaurralde, 2013, pág. 120)

17. Las transcripciones son nuestras

18. Mencionamos las revistas Radiolandia, Antena, Sintonía, entre las de mayor difusión.

## Lista de Referencias Bibliográficas

- Allanbrook, W. (2014). *The Secular Commedia: Comic Mimesis in Late Eighteenth-Century Music*. Edited by Mary Ann Smart and. Berkeley: University of California Press.
- Chalko, R. (2015). La musicalización en el cine argentino en la década del '30: representaciones sonoras de la tensión entre lo nacional y lo extranjero. *XXIX Jornadas de Investigación, XI Encuentro Regional SI+TER Investigaciones territoriales: experiencias y miradas* (pp. 241-250). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Secretaría de Investigaciones.
- Dickensheets, J. (2012). The Topical Vocabulary of the Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research*, 31, 97-137.
- España, C. (2000). *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956 Volumen I*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Fabbro, G. (2000). Lumiton. El berretín del cine. In C. España, *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933/1956*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Gallina, M. (1997). *Carlos Hugo Christensen. Historia de una pasión cinematográfica*. Buenos Aires: Producciones Iturbe.
- Glocer, S. (2016). *Melodias del destierro: músicos judíos exiliados en la Argentina durante el nazismo (1933-1945)*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Glocer, S. (2018). George Andreani: Varsovia, Berlín, Praga, Buenos Aires. *Cuadernos Judaicos*, 35, 46-83.
- Janin, A. (2015). Hombres de negro. Masculinidad y film noir en La trampa (de Carlos Hugo Christensen). *Imagofagia*, 11.
- Karush, M. (2013). *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*. Buenos Aires: Ariel.
- Kelly Hopfenblatt, A. (2014). Maduración, sexualidad y redefinición de reglas en el modelo de ingenuas del cine clásico argentino. *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*.
- McClary, S. (2002). *Feminine endings. Music, Gender & Sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- McClelland, C. (2014). Ombra and Tempesta. In D. Mirka (Ed.), *The Oxford Handbook of Topic Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- McKee, E. (2012). *Decorum of the Minuet, Delirium of the Waltz. A Study of Dance Music Relations in 3/4 Time*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press.
- Miller, N. (1999). *In the Shadow of the State: Intellectuals and the Quest for National Identity in Twentieth-Century Spanish America*. Londres: Verso.
- Monelle, R. (2006). *The musical topic: hunt, military, and pastoral*. Indiana: Indiana University Press.
- Mulvey, L. (1992). Visual Pleasure and Narrative Cinema. In M. Merck (Ed.), *The Sexual Subject: Screen Reader in Sexuality* (pp. 22-34). London & New York: Routledge.
- Mulvey, L. (2001). Placer visual y cine narrativo. In B. Wallis (Ed.), *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación* (pp. 365-377). Madrid: Akal.
- Pardo, S., & Croci, P. (2011). Safo, historia de una pasión: Tensión entre canon y ruptura en el primer melodrama erótico del cine argentino. *Revista Imagofagia*, 3.

- Radiolandia. (1945, enero 27). A los diecisiete años, dice Mirtha, he visto tornarse en realidad a casi todos mis sueños. (J. Korn, Ed.) *Radiolandia*, p. 31.
- Radiolandia. (1945, mayo 12). Mecha Ortiz. (J. Korn, Ed.) *Radiolandia*.
- Ramos López, P. (2003). *Feminismo y música. Introducción crítica*. Madrid: Narcea S.A. de Ediciones.
- Ratner, L. (1980). *Classic Music: Expression, Form, and Style*. New York: Schirmer Books.
- Regueira, F. (2012). Postulación de una pasión: la Argentina. Sobre Safo, historia de una pasión de Carlos H. Christensen . En *Cinco films argentinos* (págs. 69-168). Buenos Aires: Djaen.
- Russo, G., & Insaurralde, A. (2013). *Más allá del olvido. Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Prosa American Editores.
- Sabugo, M. (2013). *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango rioplatense*. Buenos Aires: Café de las Ciudades.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Silverman, K. (1988). *The Acoustic Mirror. The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Tagg, P. (1982). Analysing Popular Music: Theory, Method and Practice. *Popular Music*, 37-67.
- Viñuela Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. (U. J. Publicacions, Ed.) *Dossiers feministes*, 11-32.
- Zbikowski, L. (2012). Music, Dance, and Meaning in the Early Nineteenth Century. *Journal of Musicological Research*, 31, 147-165.

**Abstract:** The article aims to study the relationship between music and the figures of women represented in the film *Sapho, a passion story* directed by Carlos Hugo Christensen. The director inaugurated a change in the cinematography of that time by introducing at the beginning of the 40s audacious subjects such as eroticism, turbulent passions, suicide, betrayals or divorce.

The music was commanded to George Andreani, a composer born in Warsaw in 1901 who is formed musically in Berlin, Vienna, and Prague, and who before arriving in Argentina fleeing from Nazism, had already composed numerous soundtracks, and received awards in Czechoslovakia and France. From the film *El inglés de los güesos* (1940), Christensen and Andreani formed a close tandem between director and composer, as evidenced by the more than twenty titles in which they worked together.

The compositional cohesion of the music is based fundamentally on the use of the leitmotif of a Wagnerian imprint that is associated with the characters of Selva, the *femme fatale*, Irene the naive adolescent and Teresa, the puritanical aunt. Parallel to the musical construction of the characters, the musical soundtrack adheres to the dramatic arc underlining the moods and emotions. Andreani handles orchestration with expertise through a rich and contrasting use of the timbral palette, exploiting the resources of Romantic and Post-romantic languages.

The character of Selva (the *femme fatale*) played by Mecha Ortiz is leitmotivistically associated with a slow and pasty waltz, worked with dotted rhythms and with the tune played by the strings, with *portamentos* connoting the sensuality and density of this experienced woman. It is the most developed musical motif throughout the film and the one that suffers the greatest transformations. Its progressive rupture and fragmentation built by contrasts of register, orchestration, and rhythms generate the variety of moods as the plot is stressed. As a contrast, the musical motif of Irene (the naive) played by Mirtha Legrand is elegant and brilliant, associated with the musical topic of the minuet. The soundtrack presents a third motif, associated with Teresa (the protagonist's aunt) built on the topic of "the morning", a pastoral and bucolic style that not only represents the character but also the idyllic and Catholic rural space.

One of the findings of the work is the relationship between the stereotypes of women that appear in the films and their transcendence beyond the screen in the lives of the actresses. This issue is verified in the representation of movie stars in the magazines of the time analogously to the figures they represent in the films, both in the photographs as well as in the texts and interviews.

The article takes as a theoretical approach to gender theory, in particular, to the applications of this perspective to study film and music, such as the pioneering work of Laura Mulvey for classical cinema (Mulvey, 2001), the germinal book of Susan McClary, who approaches music from a feminist musicology (McClary, 2002) and the most recent approaches by Pilar Ramos López (Ramos López, 2003) and Laura Viñuela (Viñuela Suárez, 2003). For the approach of musical analysis, we consider the Topical Theory, (Ratner, 1980) that allows unraveling the construction of the musical sense through the topics as discursive units that make sense in a sociocultural context.

Methodologically, we made a cross between the tools of musical analysis with film analysis crossed with the proposed theoretical framework and supplemented with documentary sources such as interviews and press articles of the time.

**Keywords:** Film music - Argentine classic cinema - Female figures - Carlos Christensen - George Andreani - Leitmotiv

**Resumo:** O artigo propõe-se estudar a relação entre a música e as figuras da mulher representadas no filme *Safo, história de uma paixão* dirigida por Carlos Hugo Christensen. O diretor inaugura uma mudança na cinematografia da época ao introduzir no início da década do '40 temáticas audaciosas como o erotismo, as paixões turbulentas, o suicídio, as traições ou o divórcio.

O encarregado da música é George Andreani, um compositor nascido em Varsovia em 1901 formado musicalmente em Berlim, Viena e Praga, e que antes de chegar à Argentina fugindo do nazismo, já tinha composto numerosas bandas musicais e recebido prêmios em Checoslovaquia e França. A partir do filme *O inglês dos gúesos* (1940), Christensen e Andreani formam um tándem estreito entre diretor e compositor, como fica evidenciado nos mais de vinte títulos nos que trabalham juntos.

A coesão composicional da música está baseada fundamentalmente no uso do leitmotiv de impronta wagneriana que se apresenta associado às personagens de Selva, a *femme fatal*, Irene a adolescente ingénua e Teresa, a tia santa. Em forma paralela à construção musical das personagens, a banda musical adere-se ao arco dramático sublinhando os climas e emoções. Andreani maneja a orquestração com perícia através de um uso rico e contrastante da paleta tímbrica, explodindo os recursos das linguagens romântico e pós-romântico.

A personagem de Selva (a *femme fatal*) interpretado por Mecha Ortiz está sócio leitmotivicamente a um vals lento e pastoso, trabalhado com ritmos apuntillados e com a melodia a cargo das cordas, tocada com portamentos connotando a sensualidade e densidade desta mulher experimentada. É o motivo mais desenvolvido ao longo do filme e o que sofre as maiores transformações. Sua progressiva ruptura e fragmentação construída mediante contrastes de registro, orquestração e ritmos, gera a variedade de climas conforme a trama se tensiona.

Em contraste, o motivo musical de Irene (a ingénua) interpretado por Mirtha Legrand é elegante e brilhante, sócio ao tópico musical do minuet. A trilha corrente apresenta um terceiro motivo, associado a Teresa (a tia do protagonista) construído em base ao tópico da “manhã”, de carácter pastoral e bucólico não só representa à personagem senão também ao espaço rural idílico e católico.

Uma das descobertas do trabalho é a relação entre os estereótipos de mulher que aparecem nos filmes e seu transcendência para além da tela na vida das atrizes, questão que se verifica na representação das estrelas do cinema nas revistas da época de maneira análoga às figuras que representam nos filmes, tanto nas fotografias como os textos e entrevistas.

O artigo leva a abordagem no enfoque teórico à teoria de gênero, em particular, aos aplicativos desta perspectiva para estudar o cinema e a música, como o trabalho pioneiro de Laura Mulvey para o cinema clássico (Mulvey, 2001), o livro germinal de Susan McClary que aborda a música desde uma musicología feminista (McClary, 2002) e os enfoques mais recentes de Pilar Ramos López (Ramos López, 2003) e Laura Viñuela (Viñuela Suárez, 2003). Para a abordagem da análise musical consideramos à Teoria Tópica, (Ratner, 1980) que permite desvendar a construção do sentido musical através dos tópicos como unidades discursivas que cobram sentido num contexto sociocultural.

Metodologicamente, fizemos um cruzamento entre as ferramentas da análise musical com a análise de filmes cruzados com o marco teórico proposto e complementado com fontes documentais como entrevistas e artigos de imprensa da época.

**Palavras chave:** Música cinematográfica - Cinema clássico argentino - Figuras femininas - Carlos Christensen - George Andreani - Leitmotiv

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

---

## Elizaveta, Leni y Agnès: tres mujeres que cambiaron el cine

Sara Müller \*

---

**Resumen:** Los relatos canónicos han invisibilizado el trabajo de las mujeres en el séptimo arte, eclipsándolas con figuras masculinas. Sin embargo, la lectura de sus películas las han convertido en parte de la historia y teoría del cine. Escaparemos al relato instituyente de las películas dirigidas por directores hombres, haciendo foco en cómo el género y la “cuestión de la mujer” se constituyeron para el cine soviético, alemán y francés, y su diferencia con los modelos clásicos de Hollywood y sus representaciones de princesas necesitadas de ser rescatadas o desencantadas por medio de besos no consentidos.

Creemos que la influencia femenina, poderosa, vibrante, creativa -a veces controvertida-, no es un fenómeno de los últimos años. Queremos traer a este escrito el aporte al género cinematográfico de Elizaveta Svilova montajista y gestora del Cine-Ojo; la figura de Leni Riefenstahl, que si bien su asociación con el expresionismo alemán no parezca del todo directa proviene del mismo contexto; y la obra de Agnès Varda la dama de la Nouvelle Vague. Tres mujeres imprescindibles, que han forjado un sello propio y que le han hecho saber al mundo que las mujeres miramos, contamos, experimentamos, podemos crear obras de arte y monstruos.

La elección de estas tres mujeres no es baladí. Elizaveta Svilova es probablemente la editora más conocida que ha trabajado en la URSS, y sin embargo, su nombre apenas se menciona en la mayoría de las fuentes habituales de la historia del cine soviético. Montajista del “El hombre de la cámara” (1929) es la hacedora de la técnica y la poesía del film. Por medio de ella accedemos al material en bruto y las posibilidades de manipulación donde se ensamblan y “organizan” los registros filmados, los efectos especiales y trucas, fundidos, sobrepresiones, imágenes congeladas, aceleración, pantallas partidas, diversos ritmos e intercalaciones, con efectos que no son azarosos, están cargados de sentido y son, en definitiva, el método de la película.

Un poco por fuera del movimiento del expresionismo alemán, pero igualmente necesaria de ser referida por su cercanía temporal, está la polémica Leni Riefenstahl. Antes de dirigir, protagonizó varios films “de montaña”, todo un subgénero del cine alemán de los años '20. Gubern describe estas películas como “un canto prometeico a los héroes que se atrevían a conquistar las cimas, con resonancias entre paganas y fascistas” (Gubern, 1973 citado por Kairuz, 2009). “El triunfo de la voluntad” (1935) de Riefenstahl ya como directora, es una obra asombrosa de proporciones épicas (“wagnerianas”).

Los estudios actuales sobre los filmes de Agnès Varda realizados en Francia no hacen hincapié en cuestiones de género, “la autora es estudiada como *cinéaste* más que como directora feminista” (Lee, 2008 citado por Vallejo, 2010). Su lenguaje de vanguardia y experimentación estética ofrecen otra forma de mirar y representar a la mujer.



**Palabras clave:** Mujeres en el cine – Cine - ojo – Expresionismo alemán - Nouvelle Vague – Cine documental - Representaciones y sentidos de la femineidad – La mirada femenina.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 182 - 184]

---

(<sup>c</sup>) Doctoranda del Programa Interuniversitario de Doctorado en Educación (UNTREF, UNSAM, UNLA). Profesora en Docencia Superior (UTN-2014). Magister y Especialista en Educación, lenguajes y medios (UNSAM-2013). Licenciada en Comunicación Audiovisual (UNSAM-2001). Productora y Directora de radio y televisión (ISER-1996). Se desempeña como docente de las asignaturas: Taller de Creación II– UP (desde 2016); Producción de TV IV – UP (2018); Asistencia de Dirección y Producción de TV y Técnicas Operativas de estudio de TV. CENS N° 69 – Canal 7 (desde 2008).

## Introducción

“Un gran deseo es que no haya que escribir específicamente de mujeres”, decía Felipe Pigna (2018) en una entrevista que le hicieron en Rosario el año pasado, “el deseo es que se incorporen a la gran historia masculina, machista”. Pero como todavía es necesario escribir sobre nosotras, el foco de este texto es recuperar el trabajo de tres mujeres que han protagonizado la construcción del cine desde sus cimientos y cuyo aporte se hace fundamental.

Antes que nada, es importante establecer que el cine es un medio de comunicación de masas, y que como agente de socialización sus discursos, generalmente, reproducen planteamientos androcéntricos y sexistas -además de raciales, la mención del whitewashing sería para otro paper-.

Solamente por mencionar lo primero que se nos viene a la mente en cuanto a las representaciones cinematográfica, desfilan la sumisión de un género a otro, los estereotipos sexistas que transmiten la inmensa mayoría de las imágenes, la división dicotómica -impuesta- de géneros. Nuestro cuerpo manipulado, cosificado, planos “voyeurs” que llegan incluso a desmembrarnos visualmente como si lo que importara fuesen trozos (nalgas, pechos, piernas, boca) pero no el todo (la mujer-sujeto-persona-cabeza). Mujeres de la ficción sin criterios ideológicos ni políticos. Personajes femeninos caprichosos, incongruentes, absurdos, torpes, inútiles, infantiles, mujeres secundarias, incidentales, marginales respecto al relato, como trofeo del guerrero, su descanso, una ayuda en el mejor de los casos (Aguilar, 2004). “Los protagonistas masculinos tienen que tener mucha paciencia para soportar esos seres que, por ejemplo, en las películas de aventuras, resultan casi siempre un peligro añadido” (Aguilar, 2004, p.9).

También podemos pensar que las recurrencias en estas representaciones apuntan hacia la anulación como sujeto simbólico donde rara vez el mundo se descubre a partir nuestros ojos, los ojos de las mujeres. Pero hay otra memoria, mujeres que registraron su época



con un enorme compromiso artístico, ideológico, político y de género, que han dejado una huella en el panorama cinematográfico mundial. Mujeres admirables que los relatos canónicos, muchas veces han invisibilizado, eclipsándolas con figuras masculinas. Sin embargo, la relectura de sus películas las ha convertido en parte de la institución de la historia y teoría del cine.

Creemos que la influencia femenina, poderosa, vibrante, creativa -a veces controvertida-, no es un fenómeno de los últimos años. Así, queremos recuperar el aporte de Elizaveta Svilova montajista y gestora del Cine-ojo; la figura de Leni Riefenstahl, que si bien su asociación con el expresionismo alemán no parezca del todo directa proviene del mismo contexto; y la obra de Agnès Varda la dama de la Nouvelle Vague. Tres mujeres imprescindibles, que han forjado un sello propio y que le han hecho saber al mundo que las mujeres miramos, contamos, experimentamos, podemos crear obras de arte y monstruos.

## Elizaveta Svilova y el Cine-ojo

Más que como realizadora y documentalista, Elizaveta Svilova es recordada como esposa y colaboradora de Dziga Vertov. La historia la ha confinado a accesoria del trabajo de Vertov, la obediente editora de sus películas, despreciando sus habilidades y su legado, negándole el reconocimiento como cineasta por derecho propio (Penfold, 2013). Su trabajo y contribución al cine es enorme, tanto como montajista como directora. Sin embargo,

Las inconsistencias en filmografías, biografías y catálogos de archivos dan como resultado una imagen inconexa y ambigua [...]. Sus películas no han sido consideradas en los textos tradicionales de la historia del cine que borró el trabajo de Svilova, y lo mismo puede decirse de innumerables mujeres cineastas que han sido reprimidas, ignoradas y olvidadas. (Penfold, 2013, p.247)

Svilova y Vertov colaboran en varios largometrajes además de series documentales como “Kinopravda”, durante la etapa embrionaria de la estética del Cine-ojo. Por la extensión del texto, nos detendremos en el período entre 1928 y 1930, donde juntos trabajan en “El hombre de la cámara” (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) que bien ejemplifica el nivel que Vertov como director y Svilova como montajista habían desarrollado. “El hombre de la cámara” se presenta como manifiesto filmado del Cine-ojo, definiendo la visión cinematográfica de la realidad, la unidad entre forma y contenido, un afán de cientificidad tanto por la vertiente técnica como por el método, la planificación del rodaje, la organización de las imágenes en el montaje con su capacidad poética y metafórica (Ledo, 2004).

Repasemos las máximas del Cine-ojo: Conseguir una objetividad total e integral desde el registro sin una preparación previa; la cámara ve mejor que el ojo humano; rechazo al guión, la puesta en escena, los decorados, los actores profesionales; uso del montaje para unificar los fragmentos extraídos de *la realidad* (algunos objetivos retomarían décadas después los promotores del Dogma 95’). Así, “El hombre de la cámara” es un manifiesto político y artístico sobre el cine que además vincula la imagen cinematográfica con la toma

de conciencia revolucionaria (Penfold, 2013), y esto nos refiere a la inteligencia ideológica del film y habilidad involucrada en su construcción.

La edición fue un componente clave del manifiesto Cine-ojo. No solamente se trataba de organizar fragmentos de película sino de “escribir” cinematográficamente por medio de las tomas filmadas. La contribución de Svilova se hace evidente, logra plasmar en pantalla todo el potencial desarrollado por los soviéticos. “El hombre de la cámara” es aclamada como obra maestra por el ingenio de sus secuencias de montaje. Para contextualizar el momento, diremos que “Lev Kuleshov en 1928 publica en Kinogazeta sus observaciones en torno al realismo y montaje más las variaciones en la percepción. Pudovkin, también en el mismo año, escribe sobre composición [...] y Eisenstein formula un texto clásico que conjuga la acción sobre el espectador, estímulos y efectos con la Gestalt” (Ledo, 2004, p.70). “El hombre de la cámara” es para Svilova la culminación de décadas de experimentación, su talento editorial celebra y dota de sentido como espectáculo innovador al cine documental. Los “hechos de la vida” están relacionados entre sí, no a través de la continuidad narrativa sino a través de la yuxtaposición ideológica de los eventos presentados. La manera en que fluye sin sensaciones de interrupción y en su coordinación temática es donde radica el poder de la película. Como Kazimir Malevich escribe en su revisión, “el hombre que la editó ha captado maravillosamente la idea o tarea del nuevo montaje que da expresión a un cambio sin precedentes” (Malevich, 1929 citado por Penfold, 2013, p.47). No fue un hombre el que editó la película, sino una mujer.

Vemos a Elizaveta Svilova trabajando en la construcción del film. Por medio de ella, accedemos al material en bruto -los rollos y las imágenes-, las posibilidades de manipulación. Opera la moviola, comienza a cortar el revelado, y es cuando nos damos cuenta de las infinidades que ha ofrecido la cámara. Nos muestra la técnica y poesía del montaje. Como dijimos, el proceso de edición, protagonizado por Svilova devenida en personaje del film, era una etapa sustancial del manifiesto Cine-ojo. Ella controla la imagen dándole vida. Los materiales nos permiten entender las herramientas de su arte, y la precisión del corte a través de la línea visual es una indicación del producto final.

Su presencia explícita en “El hombre de la cámara” no solo aclara su contribución como editora de la película sino que también proporciona un margen para la lectura de discurso de género. En el análisis sobre las secuencias durante su trabajo, donde se establece el acto de edición en relación directa con el acto de filmación, Judith Mayne argumenta que su aparición “subvierte la teoría de la mirada masculina” (Mayne, 1989 citada por Penfold, 2013, p.47). En referencia, hay una metáfora interesante en el film con respecto a la montajista y el material, es el ojo azul de Svilova el superpuesto sobre la lente de Kaufman: todo lo que mira la cámara será interpretado y recontextualizado por la decisión femenina.

El objetivo final de la película, podemos entender, es unir los mundos orgánicos y sintéticos de modo dialéctico, hibridar el ojo humano con el de la máquina-cámara. Lo logra, en gran parte, a través del empleo de Svilova del repertorio completo de las técnicas del Cine-ojo que permiten que estos elementos parezcan armoniosos en lugar de opuestos. Aparecen así, estrategias como la metáfora visual y la rima, patrones rítmicos y superposiciones. Sobre “El hombre de la cámara” y la secuencia de las máquinas, (a unos cuarenta y dos minutos de película aproximadamente), Vlada Petrić reconoce la habilidad física necesaria para montar la escena, recordándonos que “la tecnología de edición en ese mo-

mento estaba sin desarrollar. Sin embargo, Svilova logró unir numerosas tomas de uno o dos cuadros para lograr un ritmo subliminal en la pantalla” (Petrić, 1993 citado por Penfold, 2013, p.48).

A lo largo de varias secuencias, las imágenes de la montajista están diseñadas para alinearse con tomas del trabajo específicamente femenino. Se enlaza y se cruza la costura de las hilanderas con el empalme de la película. Se establece la analogía visual entre el cuerpo de la mujer y el cuerpo del film, demostrando la forma en que Svilova concibe la edición como una experiencia corporal.

La documentalista Il'ia Kopolin recuerda la primera vez que los conoció, durante la sesión de fotos en el pueblo de Pavlovskoe-Luzhetskoe para el primer largometraje de Vertov, “Cine-ojo: la vida en movimiento” (*Kino-Glaz: Jizn Vrasplokhn*, 1924). Caminaban por la amplia calle de la aldea, Vertov, Kaufman, Svilova y el administrador Kagarlitskii, mirando todo con interés. Vertov y Kaufman estaban “vestidos elegantemente, con sus chaquetas de cuero, mientras que Svilova vestía sencilla, mezclándose con las chicas del pueblo” (Vertova-Svilova, 1976 citada por Kaganovsky, 2018). Era una mujer de clase obrera rusa, que podía desaparecer fácilmente en segundo plano, y su papel de “camarada de armas” la hacía prácticamente invisible. En el relato de Kopolin, ella estaba con él caminando por la calle, presente en los scoutings, en las tomas en locación, y como *kinok* participaba en la selección de lo que se filmaría. Semiramida Pumpianskaia, asistente de Vertov, lo confirma, notando que Svilova estaba en el rodaje porque Vertov confiaba en sus ojos y en la forma en que veía las cosas, necesitaba sus ojos, pensar con ella, discutir con ella. Vertov recuerda el sótano húmedo en el bulevar Tverskoi de Moscú donde se sentaba “continuamente encorvado sobre trozos de película, junto a la camarada, ‘la compañera’ Svilova”. “Luego de esta última noche de trabajo, los próximos dos capítulos de Kinopravda estarán listos” (Vertov, 1984 citado por Kaganovsky, 2018). Y este es el mejor retrato de los dos, juntos, haciendo de su tesis algo radicalmente innovador. Este párrafo para traer a cuento la sociedad laboral que mantenían, compartían proyectos, compromisos y responsabilidades sobre la producción y entrega del material.

A partir de 1939 comienza su carrera independiente de Vertov. Durante un período que va de 1939 a 1956, dirigió y editó más de cien documentales y episodios para noticieros. Sus películas apuntan específicamente a las audiencias femeninas, expresan una dimensión colectiva a través de procesos de identificación con el ideal soviético. Aunque las historias de mujeres ocupan su obra desde las preocupaciones político-ideológicas a menudo no reflejan la agenda del Comité Central, sino su propio interés hacia la movilización de la espectadora femenina (Penfold, 2013).

A fines de la Segunda Guerra Mundial, trabaja en dos películas “Auschwitz” (*Oświęcim*, 1945) y “Las atrocidades del fascismo” (*Zverstva Fashistov*, 1946). “Auschwitz” es una filmación documental de veinte minutos sobre la liberación del campo de exterminio por el Ejército Rojo. Una película cruda que detalla el horror cometido y refuerza la virtud e integridad soviética, legitimando a Stalin y enfatizando un creciente nacionalismo ruso. “La carrera independiente de Svilova sirvió al régimen de Stalin [...] Sus películas fueron utilizadas para informar, educar y sobre todo persuadir a las masas, celebrando la victoria del proletariado mientras despreciaba a los enemigos del comunismo” (Penfold, 2013, p.66).

Y es aquí donde proponemos una conexión con la siguiente cineasta: la política, las sociedades, los momentos históricos, las ideologías a través de la mirada de las mujeres y la riqueza visual de sus producciones.

## Leni Riefenstahl entre el expresionismo y el documental de propaganda

Leni Riefenstahl fue una de las mejores cineastas del siglo XX. Sus vinculaciones con el régimen nazi hicieron de ella un personaje controvertido, admirado y odiado. Fue una trabajadora incansable que interpretaba y dirigía, escribía los guiones y montaba las cintas. “Tenía fama de ser meticulosa hasta extremos imposibles. Cuentan que era capaz de estar cambiando de lugar los árboles de un decorado durante días enteros hasta lograr el encuadre adecuado” (Galán, 2003).

Para establecer el lazo entre el expresionismo alemán propiamente dicho y “El triunfo de la voluntad” (*Triumph des Willens*, 1935) -película de la que nos ocuparemos principalmente en este apartado- proponemos al cine alemán como un continuo que responde, como todos los cines del mundo, a la parte más íntima de la cultura de una sociedad y la manera en la que sus miembros se reconocen en una comunidad de significados compartidos. Las películas nos cuentan cómo la cultura organiza y representa un “nosotros” que está (o ha estado) ligado no solo a la razón, sino a las pasiones y al arte. Esos mojonos de identidad, recuerdo y porvenir, están anclados a espacios, ambientes, sensaciones, y son verdaderos puntos de convergencia de una pluralidad de grupos y clases de agentes muy diferenciados en lo social que se reconocen en su propia cultura. Las películas nos cuentan cómo cada sociedad expresa, singularmente, una respuesta a determinados problemas que van desde los modos de mantenimiento de su organización a la manera en que la sociedad es.

El expresionismo, más que una escuela es una actitud estética [...] Estamos en el terreno de la fantasía sin fronteras, en contradicción con el realismo naturalista que, después de Méliès parece querer imponerse en el cine mundial. Hay un cordón umbilical que une estas inquietantes leyendas con la explosión del romanticismo alemán. El romanticismo, y su reflejo filosófico, el idealismo, han dominado y dominan todavía a lo más vivo y activo de la cultura alemana. Y de aquí a la irrupción de Caligari no hay más que un paso. (Gubern, 1997, pp.137-138)

Así, el expresionismo comienza a exhibir mundos interiores atormentados, espíritus desatemplados, estados de angustia individual y colectiva, enmarcados en luces y sombras, escenografías deformadas. La pantalla germana se pobló de asesinos, vampiros, monstruos, locos, visionarios, tiranos y espectros como el involuntario reflejo del angustioso desequilibrio social, del desgarramiento del alma burguesa alemana en tensión entre la tiranía política y el caos (Gubern, 1997; Kracauer, 2011). Si bien estas películas de ningún modo son documentales, son un documento de la época.

Un poco fuera del movimiento, pero igualmente necesaria de ser referida por su cercanía temporal, está Leni Riefenstahl. La asociación del expresionismo con los films protago-

nizados y dirigidos por ella tal vez no parezca del todo directa, pero proviene del mismo contexto. Antes de dirigir, protagonizó varios films “de montaña”, un subgénero del cine alemán de los años '20, donde parte de la enorme fuerza dramática era llevada a la pantalla por los grandiosos paisajes naturales y los dramas no interferían con “las abundantes tomas documentales del mundo silencioso de las alturas” (Kracauer, 2005, p.108). Estas películas “eran un canto prometeico a los héroes que se atrevían a conquistar las cimas, con resonancias entre paganas y fascistas” (Gubern, 1997, pp.206-207).

Una joven bailarina -Leni Riefensthal- sufrió una lesión de rodilla que ameritaba una operación y amenazaba con interrumpir su carrera. Cuando iba a visitar a un especialista, reparó en el anuncio de “La montaña del destino” (*Der Berg des Schicksals*, 1924) del cineasta-geólogo Arnold Fanck en la estación de Nollendorfsplatz. Después de ver la película, buscó al director. Se reunieron una mañana de jueves en un bar de una esquina de Kurfürstendamm. Él dijo poco y ella supuso que no había causado una buena impresión. En realidad, el Dr. Fanck estaba locamente enamorado. Escribió a Luis Trenker -actor de sus películas- que ella era “la mujer más bella de Europa” y pronto sería “la mujer más famosa de Alemania”. Ingresó al hospital para someterse a la cirugía y mientras estaba allí recibió la visita de Fanck que le trajo un guión con las palabras “La montaña sagrada: para la bailarina Leni Riefensthal” -lo había escrito en tres días-. Una vez que se recuperó, viajó a Friburgo para quedarse con el que se convertiría en su mentor intelectual y su amante, y de quien aprendió todo lo que sabía sobre cine (Costello, 2011).

Protagonizaría varias películas dirigida por Fanck: “La montaña sagrada” (*Der heilige berg*, 1926), “El gran salto” (*Der grosse sprung*, 1927), “Prisioneros de la montaña” (*Die weisse hölle vom Piz Palü*, 1929), “Tempestad en el Mont Blanc” (*Stürme über dem Mont Blanc*, 1930), “Borrachera en la nieve” (*Der weisse rausch. Neue wunder des schneeschuhs*, 1931), “SOS Iceberg” (*S. O. S. Eisberg*, 1933).

“(Fanck) Me enseñó que todo había que fotografiarlo igualmente bien: personas, animales, nubes, agua, hielo, y verlo todo, de ser posible, desde un ángulo completamente nuevo. Me permitió mirar a través de la cámara, escoger tomas de imagen, aprendí lo que era material negativo y positivo, a trabajar con distintas distancias focales, el efecto de los filtros de color. Sentí que el cine podía ser para mí una nueva tarea. Al mismo tiempo comprendí que en el cine el individuo no es nada, que aquí todo podía realizarse sólo con un trabajo conjunto”. (Riefenstahl, 2013, p.63)

En el curso de los años prehitlerianos, dirigió “La luz azul” (*Das Blaue Licht*, 1932). Una película bella, con una magistral composición de encuadres, con primeros planos escapados de cuadros de Rembrandt. Con una iluminación conmovedora que enmarca cada escena de la manera que solo los alemanes pueden obtener. Repleta de metáforas visuales y simbolismos contruidos a través de la cámara y el montaje. Hitler había admirado profundamente “La luz azul” y le encargó que produjera un film sobre la Convención del Partido.

Leni Riefenstahl que estaba ya enfrascada en el laborioso proyecto de *Tiefland*, intentó eludir el encargo y pasárselo a Walter Ruttmann. Pero las presiones de

Hitler no cedieron y finalmente aceptó con tres condiciones a las que el Führer accedió: lo produciría su propia empresa sin financiación del partido; no sufriría interferencias del partido ni del ministro de Propaganda (cuyas relaciones no eran buenas), de modo que nadie vería el film hasta que estuviese acabado; y no aceptaría ulteriores encargos del partido. (Gubern, 2005, pp.250-251)

Alguna de estas condiciones no se cumplirían, años después vendría “Olympia” (1938). -Interesante destacar aquí, y en relación a esta película en particular, cómo transforma la posición de la “mujer observada” por la mujer que admira la belleza física de los cuerpos masculinos-.

Entre los recursos técnicos a su disposición para el rodaje de “El triunfo de la voluntad”, contó con treinta cámaras, un equipo técnico de ciento veinte personas, cuatro equipos de sonido, un dirigible para tomas aéreas, más los 350.000 habitantes de Nüremberg como extras. Se configuró la arquitectura luminosa con ciento treinta reflectores antiaéreos apuntando a las banderas y al cielo. Se construyeron un ascensor para elevar la cámara a treinta y ocho metros, y un travelling de veinte metros situado a la altura de un primer piso para rodar los desfiles en picado. Se expusieron unos 130.000 metros de película (unas sesenta horas), pero se seleccionaron 3.000 (dos horas) para el montaje final (Gubern, 2005). Con respecto al montaje, aquí un paréntesis sobre las convergencias entre el cine nazi militante y el cine soviético.

Los nazis tomaron el gusto por el montaje rítmico, el tono retórico de los planos, con contrapicados, enfáticos ángulos de cámara, la afición por los primeros planos muy ceñidos de rostros o la representación de planos del cielo dotándolos de gran contenido dramático gracias al uso de filtros fotográficos. A veces la influencia se deja notar por contraste, pero aun así es evidente: las masas desbordadas y hormigueantes que aparecen en Octubre (Oktyabr, Sergei Eisenstein, 1927) obtienen su reflejo antitético en los desfiles y paradas de masas organizadas rígidamente en El triunfo de la voluntad (Triumph des Willens, 1935) de Leni Riefenstahl. (Gubern, 2005, pp.243-244)

Los documentales de propaganda nazi derivaban del modelo soviético y se oponían al occidental, reforzaban el sentido de sumisión del individuo al Estado. Otro paralelismo, nos invita a pensar en las reminiscencias futuristas (Gubern, 2005; Kracauer, 2011).

Logró un film que no solo ilustra por completo la Convención, sino que descubre todo su significado. No se limitó a registrar los sucesos sino que construye un producto poderoso que no deja lugar a dudas sobre la fuerza política del régimen por medio de una colosal puesta en escena y una composición exquisita y aterradora. El encuadre perfecto de un mar de personas enfervorizadas ante la presencia de su Führer. Hay formas de filmar, de ponerse tras una cámara, como lo hizo ella fue completamente único, “un talento altísimo ligado indisolublemente a un pozo sin fondo de maldad” (Kairuz, 2009). “A la postre, podrán contarse con los dedos de una mano las obras de doce años de propaganda nazi que conseguirán escapar al ridículo” (Gubern, 2005, p.258).

“La tradicional propensión alemana a pensar en términos míticos y antirracionales nunca fue enteramente superada. Y para los nazis fue importante [...] reavivar con un fin preciso los viejos mitos alemanes” (Kracauer, 2011, p.273). A continuación, algunos ejemplos breves de los simbolismos puestos en juego en la película: a) Prólogo de acento pagano con imágenes de inspiración bíblica, grandilocuentes. El águila imperial y la cruz gamada; b) Tomas aéreas del avión de Hitler como un enviado celestial, (y la sombra que se cierne sobre Alemania); c) En el trayecto desde el aeropuerto al hotel, Hitler es fotografiado en contraluz, su perfil aparece rodeado por un halo luminoso. La luz del sol se refleja en la palma de la mano como si fuera depositario de una energía divina; d) El tema del fuego aparece repetidamente a lo largo de la película, como en la marcha de las antorchas; e) La imagen y el sonido de los tambores y trompetas remite a las legiones del Imperio Romano, al igual que el campamento de las juventudes hitlerianas; f) El homenaje a los caídos en la Primera Guerra Mundial con una puesta montada como si se tratase de una ceremonia religiosa, con Hitler, Lutzer y Himmler avanzando en formación triangular; g) Hitler siempre es fotografiado en contrapicado (Gubern, 2005).

Desde la perspectiva actual, el famoso debate acerca del estatuto del film, acerca de si es un documental o un film de propaganda, puede zanjarse ya definitivamente diciendo que se trata de un falso debate – más que de un falso documental-, pues “El triunfo de la voluntad” es un documental de propaganda (como tantos otros hechos por los aliados) y, en este género específico, una verdadera obra maestra. (Gubern, 2005, p.268)

Luego de la guerra, una vez liberada por los aliados y en su nueva faceta como fotógrafa, viajó a Sudán a retratar la tribu Nuba. Nuevamente abrazó el éxito. De su trabajo en África publicó varios libros y por esa época conoció al que sería su compañero hasta su muerte: Horst Kettner, su camarógrafo 42 años más joven. El mar también captó su atención. Cuando tenía 71 mintió sobre su edad para sacar su licencia de buceadora -dijo que tenía veinte años menos y nadie lo dudó-. De sus inmersiones surgieron dos colecciones de fotografías y la película “Impresiones submarinas” (*Impressionen unter wasser*, 2002). “Siempre anduve en la búsqueda de lo insólito, de lo maravilloso y de los misterios de la vida” (Riefenstahl, 2013, p.5). Fue una mujer destacada en una profesión y un arte dominados por hombres. Tal vez fuera esa afición por descubrir “los misterios de la vida” -el don para expresar lo asombroso y lo extraordinario-, el lazo con la siguiente mujer, también mirada-cámara-testigo de su época.

## Agnès varda y la Nouvelle Vague

“A veces en el azar está el origen del film” (Varda 2012, citada por TVE, 2012). Conocida como “la dama de la nueva ola francesa”, Agnès Varda es una de las directoras que mejor encarna las cualidades del “cine de autor”. Su obra abarca cortometrajes y largometrajes, ficciones y documentales que muestran de forma íntima intereses, inquietudes y preocu-



paciones en relación con el tiempo, la vida, la femineidad y la felicidad del día a día donde se desenvuelven. Un cine vanguardista, único, profundo, con un carácter realista y social desde la mirada femenina que busca lo extraordinario en los espacios más comunes.

“Pocos movimientos cinematográficos han hecho correr tanta tinta y suscitado tan apasionadas discusiones como el cine francés [...] englobado bajo el cómodo y fluido calificativo de *nouvelle vague*” (Gubern, 1997, p.368). A principios de la década de los '50, un grupo de críticos franceses se reúne en torno a André Bazin, y fundan la revista que años más tarde se convertirá en *Cahiers du Cinéma*. Su necesidad por exaltar la figura del autor -entendido como creador de la obra-, les llevó a reivindicar la posición del “cine genuino”, la creación del propio artista en detrimento del cine comercial. Al comienzo fue tan solo una actitud, la expresión de la postura de estos amantes del cine, hasta que François Truffaut arremete con violencia contra el *cinéma de qualité* francés y contra su pretendido “realismo psicológico” -del que dice que ni es realismo ni es psicológico- con una serie de artículos que establecen las bases de esta corriente. Así surge la “nueva ola”, que aportará autenticidad y frescura a la temática y a la narrativa cinematográfica. Para los *Cahiers* “el director lo era todo” y las características que destacaban era: simplicidad técnica; bajos presupuestos; mayor libertad narrativa; rodajes en escenarios naturales; sonidos, luz y música debían emanar de la misma historia. “El aporte de la nueva ola ha supuesto una energía renovada al lenguaje cinematográfico, un tanto anquilosado, redescubriendo la capacidad de “mirada” de la cámara, el poder creador del montaje y de otros recursos caídos en desuso” (Gubern, 1997, p.379).

Yo siempre estuve confundida por la Nouvelle Vague. El término fue creado muy tarde e incluyó a muchos cineastas. Pero también estaba el grupo de críticos que después se convertirían en directores, provenientes de Les Cahiers du Cinéma, y allí estaban los espíritus libres... Alain Resnais, Jacques Demy, Chris Marker, yo misma. Nos agruparon bajo el mismo nombre, pero no éramos un grupo. Yo me sentía bastante lejos de la tripulación Les Cahiers. (Varda 2014, citada por Sanmarin, 2014)

La primera película de Agnès Varda, “La Pointe Courte” (1955) “combina libremente dos tramas que representan dos estéticas diferentes: por un lado está el retrato puramente neorrealista de la zona del suroeste de Francia a la que el título hace referencia; y por otro, la historia de un joven matrimonio que se encuentra allí para decidir si seguirán juntos o no” (Triguero, s/f). Es interesante recuperar esta relación con el neorrealismo italiano -esta película en particular parece fuertemente ligada al tratamiento visual de “La Strada” (1954) de Fellini- para repensar las convenciones teóricas con respecto a las escuelas y movimientos cinematográficos que, muchas veces, no agotan o definen completamente ni a los movimientos ni a las obras ni a los artistas. Una suerte de “los teóricos proponen y el cine dispone”. Así, se nos presentan encuadres ceñidos en planos cortos, y otros montados sobre una cámara espía, más general, que recorre esas familias de pescadores -llenas de chicos de todas las edades-, las casas y pasillos de la aldea. Matronas con delantal, hombres con rostros y manos curtidos por el mar. La esencia cotidiana, la mesa, la pesca, las



festividades, la ropa colgada movida por la brisa, los gatos de colores, la infinidad de redes tendidas al sol.

El neorrealismo italiano es un cine revolucionario nacido de las propias ruinas todavía humeantes de Italia, de la mano de “Roma, ciudad abierta” (*Roma, città aperta*, 1945) y se demostrará con tantas potencialidades que “ha forjado la grandeza del cine como arte. Rossellini consigue [...] que la ficción organizada parezca documental, reportaje directo, página viva arrancada de la historia” (Gubern, 1997, p.288).

En el orden temático, el neorrealismo centró su atención en el hombre considerado como ser social, examinando sus relaciones con la colectividad en que está inserto. En el plano estilístico, se comprende que para dar el máximo vigor realista a estos dramas se apoya en el verismo documental: actores y escenarios naturales, ausencia de maquillajes, diálogos sencillos, abandono de estudios decorados y toda clase de artificios en aras de la máxima veracidad. (Gubern, 1997, p.289)

Esta persecución por captar la imagen “de improviso”, sin artificios, de manera brutal, evoca automáticamente a las máximas del Cine-ojo. “Al hablar de la originalidad del neorrealismo no conviene olvidar las anteriores lecciones del cine ruso, no puede desligarse de sus antecedentes históricos y estéticos” (Gubern, 1997, p.289).

Si bien Varda nunca fue considerada neorrealista ni *kinok* -tampoco otro de los nombres implicados en “La Pointe Courte”, Alain Resnais, editor de la película- esa combinación tan curiosa de estética junto a diálogos intelectuales -la escena en el vientre de la ballena/ barco- fue toda una revelación y supuso uno de los más claros precedentes de la Nouvelle Vague (Triguero, s/f). Fue considerada desde ese mismo momento precursora de la vanguardia francesa.

“Procedente de la fotografía Varda establece con su primer filme, *La Pointe Courte*, un punto de referencia para ese movimiento, a cuya corriente se incorporaría como miembro de pleno derecho con *Cléo de 5 a 7*” (Riambau, 1996, p.194). Aunque Varda tiene para decir que,

Lo cierto es que cada uno de los directores a los que nos incluyen dentro de la Nouvelle Vague íbamos por nuestro lado. Claude Chabrol y Jaques Demy son muy diferentes. ¿Qué tienen en común ellos dos con Jean-Luc Godard? No se pueden colocar en un mismo cajón porque no hacían lo mismo. Nunca hubo una reunión en la que nos juntáramos todos en una misma sala y decidiéramos las directrices de una corriente expresiva. (Varda 2014, citada por Sanmarin, 2014)

No fue hasta la producción de “*Cléo de 5 a 7*” (1961) que se consagró como cineasta, donde trabaja sobre la diferencia entre el tiempo objetivo -real- y el tiempo subjetivo -procedente de las sensaciones, el cuerpo-sexo femenino. Enmarcada en el París en los años ’60, aporta una mirada remozada en relación a las mujeres.

A medida que avanzaba su carrera filmográfica, se vuelca hacia el ensayo documental, y allí encontramos “*Los espigadores y la espigadora*” (*Les glaneurs et la glaneuse*, 2000). “Varda dice que este proyecto nace de la casualidad, pero que es una de sus obras más

reflexivas” (Aulestia, 2015, p.67). Vivió una segunda juventud después del éxito internacional de este film, compendio de su forma de entender el cine como “el arte de cosechar imágenes”, para luego barajarlas inesperadamente y hacer con ellas un bricolaje que les otorgue un nuevo sentido. “Construye un estilo que integra todos esos elementos que sitúan la mayoría de sus películas al margen de la narrativa convencional” (Riambau, 1998, pp.206-207). Conjuga la realidad con la ficción, el documento con la narración. La cámara suele asumir la perspectiva subjetiva de la protagonista, un punto de vista de connotaciones expresivas que se alterna con el punto de vista al que los espectadores estamos acostumbrados. “Intento arriesgado de un *filme-puzzle* que se busca (en parte, por lo menos) mientras se hace, un *work in progress* que nos traslada a lo mejor del espíritu Nouvelle Vague, a esas raras películas que inventan con valentía su propia forma en vez de adaptarse a un molde estándar” (Philippon, 1988 citado por Riambau, 1998, p.209).

“Los espigadores y la espigadora” es un ensayo cinematográfico con una modalidad de representación que combina lo interactivo y lo reflexivo; en un país poderoso, personas que viven de lo que recogen de la basura. “No quería hacer una película de la miseria [...] lo que domina es que en Francia hay gente con una pobreza enorme que no tiene otra opción que comer lo que otros, más o menos ricos, tiran” (Varda, 2012 citada por TVE, 2012).

En “Los espigadores y la espigadora” -sucede lo mismo en su última película “Caras y lugares” (Visages villages, 2017) realizada en colaboración con JR- la combinación de la textura documental se funde con un desarrollo narrativo que es guiado por su voz en off y su presencia física -inescindibles del universo relatado-, donde ella encarna a la heroína de la historia. Libérrima, como a lo largo de su extensa filmografía, en torno al rodaje y al montaje, surge el instinto y curiosidad de Varda por captar los pequeños detalles de la realidad que la circunda. “Me gusta que la gente diga: hay alguien detrás de la cámara. No sé para otros, pero en el caso de mis películas soy yo” (Varda, 2012, citada por TVE, 2012). Adecuada para reflexionar sobre algunos conceptos relativos a la representación de la mujer como autora, como eje del discurso y de la trama, como imagen proyectada.

En “Los espigadores y la espigadora” pone en juego su cuerpo -además de su mirada femenina-, ignorando los valores estéticos que pesan sobre la mujer en el cine -y en el dominio de la imagen en general-, revelándose contra las imposiciones del mercado/industria. Muestra sus canas, sus manos arrugadas, niega la vejez como enemiga. El espejo la confronta -remite a la imagen de “Cléo de 5 a 7”- pero le permite reafirmarse y enfrentarse a sí misma desde una belleza natural (Vallejo, 2010).

Implicada en todo el proceso de creación, concibe el cine como una obra de arte y de artesanía. Para ella la autoría está ligada a la idea de *cinécriture*: “Un film bien escrito está igualmente rodado, los actores han sido bien elegidos, así como los lugares. La organización de secuencias, los movimientos, los puntos de vista, el ritmo de rodaje y el de montaje han sido entendidos y pensados como elecciones de un escritor” (Varda, 1994 citada por Vallejo, 2010). Estos conceptos, anclados en el seno de los *Cahiers*, en la noción de la Nouvelle Vague y la *politique des auteurs* definen su legado. La equivalencia entre el lenguaje cinematográfico y el lenguaje escrito.

Por ello, llamo a esta nueva era del cine la era de la Cámara-stylo [...] Quiere decir que el cine se apartará poco a poco de la tiranía de lo visual, de la imagen

por la imagen, de la anécdota inmediata, de lo concreto, para convertirse en un medio de escritura tan flexible y tan sutil como el lenguaje escrito. [...] Carece de sentido la distinción entre autor y realizador. La puesta en escena no es un medio de ilustrar o presentar una escena, sino una auténtica escritura. El autor escribe con su cámara de la misma manera que el escritor escribe con una estilográfica. (Astruc, 1948)

El cine de Varda “responde al deseo de escribir en sus filmes (en los diálogos, en la caligrafía), un “plus” de maestría, un “plus” de subrayado en la firma de los detalles, una mezcla de lucidez irónica y de lucidez controlada que la ha situado, desde el principio, en la vertiente manierista de la modernidad” (Riambau, 1998, p.212).

La definición que doy a la escritura, *cinécriture*, es aplicable más específicamente a las películas documentales. Las experiencias que tengo y las tomas que hago, ya sea sola o con un equipo, el estilo de montaje, con momentos reincidentes o contrapuestos, los textos del comentario de la voice over, la elección de la música, todo esto no es simplemente escribir un guion, o dirigir un filme o escribir un comentario, todo esto es la casualidad trabajando conmigo, todo esto es la *cinécriture* de la que hablo a menudo. (Varda s/f citada por Aulestia, 2015, p.68)

Mención aparte, por la ternura, respeto y rigor, merece la trilogía que dedicó a su marido, a modo de amorosa carta póstuma. “Jacquot de Nantes” (1991) son los sueños de un niño que quiere ser director de cine y fue rodada antes de la muerte de Demy. Un hermoso canto a quién se amó y ya no está. No es la historia del hombre, sino postales del niño que lo precedió (Fernández Irusta, 2017). Al principio de la película aparece el director, recostado sobre la playa, observado por los ojos de la cámara de su mujer. La mano que recorre la arena, la arena que se escapa entre los dedos como el rato que pasaron juntos en la costanera ese día de viento. El tiempo cuando ya no se considera propio, la necesidad de atesorar esos minutos en forma de registro-celuloide. Juega con el blanco y negro y el color, la recreación y el testimonio. “Jacquot se fue haciendo Jacques”, describe afectuosa la voz de Varda (Fernández Irusta, 2017). “Las señoritas cumplieron 25 años” (*Les demoiselles ont eu 25 ans*, 1992) se trata del homenaje que la ciudad de Rochefort hizo a la película de Demy con motivo del aniversario de su estreno. “El universo de Jacques Demy” (*L’Univers de Jacques Demy*, 1995) reúne entrevistas a actores que trabajaron con él y fragmentos de las películas del director -también exponente de la nueva ola francesa- de “Lola” (1961) y “Los paraguas de Cherburgo” (*Les parapluies de Cherbourg*, 1964). “Varda redacta esta personal misiva a partir de un collage de coloridas imágenes y films de su marido” (Gaitano, 2018). La demostración de cuando se escribe o se filma, su sello *cinécriture*, pensando en la persona adorada, la intimidad compartida, las cicatrices, esas ausencias tan presentes que nos acompañan. Películas-textos dotadas de un eminente componente de ofrenda, admiración, lealtad, amistad profunda, que al mismo tiempo ilustran la tónica que preside toda la trayectoria de esta realizadora. “Yo era fotógrafa y sigo siéndolo... es más bien una forma de ver” (Fieschi y Ollier citados por Riambau, 1998, p 206).

Su obra “ha servido para reafirma la noción de cine de autor [...] sacando provecho de las novedades técnicas (cámaras ligeras, emulsiones hipersensibles, lámparas sobrevoltadas, iluminación por reflexión) y afinando y enriqueciendo las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico como vehículo artístico más vivo e idóneo de nuestra época” (Gubern, 1997, p.279). También tenemos que decir que ha centrado la atención de numerosos estudios tanto desde la perspectiva de género (Rosello, 2001; Brioude, 2007; De Roo, 2008, Lee, 2008 citados por Vallejo, 2010, p.101), como de la autoría (Bastide, 1994, Esteve, 1991, Smith 1998, citados por Vallejo, 2010, p.101). Recorrer su filmografía es reinventar la representación de la mujer en el cine, la construcción de la mirada femenina, la búsqueda por derribar estereotipos clásicos con una escritura propia y personal. Sus películas son auténticos manifiestos en imágenes, “que nos vienen a recordar, muy eficazmente, el papel creativo de la cámara y del montaje en la elaboración de una expresividad visual autónoma” (Gubern, 1997, p.380).

“Yo sigo luchando. No sé por cuánto tiempo más, sigo luchando en una batalla, que es hacer cine vivo y no solo hacer otra película” (Varda, 2012 citada por TVE, 2012).

## Conclusión

Aumont (1996) defiende la idea de que el cine es una forma de pensamiento, emociones y afectos a través de un discurso de imágenes y sonidos tan rico como el discurso de las palabras. Deleuze (2002) afirma que algunos realizadores, introdujeron el pensamiento en el cine, hicieron pensar al cine con la misma elocuencia con que, en otros tiempos, lo hicieron los filósofos usando la escritura (Machado, 2016).

Las tres cineastas de este texto pusieron en juego su inteligencia y su interpretación del mundo, de sus sociedades, de su cotidiano, materializando su mirada sin ninguna ingenuidad, y además logrando innovaciones técnicas y discursivas por sobre las formas más cristalizadas de hacer cine.

Hacedoras de películas fundadoras del aparato cinematográfico, no solo desde la realización práctica sino como manifestación teórica en pantalla, el cine se vuelve a través de ellas una nueva forma de “escritura”.

Hay un cordón umbilical, como dice Gubern, un hilo palpable que las une del mismo modo que el cine puede comprenderse y aceptarse como un continuo; además, por supuesto, de documento de época que describe culturas y momentos, espíritus e ideologías. Ejemplo para futuras directoras, como en “Las llamadas cariátides” (*Les dites cariátides*, 1984) de Varda, mujeres que resisten el peso de la responsabilidad y la profesión, engrandecen el arte y la industria con gracia y belleza, mientras los atlantes-masculinos desfallecen ante el esfuerzo.

Este texto quiso recuperar del modo más respetuoso posible, la obra y el legado de tres mujeres fundamentales para la teoría y la historia del cine. Tres mujeres enormes, que no dejan de ser solo una pequeña muestra de la decisiva intervención femenina en el panorama cinematográfico.

## Listas de Referencias Bibliográficas

- Aguilar, P (2004). *¿Somos las mujeres de cine?* Madrid, La Morgal.
- Astruc, A. (1948). Nacimiento de una nueva vanguardia: La “caméra-stylo”. *L'Écran Français* (144). Disponible en <http://meristation.as.com/zonaforo/topic/1074707/> Fecha de consulta: 4/03/2019
- Aulestia, A. (2015). *Aproximación al Documental Contemporáneo: Teorías y Géneros, tesis de maestría*. Universidad de Barcelona, España. Disponible en: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/67204/1/TFM%20Aulestia%20Benitez%20Ana.pdf> Fecha de consulta: 24/01/2019
- Aumont, J. et al. (2008). *Estética del cine*. Buenos Aires, Paidós.
- Costello, J. (2011). *Disingenuous Genius: A Tribute to Leni Riefenstahl*. Disponible en: <https://www.counter-currents.com/2011/08/disingenuous-genius-a-tribute-to-leni-riefenstahl/> Fecha de consulta: 11/01/2019
- Deleuze, G. (2002). *La isla desierta y otros textos*. España, Pre-textos.
- Fernandez irusta, D. (2017). Y todo empezó en la infancia. *La Nación*. Disponible en <https://www.lanacion.com.ar/2077728-y-todo-empezo-en-la-infancia> Fecha de consulta 8/01/2019.
- Gaitano, J. (2018). El universo de Jacques Demy. *Filmstruck* Disponible en: <http://www.otroscineuropa.com/el-universo-de-jacques-demy-agnes-varda-1995-filmstruck/> Fecha de consulta: 3/03/2019
- Galán, D. (2003). La musa de Hitler. *El país*. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2003/09/10/cultura/1063144801\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2003/09/10/cultura/1063144801_850215.html) Fecha de consulta: 10/01/2019
- Gubern, R. (1997). *Historia del cine*. Barcelona, Lumen.
- Gubern, R. (2005). *La imagen pornográfica y otras perversiones ópticas*. Barcelona, Anagrama.
- Kairuz, M. (2009). Expresionismo alemán e impresionismo francés. *Suplemento Radar-Página/12*. Disponible en <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5272-2009-05-03.html> Fecha de consulta: 11/01/2019.
- Kaganovsky, L. (2018). Film Editing as Women's Work: Èsfir' Shub, Elizaveta Svilova, and the Culture of Soviet Montage. *Women at the Editing Table: Revising Soviet Film History of the 1920s and 1930s* (ed. by Adelheid Heftberger and Karen Pearlman). Special Issue of *Apparatus. Film, Media and Digital Cultures in Central and Eastern Europe* 6. Disponible en <http://www.apparatusjournal.net/index.php/apparatus/article/view/114/303> Fecha de consulta 3/01/2019.
- Kracauer, S. (2011). *De Caligari a Hitler: una historia psicológica del cine alemán*. Barcelona, Paidós.
- Ledo, M. (2004). *Del Cine Ojo a Dogma 95. Paseo por el amor y la muerte del cinematógrafo documental*. Barcelona, Paidós.
- Machado, A. (2010). El filme-ensayo. *La Fuga*. Disponible en <http://www.lafuga.cl/el-filme-ensayo/409>. Fecha de consulta: 13/02/2019
- Penfold, C. (2013). *Elizaveta Svilova and Soviet Documentary Film*, tesis doctoral, Facultad de Humanidades, Universidad de Southampton, Inglaterra. Disponible en: <https://eprints.soton.ac.uk/367302/1/C%2520Penfold%2520Thesis.pdf> Fecha de consulta: 3/01/2019

- Pigna, F. (2018). Felipe Pigna recorre las biografías de mujeres que rompieron paradigmas. *El Ciudadano Rosario* Disponible en: <https://www.elciudadanoweb.com/felipe-pigna-recorre-las-biografias-de-mujeres-que-rompieron-paradigmas/> Fecha de consulta: 12/01/2019
- Riambau, E. (1998). *El cine francés 1958-1998*. Barcelona, Paidós.
- Riefenstahl, L. (2013). *Leni Riefenstahl: memorias*. Barcelona, Lumen.
- Sanmarin, S. (2014). Agnès Varda destruye el mito de la Nouvelle Vague en el Festival de Cine de Locarno. *Enfilm*. Disponible en <https://enfilme.com/notas-del-dia/agnes-var-da-destruye-el-mito-de-la-nouvelle-vague-en-el-festival-de-cine-de-locarno> Fecha de consulta: 12/01/2019
- Triguero, G. (s/f). La Pointe Courte (1955) de Agnès Varda. Disponible en: <https://elgabinetedoctormabuse.com/2014/07/07/la-pointe-courte-1955-de-agnes-var-da/>. Fecha de consulta 12/01/2019
- TVE (productor). (2012). *Documenta 2*. Entrevista con Agnès Varda cinco años después. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=3o238ISMjaM> Fecha de consulta: 11/01/2019
- Vallejo, A. (2010). Género, autorrepresentación y cine documental. Les glaneurs et la glaneuse de Agnès: Varda. *Quaderns*, (5), pp. 101-117.

**Abstract:** The canonical records have made the work of the women of the seventh art invisible, eclipsing them with masculine figures. However, the revisiting the films has made them into part of history and film theory. We shall escape the established notion of man directed films, focusing on how the genre and “the thing of women” were established by the Soviet, German and French films, and its difference with the classic Hollywood model and its representations of princesses in need of being rescued or unchained by unconsented kisses. We believe that feminine influence, powerful, vibrating, creative -sometimes controversial-, is not a recent phenomenon. We intend to bring to this paper the contribution to the film genre by Elizaveta Svilova editor and creator of the kino-eye; the figure of Leni Riefenstahl, even though her association with German expressionism does not seem completely direct, it originates in the same context; and the works of Agnès Varda, the lady of the Nouvelle Vague. Three indispensable women who have left their mark and made the world know that the women can see, tell, experiment, and are able to create works of art and monsters. The choice of these three women is not trivial. Elizaveta Svilova is probably the best known editor to have worked in the USSR, even though her name is barely mentioned in most of the usual sources on Soviet film history. As editor of “The man with a movie camera” (1929), she is responsible for the technique and poetry of the film. It is through her that we access the raw material and the possibilities of manipulation, where filmed shoots are assembled and “organized”, the special and visual effects, fades, overlaid and frozen images, fast forward, split screens, several rhythms and inserts; with effects which are not random, for they are weighted with meaning and they are, ultimately, the method of the film. External to the German expressionism movement, yet equally necessary of being referred to for its temporal proximity, there is the controversial Leni Riefenstahl. Before being director, she starred in several “mountain” films, almost a subgenre of German film in the 20’s. Gubern describes these films as “a promethean emblem of the heroes that dared to conquer

the summit, with resonance between pagan and fascist” (Gubern, 1973 quoted by Kairuz, 2009). “Triumph of the will” (1935) directed by Riefenstahl, is an outstanding piece of epic proportions (“wagnerian”). Current studies developed in France about the films by Agnès Varda make no emphasis in matters of genre, “the author is studied as a cinéaste instead of a feminist director” (Lee, 2008 quoted by Vallejo, 2010). Her vanguard language and aesthetic experimentation offer a different way to see and represent women.

**Keywords:** Women in film – Kino-eye – German Expressionism - Nouvelle Vague – Documentary film - Depiction and senses of femininity – The female view.

**Resumo:** Os relatos canônicos tornaram invisível o trabalho das mulheres na sétima arte, eclipsando-as com figuras masculinas. No entanto, a releitura de seus filmes converteram-nas em parte da instituição da história e teoria do cinema. Escaparemos nós também ao relato institucional dos filmes dirigidos por diretores homens, fazendo enfocando em como o gênero e a “questão da mulher” se constituíram para o cinema soviético, alemão e francês, e sua diferença com os modelos clássicos de Hollywood e suas representações de princesas precisadas de ser resgatadas ou desencantadas por meio de beijos não consensuais.

Achamos que a influência feminina, poderosa, vibrante, criativa -às vezes controversa-, não é um fenômeno dos últimos anos. Queremos trazer a este escrito o contribua ao gênero cinematográfico de Elizaveta Svilova montajista e gerente do Cinema Olho; a figura de Leni Riefenstahl, que conquanto sua associação com o expressionismo alemão não pareça do todo direta provém do mesmo contexto; e a obra de Agnes Varda a dama da Nouvelle Vague. Três mulheres imprescindíveis, que têm deixado um selo próprio e que lhe fizeram saber ao mundo que as mulheres olhamos, contamos, experimentamos, podemos criar obras de arte e monstros.

A escolha dessas três mulheres não é trivial. Elizaveta Svilova é provavelmente a editora mais conhecida que trabalhou na URSS e, no entanto, seu nome mal se menciona na maioria das fontes habituais da história do cinema soviético. Montajista do “O homem da câmera” (1929) é a hacedora da técnica e a poesia do filme. Através dele acedemos ao material em bruto e as possibilidades de manipulação onde se montam e “organizam” os registros filmados, os efeitos especiais e truças, fundidos, sobreposições, congelamentos de imagem, aceleração, telas partidas, diversos ritmos e intercalações, com efeitos que não são aleatórios, estão carregados de sentido e são, em definitiva, o método do filme.

Um pouco por fora do movimento do expressionismo alemão, mas igualmente necessária de ser referida por sua cercania temporária, está a polémica Leni Riefenstahl. Dantes de dirigir, Riefenstahl protagonizou vários filmes “de montanha”, todo um subgênero do cinema alemão dos anos '20. Gubern descreve a estes filmes como “um canto prometeico aos heróis que se atreviam a conquistar as cumes, com ressonâncias entre paganas e fascistas” (Gubern, 1973 citado por Kairuz, 2009). “O triunfo da vontade” (1935) de Riefenstahl já como diretora, é uma obra espantosa de proporções épicas (“wagnerianas”).

Os estudos atuais sobre filme-os de Agnès Varda realizados no França não fazem fincapé em questões de gênero, “a autora é estudada como cinéaste mais que como diretora feminista” (Lee, 2008 citado por Vallejo Vallejo, 2010). Sua linguagem de vanguardia e experimentação estética oferecem outra forma de olhar e representar à mulher.

**Palavras chave:** Mulheres no cinema - Olho Cinema - Expressionismo Alemão - Nouvelle Vague - Representações e sentidos da feminilidade.

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

---



## The Spiriting Away of Chihiro: Miyazaki's Global Heroine

Cari Callis \*

---

**Abstract:** From 1963 to present day, Hayao Miyazaki has recounted the Heroine's Journey of strong girls and young women through his animated films, television series and manga. Theatrically released in 2001 his hand drawn masterpiece *Sen to Chihiro no Kamikakushi* (Sen and Chihiro's Spiriting Away) became the highest grossing film in Japanese history. It was dubbed into English and released by Disney in 2002, and went on to win the Academy Award for what is still the only foreign film to have ever won the Best Animated Feature category. Many critics have ranked it as the best animated film ever made. It's a coming of age fantasy written and directed by Miyazaki and animated by his Studio Ghibli. It's the Heroine's Journey of 10-year-old Chihiro Ogino who is on her way to moving to a new home when she's sidetracked into the Shinto spirit world of folklore. Her parents are transformed into pigs by the witch Yubaba, and Chihiro must find a way, as she works in Yubaba's bathhouse to free her parents and escape back to the human world.

This essay examines and analyzes how *Spirited Away* follows the 10-stage model that Maureen Murdock describes in her book *Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Murdock was a student of Campbell's and came to believe through her work with women in therapy that his model of the Hero's Journey didn't acknowledge the psychological-spiritual aspects of a women's journey. It argues that Miyazaki and his male dominated studio didn't follow the Joseph Campbell model of The Hero's Journey by simply telling a Hero's journey or one that replaces the male protagonist with a female one, but that he celebrates the psycho-spiritual journey of Chihiro that Murdock outlines.

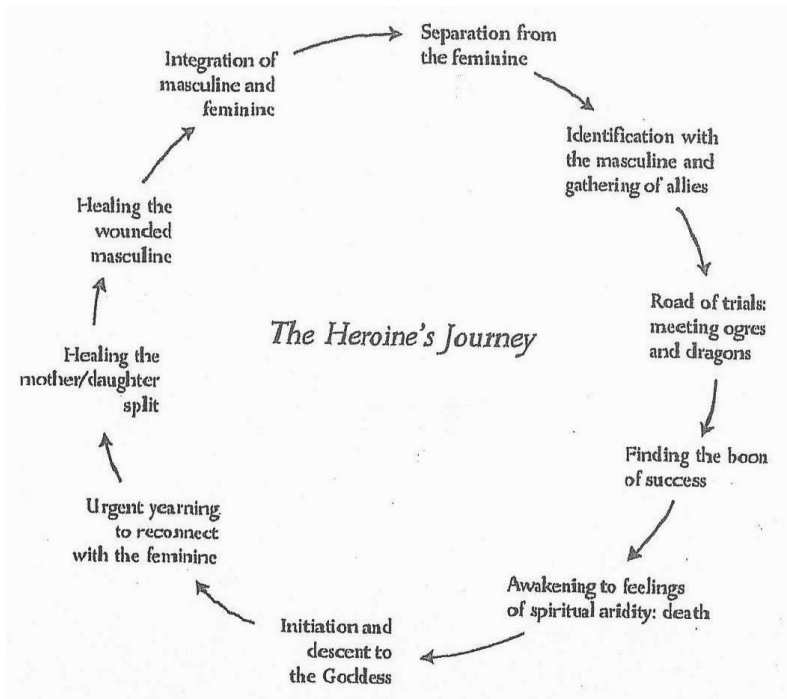
**Keywords:** Miyazaki - Spirited Away - Heroine's Journey - Shinto - *kami*

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 197 - 198]

---

(\*) Productora de cine y medios. Comenzó su carrera como curadora en festivales de cine, llegando a ser Directora Interina en la edición n° XXIII del Festival de Cine Latino de Chicago. Más Tarde fue co-fundadora y curadora para Mostra: Brazilian Film Series presentada en colaboración con la organización Partners of the Americas de Illinois - Sao Paulo. Ha servido como jurado para instituciones como NHK Sundance y otras. Actualmente es parte de la Junta Directiva Latinx del Gene Siskel Film Center. Carolina tiene una licenciatura en cine, una maestría en administración de arte y es profesora en el departamento de cine y televisión en Columbia College Chicago.

Hayao Miyazaki speaks directly to Japanese women of all ages with specific reference to those who make the final transformation in their personal Heroines Journey's by connecting to their spiritual awareness through nature. He creates what Maureen Murdock defines as "an authentic journey": One that recognizes that women are more deeply connected to the mother earth and therefore make their spirit quests by practicing and experiencing empathy for others and by making a spiritual, often-magical connection to nature. From 1963 to present day, 77-year-old Hayao Miyazaki has been telling the Heroine's Journey of strong girls or young women through his animated films, television series and manga. His films have consistently broken Japan's record of the highest grossing box office and he won the Academy Award for his film *Spirited Away* in 2002, which is the only foreign film to have won the best animated film category. Many critics have chosen it as the best animated film ever made. Miyazaki says, "Many of my movies have strong female leads—brave, self-sufficient girls that don't think twice about fighting for what they believe in with all their heart." They'll need a friend, or a supporter, but never a savior. Any woman is just as capable of being a hero as any man (2013).



Heroine's Journey Arc by Maureen Murdock

In 1985 Studio Ghibli was created and Miyazaki, along with three male partners and a team of mostly male animators wrote, directed and produced the highest grossing films in Japanese history relying on the coming of age journeys of his mostly female protagonists. As a male-dominated studio, they became known for creating the “Ghibli Girls” through their films about children as early as age five up to twenty-five and their psychological and spiritual journeys. It might seem unlikely that a group of men could create anything other than a Shero’s journey, defined as simply replacing the male hero with a female one who undertakes the same journey that a male would undergo --but this isn’t the case. Miyazaki’s masterpiece, *Spirited Away or No Sen to Chihiro Kamikakushi* is a story that reveals Miyazaki and his team can craft a story that follows more closely to what Maureen Murdock calls “The Heroine’s Journey” in her book, *The Heroine’s Journey: Woman’s Quest for Wholeness* (Shambala 1990). She outlines ten stages below.

### Separation of the Feminine

The opening image in *Spirited Away* is a bouquet of delicate and feminine pink “Sweet Peas”, the flower of goodbye in Japanese culture. Ten-year-old Chihiro Ogino is in the back seat of her parents Audi A4 refusing the “call to adventure” as they speed down the highway towards their new home. She reads the card tucked into the flowers which says, “Good Luck Chihiro. Hope we meet again.” She doesn’t want to leave her life-long friends and schoolmates behind and the security of all that she’s known. She is disillusioned with what she expected her life would be. When you’re ten years old, you’re establishing your identity. It is the age for most girls of the first inkling of their sexuality. Chihiro’s character has been described as “whiney”, “pessimistic”, “sulky”, and “sullen”, but everything she has ever known, home, community, teachers, and friendships is being torn away from her by her parents’ move to the suburbs. Every aspect of her life is being threatened by this first journey to the unknown, this first threat to her “self” physically, sociologically, and psychologically. Will she make new friends, will she fit in, will she like her new home are the many questions running through her mind. Who will she become? And will she be forgotten? There is in this introduction to the “normal” world a longing for the past for Chihiro. She doesn’t dream of the new adventure that awaits her in a new town and a new community, but only of her friends ... who might forget her. And then who would she be ... a girl with no name.

Miyazaki says that in this story, “Words are power. In the world Chihiro wandered into, words have a great importance and immutability” (Director’s Statement on DVD). In a classic Joseph Campbell hero’s journey, Chihiro would set out on a quest to defeat evil but in *Spirited Away* no one is purely good or evil, and Chihiro learns through “perseverance to survive”. *Spirited Away* contains elements of both the Heroine’s Journey and the Hero’s Journey. The opening scene manages to accomplish both the “call to adventure” for Chihiro on her way to her new home, and that she’s in the middle of refusing it. Everything changes in an instant when the Audi A 4, driven by her Dad suddenly takes a wrong turn. Like most people who drive Audi’s, he thinks he can go anywhere with his four- wheel drive and based

on personal experience, usually can. Their slogan is “Technology in Engineering”. This is a car that is marketed to upper middle-class men. Chihiro’s Dad is overweight, self-absorbed and based on his driving--a risk taker. He has moved his wife and daughter to a new home in the suburbs which neither one of them have even seen. Chihiro’s Mom remarks that it’s in the middle of nowhere and that she’ll have to shop in another town. He tells her they’ll just have to “make do”. When they pass the school and Dad points it out, Mom repeats her role as the person in the family dynamic who tries to make peace. She tells Chihiro it looks very nice just as earlier she reminded her that her Dad gave her a rose when Chihiro says her first bouquet is a goodbye. Chihiro is feeling betrayed by her father for moving them away and for having no choice in the matter. Her Mom is showing her through her behavior that it’s appropriate to accept and find the best in new situations, perhaps also the role she plays in her marriage as well. She’s establishing her feminine role that Chihiro will very soon choose to reject. The moment her father makes the wrong turn, the wrong choice for the family, Chihiro’s heroine’s journey has begun.

The patriarch of the family drives off the cement highway which suddenly stops and pauses to get his bearings. Once the Oginos continue down the stone path into the woods Miyazaki provides us with a *visual* history of Shinto from the car window. Chihiro’s understanding of Shinto is as murky as our own and for many Japanese today as well. She first sees a cluster of small stone shrines at the base of an ancient tree, clearly designated as being *kami*-filled by the offerings left in the little houses and the wood *torii*, two columns with a horizontal rail connecting them, which leans against the tree abandoned and which signals a transition to the sacred to all who pass under it. The patina of moss and age recall the “humble” origins of “rural Shinto ritual”. Miyazaki acknowledges this historical context saying:

My understanding of the history of Shinto is that many centuries ago they used ... the originators of Japan ... used Shinto to unify the country and that it then ended up inspiring many wars of aggression against our neighbors. So, there is still a great deal of ambiguity and contradiction within Japan about our relationship to Shinto, many wish to deny it, reject it. My feeling is that I have a very warm appreciation for the various, very humble rural Shinto rituals that continue to this day throughout rural Japan. Especially one ritual that takes place on the solstice when the villagers call forth all of the local Gods and invite them to bathe in their baths. (2002 Press Conference for the premier of *Spirited Away*)

Chihiro doesn’t know what they are, so her mother has to tell her they’re little shrines that people pray to. Miyazaki’s reference to ancient existential Shinto, what is commonly called “Folk Shinto”, shows us that the youth in Japan are no longer connected to their spiritual history. Chihiro isn’t sensitive or responsive to the *kami* presence so she isn’t prepared for the changes they’re going to bring to her life.

Traveling deeper into the woods they pass an ancient statue almost hidden by the leaves that Chihiro sees and instinctively knows is a symbol of power. Having statues mark the entrance of Shinto temples as guardians began when Buddhism began to assimilate into

Shinto traditions and it too is separated from the other half of its pair in the same way Shinto was later separated from Buddhism and Confucianism to “preserve” the cultural purity of the tradition. This is a visual reference to what came to be known as “Shrine Shinto”. Chihiro is being shown the history of the world she will encounter on her journey. Suddenly their car is halted by the missing half of the guardian pair, who now serves as a bollard to obstruct traffic and stop the Ogino family from going farther. The round stone statue is called a Dōsojin, a two-faced smiling woman wishing Chihiro good luck on her journey into the *kami* world of spirits.

Her father jumps out of the car to investigate the large tunnel before them and Chihiro follows tossing her flowers into the back seat and ignoring her mother, who calls to her to come back. Chihiro ignores her and follows her Dad. This foreshadows the first rejection of the feminine for Chihiro. Those farewell flowers just moments ago so precious to her is Hanakotoba, the Japanese for of the language of flowers. They communicate and represent the love and farewell of her best friend with an impression of nature that conveys emotion to the recipient. It is a subtle feminine communication from her friend that will become a powerful reminder for Chihiro to remember her name. As Chihiro and her Dad stand at the mouth of a long tunnel, she clutches his arm in fear of him. Her father represents strength and safety to her, and his masculine role is one of logic, analysis and risk. As the air blows into the tunnel past her, feminine intuition nudges her again that this place is not what it appears to be, and she begs him not to. But Dad insists he wants to go investigate, and both Chihiro and her mother who has joined them sense this is a mistake. Her Dad tells her not be a “chicken”, questioning her moral courage and then tries to convince her that it’ll be fun. Chihiro runs back to the Dōsojin and refuses to go, and her Mom tells her to wait in the car and together her parents disappear into the darkness of the tunnel. She is alone with her fear and the statue, and she rejects her feminine intuition and runs after her mother, clinging to her.

Her journey through the tunnel is like her rebirth. When the family emerges into an empty train station, a nostalgic place with sun slanting thorough a stained-glass window and a fountain trickling water it is a place of transition, a place where journeys begin and end. Her parents ignore all of the visual clues around them that this is a sacred place that is worthy of respect for the *kami*, and Chihiro hangs tight to her mother until they emerge from the station into a lush meadow with nearly dry river bed. Her parents hurry away leaving Chihiro to scramble over the rocks on her own. She begs them to stop but they are intent on finding the source of the delicious food they smell. Chihiro relies on her feminine intuition to guide her to the choice she makes about not eating the sacred food they have stumbled upon which are offerings for the *kami* gods. Her parents are conditioned to see the food as something they can purchase harkening back to the Regan era of consumption and corporate greed. Her father and mother dive in and her father says not to worry he has *credit cards and cash*. Chihiro’s father, with his expensive car and a job that he puts ahead of his family, decides this place must be an abandoned amusement park that recalls the financial bubble that burst during the Reagan Era. Chihiro has been raised and taught that money can solve all problems. Money can excuse a lack of respect and satisfying personal needs regardless of others is acceptable if you have power and wealth. These are the mas-

culine values that Chihiro is going to learn to reject on her journey. Chihiro rejects both her mother's imploring her to try the tender and delicious food and her father's assumption that as long as he can pay for it with money they can eat as much as they want. As her parent's wolf down the food, Chihiro is disgusted by their greed. Her father even sounds like a pig as he shoves food into his face. Chihiro yells at them but they ignore her and continue to gorge themselves. She finally leaves them and walks out into the abandoned street of restaurants. She separates herself from the feminine by not eating the food despite their insistence, especially her mother's entreaty to taste it.

Chihiro walks away from both of her parents, separating herself from their values and beliefs. This is a part of the journey that Murdock explains as the separation of the feminine when the daughter rejects the role she has assumed in her life. She is not going to choose her mother's role of supporting her father in every wrong decision he makes.

When Chihiro leaves her parents and walks to the bridge, she sees the train arriving from below her and her first ally, Haku appears and warns her that she must cross the river before sun down or she will be trapped here. Chihiro runs back to find her parents only to discover that they have been bewitched and turned into pigs! Dark shadowlike figures begin to appear as the lamps are lit, the *kami* workers at the bath house whose job it is to cleanse the *kami* spirits who are beginning to arrive. Chihiro tries to cross the dry river bed but it has now become a huge river with a barge approaching filled with the *kami* spirits coming for their solstice cleanse.

Terrified Chihiro runs back towards the bath house and crouches in the darkness terrified and gradually disappearing until Haku finds her. He gives her a berry to eat and restores her solidity before she completely disappears. Without her parents to define her, Chihiro is nonexistent and insubstantial. And then a winged creature appears in the shape of a large bird with the face of a woman. This is the witch's bird with the face Yubaba. Haku tells Chihiro that she must ask Kamaji who stokes the fires for the bath for a job. No matter what happens, if Chihiro *works* Yubaba can't turn her into an animal and that it is also the only way to save her parents. And when he calls her Chihiro, she asks how he knows her "name" and he reminds her that she told him long ago.

## Identification with the Masculine and Gathering Allies

Chihiro sets off to find *Kamaji* and to beg him for a job. She enters a world of physical labor that identifies with the masculine work ethic of slavery to the job. As Murdock explains, "Part of the Heroine's quest is to find her work in the world which enables her to find her identity. It is important for a woman to know that she can survive without dependence on parents or others so that she can express her heart, mind and soul. Skills learned during this part of the heroic quest establish a woman's competence in the world" (pg. 44). Chihiro makes her way to the bowels of the bath house and is introduced to the *Susuwatari*, the little soot sprites that feed the coal into the fire that heats the baths in exchange for some colorful Japanese candy. Chihiro makes friends with them by helping them to carry the coal and she learns that if they aren't given a "job" to do they will turn back into soot. In

addition to Haku, Chihiro meets another ally, Kamaji, a spidery old man with eight arms who mixes the herbal remedies and commands the boiler room. At last he agrees to send her on her journey to meet with Yubaba to ask for a job because she has demonstrated to him her ability to overcome her fear of speaking up for what she wants, her kindness to the soot sprites and her persistence in asking for a job. He also introduces her to another ally, Lin, who also works in the boiler room feeding the Suswartari. Kamaji introduces Chihiro as his granddaughter, protecting her and convinces Lin to take Chihiro up to sign a contract with Yubaba. He even bribes Lin with a roasted newt.

## **Trials on the Road**

Chihiro must journey to Yubaba and convince her to give her a job if she has any hope of saving her parents and breaking the spell. She is going to face many trials that attempt to dissuade her from achieving this goal. Miyazaki tells us exactly what Chihiro must learn, “in everyday life, where we are surrounded, protected, and kept out of danger’s way, it is difficult to feel that we are working to survive in this world. Children can only enlarge their fragile egos.” Chihiro is going to have to learn “flexibility and patience, and decisive judgement and action.” Chihiro is confronted with situations which challenge her physically, socially and psychologically in addition to her understanding of reality. The *kami* world that Chihiro has entered of Shinto belief is not an easy world to understand. In his book *Shinto: The Way Home* (University of Hawai’i Press 2004) Thomas Kasulis describes it as a way of living in the world and experiencing those feelings of awe and mystery of the natural world. It’s both a feeling and a way of seeing the world. Inherent in the ancient tradition came the honoring of not only the natural phenomena that inspired awe around the rocks, trees, and mountains which contained *kami* spirits but also in those who came before them in a belief that ancestors are sacred and could eventually become *kami* themselves. Kasulis explains:

I can cite four areas: the importance of connectedness to feeling whole; the appreciation of awe; the function of ritual praxis; and the lingering nostalgia for a bygone existential spirituality. First, it is hardly surprising to point out that spirituality has something to do with feeling connected. In many religions, this connectedness has a strongly transcendent dimension. That is: because of a connection to something behind, beyond, or at the base of the ordinary world, the spiritual person’s relation to this world—its people, its natural phenomena, its social fabric –may be transformed. (pg. 165)

Kasulis describes the psycho-spiritual journey that Chihiro must complete to find her way home. Her journey is not a story in which she grows up, but rather one in which she learns to connect to others and draw on something that is already inside of her. Haku reminds her that she has already met *him*, she already knows this Shinto spiritual world, she just has to remember it.



Chihiro's meeting with Yubaba to ask for a job forces her to overcome her terror of the sorceress to save her parents. Yubaba is an old woman, with a grandmotherly bun, a large mole on her third eye and she's suggestive of the "crone" stage of feminine myth. She's also a demanding tyrant and who employs hundreds of bath house workers and cares only about money and her giant infant son named Boh. She cons her workers into signing contracts which allows them to work but they gradually forget their names and their identities and can't leave. Miyazaki says, "To take a name away from a person is an attempt to keep them under perfect control ... I am arguing in this film that words are our will, ourselves and our power" (Director's Statement DVD). Our names might be handed down or given to us or bestowed after some elaborate naming ritual, but their documentation represents an individual to the government and legally they define our parents and usually our gender. Renaming someone takes away their identity. Chihiro must navigate this dangerous world where she can be swallowed alive with her name intact if she is ever going to escape this world. Chihiro proves her loyalty to Haku, Kamaji and Lin by refusing to say who helped her and shows her persistence in asking for to work. Chihiro, or Sen as she will now be called when Yubaba steals her name, is doing exactly what Murdock tells us women do when they try to take on a masculine role in the workplace. Chihiro loses her identity and will toil as a worker slave to survive. The only way she will be able to free herself is by reclaiming her identity and remembering her name. She can only accomplish this by connecting to others and she and Haku's friendship will allow them both to recall their identity and find freedom from Yubaba's spell. Yubaba's obsession with gold and material things, her apartment is rich and sumptuous, connects us to the masculine role of Sen's father, now languishing his days away as a swine. He too believed that money and gold would solve his problems.

## Meeting Ogres and Dragons

Before Sen begins her job Haku again takes her to a beautiful garden, connecting her to nature and to her feminine aspects. She visits her pig parents who have eaten so much they are "asleep" and no longer remember they are human. Haku gives Chihiro her clothes that have been taken from her and in them she finds the card from the opening scene that was tucked inside her flowers. She remembers her name is Chihiro and Haku tells her he has forgotten his true name. Chihiro renews her vow to save her parents.

Sen has opened the door and let in a strange spirit called No Face, because she felt sorry for him standing in the rain. No Face reflects back whatever people and energy he encounters. No Face as a character can represent all women who lose their own identity, the ability to articulate their own desires and needs and who simply absorb the energy of those who surround them. Because of Sen's kindness No Face becomes obsessed with her and tries to give her whatever she wants so that he can ultimately consume her. But Chihiro refuses to take the many bath tokens he offers, she reflects only honesty, respect and kindness back to No Face and this is how Sen survives. Her ability to adapt to new situations is now reflected back to her from No Face and he disappears.



When the Stink Spirit arrives, Chihiro is given her ultimate trial and ordered by Yubaba to cleanse it. But this is no ordinary Stink Spirit but an ancient river spirit that Sen, with everyone's help including Yubaba's who gives her a rope and Sen ties around the handlebars and together they work to remove a bicycle that has been stuck in the sludge. With a long line of everyone tugging the bicycle is freed and releases all of the discarded objects and filth the River Spirit has collected. Grateful for Sen's bravery in rallying all of the workers to help release the bike, and now transformed into a dragon with an old man's face, he gives her a small ball of dirt as a gift. Sen is learning that through ritual one can experience the Shinto expression of connectedness to community and the individual. This is the stage on her journey when she has her first boon of success.

### **Success at Last!**

As the ancient River Spirit departs he leaves behind all of the gold that has fallen into the river behind. Everyone scrambles to get the gold and No Face watches the greed that the workers display as they scramble to get it all. No Face reflects their greed back to them and begins to cough out gold. Everyone celebrates Sen for her success in cleansing the river spirit and freeing him to return to where he belongs. This is Sen's moment of triumph. Even Yubaba congratulates her because she made a lot of money. In a Hero or Shero's journey this would be the end of the story. She has completed a number of trials and tests, getting a job with Yubaba, surviving No Face, encountering and serving kami spirits which are as diverse as giant radishes to strange creatures. She has revealed the Stink Monster was actually an ancient river spirit and helped him through her hard work to transform into a dragon. She has learned that river spirits transform into dragons and has received a magic dirt ball which may save her parents. But this isn't the end of Sen's Heroine's Journey.

### **Heroine Awakens to the Knowledge of Death**

After this success Sen saves Haku who has transformed into a dragon by opening a window and calling to him by name as he's being attacked by *Shikigami* or paper spirits that look like small birds. Sen recognizes that this river dragon is Haku. But after resting with her for a moment, he flies up to Yubaba's penthouse for safety and Sen follows to try and save him as he is bleeding to death from paper cuts. When she arrives one of the paper birds transforms into Yubaba's identical twin sister Zeniba and tells Sen that it is she that is trying to kill Haku for stealing a golden seal from her under the orders of Yubaba. Haku has become the apprentice of Yubaba because he wanted to learn her magic and now he has forgotten who he is. Zeniba puts a spell on Yubaba's large baby Boh and transforms him into a mouse. The "Yu-bird", with Yubaba's face is transformed into a fly. Sen protects them like small pets and just before Zeniba is going to kill Haku he gathers enough strength to create a trap door which sends them all plunging down to the boiler room.

Sen realizes that Haku is going to die from his injuries. This part of her journey is where she awakens to the knowledge of death and knows that none of her masculine strategies of hard work or that anything No Face could give her can save her parents or Haku. Success isn't measured by wealth but by the connectedness one has to friends and family. She forces the dirt ball given to her by the River Guardian into Haku's mouth and he vomits up the seal. The spell is broken and Haku returns to human form. All of these transformations are only the foreshadowing for the transformation that Sen is going to make. Once she has obtained the seal that belongs to Zeniba, the next part of her journey will be to return it to Zeniba. If Yubaba represents the masculine aspects of the crone mother, Zeniba represents the feminine and Sen knows it is urgent that she return the seal. She must find a way to reconnect to the feminine and heal the wound of her mother.

Because Haku is still gravely ill from the spell, Sen decides she is going to go to Zeniba to return the seal, apologize and ask her to save Haku. Before she leaves on her journey she's confronted by Lin, who tells her Yubaba is hopping mad because Sen let in a No Face. She admits her mistake and takes responsibility for her actions. Before Sen can leave she must first complete one final obstacle that demonstrates that she can think from a new perspective. She must solve the problem of No Face. She bows down before him empty of desire, he offers her anything she wants but she tells him he can't give her what she wants. She tells No Face she needs to go on a journey and No Face, who has transformed into a large glutinous mass with arms and legs, begins to purge all of the desires of those he consumed. Sen and Yubaba work together to get him out of the bath house. Sen's purity of intention helps No Face to leave behind all of the greed he consumed and after he vomits up a couple of bath house workers alive and intact, Sen invites him on her journey to Zeniba.

## Initiation and Descent to the Goddess

Sen's journey to return the seal to Zeniba contains one of the most beautiful scenes in an animated film as a train arrives that runs on the water. This train has been a recurring image throughout the film that she has seen from her window of the bath house. When Sen finally steps onto the train she gives all of the tickets she got from Kamaji to the conductor with Boh, still a mouse and Yu-bird still a little fly and No Face accompanying her. As they ride the train in silence it is filled with ghosts from another time. This is a moment in the story where the characters sit in silence and stare out at the scenery. Miyazaki explained this in an interview with Roger Ebert.

We have a word for that in Japanese. It's called *ma*. Emptiness. It's there intentionally. [claps his hands] The time in between my clapping is *ma*. If you just have non-stop action with no breathing space at all, it's just busyness. but if you take a moment, then the tension building in the film can grow into a wider dimension. If you just have constant tension at 80 degrees all the time you just get numb... If you stay true to joy and astonishment and empathy you don't have to have violence and you don't have to have action. They'll follow you. This is our principle.

The nostalgic train ride of Sen and her friends is the beginning of the dark night of the soul for Sen. She has forgotten her name, Haku is dying, her parents are still pigs and her only hope is to travel to a mysterious place called Swamp Bottom, find Zeniba and beg her to help Haku and save him. No matter how successful she was in her job it didn't save her parents or Haku.

### **Yearning to Reconnect to the Feminine**

There is a yearning in Sen to reconnect to Zeniba, the feminine side of Yubaba. Zeniba tells Sen, "Yubaba and I are two halves of a whole, but we don't get along." It is a challenge for all girls and women to find the balance between their masculinity and their femininity. Zeniba projects feminine attributes of providing them with nourishment by preparing tea and sweets for them all and when Sen asks her to return Boh and Yu-Bird she tells her the spell wore off and they could return anytime they wish, but they have become best friends and they choose to remain transformed. After Sen returns the seal to Zeniba as begs for help, Zeniba tells her that one of the rules here is that Sen will have to save her parents and Haku all by herself. Sen asks for a hint and Zeniba tells her it's easy, "Everything that happens stays inside you, even if you can't remember it." No Face, Boh and Yu-bird learn to spin thread and knit a hair band for Sen who accepts the gift of the feminine and pulls her hair back with it. Sen then experiences the most important part of her journey as she mourns and experiences the loss of Haku and her parents. This allows her to release her grief and sadness and then with a renewed determination, she decides she is going to go back to save Haku on her own. Zeniba tells her to wait just a bit.

### **Healing the Mother/Daughter Split**

She is about to leave when Haku shows up at the door completely healed and in his dragon form. Zeniba forgives him and No Face is invited to stay with her and become her apprentice. Sen embraces her, reuniting with her own feminine nature and then she tells her, "My real name is Chihiro." Chihiro has reclaimed her identity by remembering her name. She has learned to respect her feminine attributes of intuition, connection to her community and embraces Zeniba in the same way she embraces her own feminine qualities. Zeniba gives her the nurturing and healing gift of what Murdock calls, "grounding in the ordinary." As a grandmother figure Zeniba guides her to understand that the role of women as the center of the home which has been devalued by society just as the earth and our planet have also been devalued can be reclaimed through a connection with other women and through nature. Reclaiming her name Chihiro is able to reclaim her feminine identity.

## Heroine Heals the Wounded Masculine Within

Chihiro climbs onto Haku's back as they fly back to the bath house and then Chihiro remembers that she once fell into a river when she was a child and met Haku and the name of the river was Kohaku river. She tells him his real name is Kohaku. Instantly, the spell is released and Haku transforms back into a boy and they fall to earth holding hands. He remembers this full name as a guardian river spirit and that Chihiro was chasing her lost shoe when she fell into him and he carried her to shallow water. As they fall to earth together, Chihiro experiences what Murdock calls "the sacred marriage" of both her ego and her self and remembers her true nature. She cries tears of joy and happiness at rejoining both of her natures.

## Integrating the Masculine and the Feminine

When they return to the bath house, the giant baby Boh transforms back into his former infant self who is now able to walk. Haku and Boh remind Yubaba that she must keep her promise and let Chihiro and her parents go. But this is still a masculine world and Chihiro must answer the question as there are rules Yubaba must abide by in this world. Chihiro steps forward and calls out to Yubaba, "Granny, I'll do as you ask." She steps up confidently to the pig pen and Yubaba asks her to pick out her parents, and Chihiro says, "Granny, I can't they aren't here." Yubaba asks if that is her final answer and Chihiro says yes. Instantly the contract is destroyed, and all of the bewitched pigs are transformed to their former selves and the spell is broken. Everyone celebrates. Yubaba frees Chihiro and Chihiro thanks her respectfully and runs off with Haku to find her parents. When they reach the end of the bridge the water is gone and Haku can go no further. He tells her he is quitting his apprenticeship now that he remembers his name and that he will also return home. He promises her that they will find each other again. As she runs towards the tunnel she hears her parents calling her and she reunites with them. They tell her she shouldn't wander away and they must hurry as the moving van will be arriving soon. Her parents don't remember anything about being turned into pigs. But when they return to the car, it's covered with leaves and dust and Chihiro is still wearing her hair band. As they back out of the forest and drive away the *kami* world recedes, but it will not be forgotten by Chihiro. Miyazaki has created a Heroine's adventure for ten-year-old girls without weapons or battles or violence. He says, "In these days, words are thought to be light and unimportant like bubbles, and no more than the reflection of a vacuous reality. It is still true that words can be powerful. The fact is, however, that powerless words are proliferating unnecessarily" (Director's Statement DVD). In this dangerous world, Chihiro learns the power that words can have to imprison her and that community, friendship, empathy, and connecting to the sacred Shinto world of the *kami* will be the tools she will need to live in this world without being swallowed up. Her Heroine's Journey has shown her how to access what Murdock calls the "sacred feminine" by being reminded of her Shinto origins, the necessity of living mindfully, and respecting and protecting the garden of the spirit.

## Bibliography

- Ballard, N. (2016) “*Maureen Murdock's Heroine's Journeys Arc*. The Heroine Journey's Project. <https://heroinejourneys.com/> November.
- Campbell, J. (1949) *The Hero with a Thousand Faces*. Pantheon Books.
- Kasulis, T. P. (2004). *Shinto: The Way Home*. University of Hawai'i Press.
- “*Spirited Away*”. Fandom. [https://ghibli.fandom.com/wiki/Spirited\\_Away](https://ghibli.fandom.com/wiki/Spirited_Away)
- Mes, T. (2002). Interviews. “*Hayao Miyazaki*” MidnightEye. <http://www.midnighteye.com/interviews/hayao-miyazaki/>
- Miyazaki, H. (2014). *Starting Point: 1979-1996*. Viz Media.
- Murdock, M. (1990). *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Shamballa.
- 

**Resumen:** Desde 1963 hasta la actualidad, Hayao Miyazaki ha relatado el viaje de la heroína con historias sobre mujeres y niñas muy fuertes, a través de sus películas animadas, series de televisión y publicaciones manga. En el 2001 su obra maestra titulada *Sen to Chihiro no Kamikakushi (El viaje de Chihiro)* la cual fue dibujada a mano, se convirtió en la película más taquillera en la historia de Japón. Fue doblada al inglés y distribuida por Disney, y en el año 2002 ganó el Oscar a la Mejor Película Animada por lo que sigue siendo la única película extranjera que ha ganado en esa categoría. Muchos críticos la han calificado como la mejor película de animación de la historia. La película es una fantasía sobre el paso de la niñez a la adultez escrita y dirigida por Miyazaki y animada por Studio Ghibli. Es el viaje de la heroína de Chihiro Ogino, una niña de 10 años, quien está en medio de mudarse a un nuevo hogar cuando se desvía al mundo del folclore sintoísta. La bruja Yubaba, dueña de los baños termales y donde trabaja Chihiro, convierte a los padres de Chihiro en cerdos. Chihiro debe encontrar cómo liberarlos y escapar al mundo humano.

Este artículo examina y analiza cómo *El viaje de Chihiro* sigue las diez etapas que Maureen Murdock describe en su libro *Ser mujer, Un viaje heroico: Un apasionante camino hacia la totalidad*. Cuando Murdock estudió el viaje del héroe de Joseph Campbell, y por medio de su trabajo con mujeres en terapia, concluyó que ese modelo no incluía los aspectos psicológicos y espirituales del viaje de una mujer. Ella concluye que Miyazaki, y su equipo constituido por creativos del sexo masculino, no siguió el modelo de Campbell y simplemente reemplazó el protagonista masculino por uno femenino. De lo contrario, Murdock explica que Miyazaki celebra el viaje psicológico y espiritual de la heroína por medio de una niña, Chihiro.

**Palabras clave:** Miyazaki - El Viaje de Chihiro - Murdock - Viaje del Héroe - Campbell - Shinto - *kami*

**Resumo:** Este ensaio examina e analisa como o longa “A Viagem de Chihiro” segue o modelo de 10 etapas que Maureen Murdock descreve em seu livro *Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness*. Murdock era uma aluna de Campbell e passou a acreditar, através de seu trabalho com mulheres em terapia, que o modelo da jornada do herói do autor não con-

siderava os aspectos psicológico-espirituais da jornada de uma mulher. O texto argumenta que Miyazaki e seu estúdio, dominado por homens, não seguiram o modelo da jornada do herói de Joseph Campbell simplesmente contando a jornada de Chihiro o simplesmente substituindo um protagonista masculino por um feminino, mas sim celebrando a jornada psico-espiritual de Chihiro descrita por Murdock.

**Palavras chave:** Miyazaki - Spirited Away - Jornada da heroína - Shinto - *kami*.

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

---

## Gender, activism and social change: Reframing the contemporary heroine

Gabriela Díaz de Sabatés\*

---

**Abstract:** Because society is shaped through the stories we tell, women's testimonies are of foundational relevance when we reflect on social change, since their stories reinvent not only individual but also collective identity. As an examination from a life narrative perspective on how women view, enact, and reformulate their role in society, this paper centers on the testimony of Dr. Diana Maffía, whom –among other noteworthy women– was instrumental in solidifying the work on gender and feminist perspective in Argentina since the early 1980s.

This paper is an approach to Maffía's story, about her growing up during military dictatorship, her early years as a philosophy student at the University of Buenos Aires, her embrace of feminism, and the weaving of her two passions that resulted in the establishment of a permanent presence of the concept of gender within the very structure of Argentinean society. Maffía's narrative brings to light the work that unsung heroines do throughout their lives, evidencing that women have always been at the forefront of generating and sustaining change.

**Keywords:** Women - heroine's path - feminism - life story - Argentina - gender - activism - social change - knowledge production - philosophical feminism - dictatorship - gender oppression.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 208 - 209]

---

(\*) Licenciada en Psicología (UBA, Argentina), Magister en Educación (Harvard, EEUU) y Doctora en Educación (Kansas State University, EEUU). Sus áreas de investigación incluyen género, mujeres y educación, narrativas de vida, migraciones, violencia de género, y feminismos latinoamericanos. Es profesora de Columbia College Chicago, coordinadora del Programa de Estudios Latinoamericanos de la misma institución y forma parte del equipo internacional de investigación sobre la feminización de las migraciones auspiciado por el gobierno español. Es fundadora de la Serie de Conferencias de los Estudios Latinoamericanos de Columbia College Chicago.

“In their quest for equal rights, organized women have been ridiculed, underappreciated, killed. But it seems that within the last decade, all of a sudden, equality is within reach. Film protagonists embodying presidents, important politicians, CEOs of financial corporations: The image has been created, but universality is forbidden to them; being different (from men) is still seen as contingent, anecdotal, not constitutive of humanity.” (Francesca Gargallo - 2013)

## Introduction

This paper proposes to rethink and reframe the “path of the heroine” by taking a look at the impact that unsung heroines had at challenging misogynistic and outdated societal norms. It is a first step into the identification and analysis of patriarchal (1) power structures embedded in the very process of generating knowledge (especially in academia), and evidencing women’s efforts to subvert those structures and generate change toward gender equity.

This paper relies on the life narrative of Dr. Diana Maffía, an Argentinean intellectual and philosopher. Maffía has worked since her college years toward gender equity in academia and, later, within the judiciary system in Argentina. She has a Ph.D. in Philosophy from the University of Buenos Aires and is the director of the Autonomic City of Buenos Aires Judiciary Council’s Gender Observatory. Maffía’s narrative addresses, among other subjects, gender violence embedded within Argentinean society between 1970’s and the end of the XX century, including the last military dictatorship that Argentina suffered from 1976 to 1983. Her testimony allows for the analysis of how patriarchal power, rooted in the very structure of society, affects and undermines women’s gender roles, participation in the production of knowledge, and their access to equal rights.

## Relevance of life narratives

In this paper life narratives are used as a research method. The experiential knowledge that women have is legitimate, appropriate, and critical for the understanding and analysis of social contexts where different types of oppressions intersect. Life narratives provide direct insight into movements of cultural transgression and social change.

In studying narrative inquiry, Finnish sociologists Hyvärinen, Korhonen, and Mykkänen (2006) stated that over the last three decades the concept of narrative has travelled successfully from literature to several new disciplines such as social sciences, law, psychology, education, and health studies, among others. Narrative methods have proliferated in many fields. In the U.S.A., psychological theorists such as Jerome Bruner emphasized the storied nature of human lives and human conduct. Bruner was one of the cognitive psychology movement pioneers in the U.S.A. interested not only in how an individual responded to stimuli, but particularly in how the individual *interpreted* such stimuli (Bruner, 1990). Bruner advocated for a more holistic understanding of the mind and its production



of cognition, culminating his work in the development of a theory of individuals' narrative construction of reality. In his theory, Bruner affirmed the importance of understanding how the mind makes sense of the world in a narrative form (Bruner, 1990).

Also, in a chapter for the *APA Handbook of Personality and Social Psychology*, Dan McAdams and Erika Manczak (2015i) wrote:

Life stories do not simply reflect personality. They are personality, or more accurately, they are important parts of personality, along with other parts, like dispositional traits, goals, and values.

McAdams wrote extensively about the importance that oral narratives have in the life of individuals. He argued that oral narratives create and sustain a person's internalized and evolving life story wherein the individual reconstructs their past and imagines the future to provide their life with some degree of unity. McAdams developed a life-story model of adult identity where people living in modern societies start organizing their lives in narrative terms in late adolescence and young adulthood. Individuals create internalized and evolving life stories that serve to reconstruct the past and anticipate the future in ways that provide their lives with some degree of unity and purpose. In an interview by *The Atlantic* online in August 2015, McAdams stated:

In the realm of narrative psychology, a person's life story is not like a Wikipedia biography of the facts and events of a life, but rather the way a person integrates those facts and events internally—picks them apart and weaves them back together to make meaning. This narrative becomes a form of identity, in which the elements that someone chooses to include in the story and the way they tell it, can both reflect and shape who the person is. A life story doesn't just say what happened, it says why what happened is important, what it means for whom the person is, for who they'll become, and for what happens next.

Therefore, constructing and internalizing a life story is at the center of an individual's sense of identity (McAdams, 2015). Further, McAdams argued that the construction of a life story is always done within a specific socio-cultural and political context: The power of conversation and social contextualization are essential for learning narrative skills, shaping identity expectations, and formulating meaningful stories for one's life, reinforcing the powerful significance of social context. Narrative identity is always contextualized in culture (McAdams, 2015).

Holling (2006) went further and connected life stories with gender. Holling stated that life narratives allow researchers' access to women's direct accounts of their lived experiences while identifying the ideologies and beliefs that are shaped by their experiences, and contextualizing these narratives within societies women live in. For example, the life narratives of Latina college students in the U.S. not only speak about their individual experiences, but also contextualize Latinas' identities and experiences as ethnic minorities (Delgado Bernal, 2006). In this regard, Holling asserted that via life narratives, Latinas'

voices underscore their strength and tenacity in challenging forms of their experienced social and institutional oppressions as inhibiting their growth. Latinas' life narratives provide a firsthand view not only into how they maintain their own gender and ethnic identity in a predominately white society, but also how they construct and re-define their gender and ethnic selves in relation to their environment.

Intellectual and experiential knowledge is a source of strength and power transmitted via stories, family anecdotes, biographies, and life narratives. Oppressed groups have always known that learning about, preserving their stories and traditions and transmitting them is essential to their own survival and liberation. It is only when Latina women name their own experiences, give voice to their own world, and affirm themselves as legitimate social agents that they transform the meaning of those experiences (Holling, 2006). This approach challenges educational norms and moves away from traditional cultural deficit (2) and assimilation frameworks that attempt to interpret the experiences of Latinas based on the experiences of males or White women.

## Women and gender oppression in Argentina

During the last decades of the XX century, historians began to pay attention to different social issues that brought to light women's life experiences, evidencing the secondary status that women were assigned in Argentinean society (Barrancos, 2008). This fact brought to light the reality that gender oppression is systematic and systemic, extends well beyond nations' borders, and it is the main reason why justice and equality historically evade women just because of their gender. Women in Argentina have been historically subjected to oppressive discourses and social norms that have systematically silenced and discounted them from political and social participation, obstructing their equal treatment under the law. Women were mentally and physically abused by military dictatorships, "disappeared" because of their political interests and participation, left aside from fundamental decision-making processes, pushed and kept in lower social strata due to neoliberal economic practices, and denied equal rights just because of their gender.

Some historically and socially accepted ideas that have justified women's unequal treatment in society (always considered less than heterosexual males) have not (only) been the result of military dictatorships (although dictatorships have helped solidify women's secondary role in society) but they have existed for centuries, woven in the very fiber of the civil society, and ferociously rooted in dominant social values. In Argentinean culture, misogyny is directly related to the values of "*Marianismo*" (3), primarily instilled by colonization and Catholicism, which appreciate women only when they are heterosexual, submissive, and abnegated mothers. Those accepted and expected gender roles for women are imposed and normalized through television programming, ads, commercials, laws, songs, family's advice, tango lyrics. As in the lines of one of Joan Manuel Serrat's songs, these expected gender roles are internalized daily "with warm breast milk and in every lullaby" (4).

In Argentina, women's oppression and subjugation to unequal and diminishing laws are centuries old and continue to be alive and kicking: They have existed not only when the

country was under military dictatorships but also during democratic times. It is important to note that there is no intention here to equal military dictatorships and their flagrant violations of human rights with the rule of law including constitutional rights of democracy, but to highlight that dictatorship rule took to an extreme the misogynistic violence already existing within Argentina's society.

During the last military dictatorship, women were inflicted “broader repertoires of suplice, with broader alternatives for suffering” (Barrancos, 2008, pp. 145-146). Keeping women subjected to strict subjugating gender roles was expected and furthered not only by the military power but also by the very same groups that were opposed to such power (Lewin & Wornat, 2014). Dr. Dora Barrancos, a renowned sociologist and historian, indicates that many women were part of insurgent armed groups that operated before and during the military dictatorship such as Montoneros, El Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP, Revolutionary People's Army), las Fuerzas Armadas Peronistas (Peronist Armed Forces, FAP) y las Fuerzas Armadas de Liberación (Liberation Armed Forces, FAL). Often, women made up almost 50% of these organizations, but they were usually at the base positions of these groups, and rarely participated in leadership roles. Within these groups, there was no consideration of women as autonomous and equal to men (Barrancos, 2008).

## Stories of beginnings

Maffia says that she is invested in “telling stories of origins, of starting points, of beginnings”. That is why a significant portion of what she discusses is directly related to her intellectual beginnings at the University of Buenos Aires. She talks about the difficulties and risks associated with studying at the university during the last military dictatorship:

(...) a dictatorship marks a distancing from all kinds of literature, because the intellectual shut down of the country wasn't only political, but also a cultural one. The return to democracy was a flourishing of a wide diversity of ways of thinking and producing knowledge that was already happening underground. At the university we read anything that came into our hands, however possible, because analytical philosophy was prohibited, censored, together with Marxism, because those two were considered the starting points of political and social subversion and terrorism. They were considered the two main philosophical sources of terrorism because they went against the ‘natural order’ of things. I discovered SADAF half way into my studies at the university, and it was a clandestine organization. We had to hide in order to meet, and SADAF formed part of something called ‘the university of the catacombs’, because we learned about and produced knowledge that went against the ‘official’ education at the university. At the same time, I was increasingly reading more and more material on feminism related to social philosophy, and at some point I got my hands onto writings about feminist ethics and feminist epistemology. These learnings allowed me to use feminism as a way to critique science, the making of it, and what happened to women in science.

Maffía talks about how she worked and thought in almost total isolation most of the time while she studied at the University of Buenos Aires, without the possibility of having open intellectual discussions and, therefore, being unable to validate her theoretical points of view on feminism and knowledge production.

To me, one of the most important times in my life was when I had the ability to put together philosophy –which is my academic background- with my feminism –which is my political position. This happened in parallel, but not together. I, just one person, was studying philosophy and had this feminist investment in equal rights, but this investment was never used to criticize my theoretical education. For example, I never saw a woman philosopher in my five years at the university, and of course feminist theory was not included among the contemporary philosophical theories that we studied. Even though I read feminist theory in the eighties, that theory was never academically valued.

### **Life stories create meaning “backwards”**

Maffía affirms that the meanings of previous actions are produced “backwards”, from the present times to the past. She indicates that we recover portions of our lives, events, and decisions and re-signify them in such a way to make them “fit” the most current way in which we understand our life stories. For Maffía, the visit that María Lugones –a renowned Argentinean feminist that was forced to emigrate to the U.S. during last Argentinean dictatorship- paid to Buenos Aires in 1985, was crucial in bringing together her two passions: Analytic philosophy and feminist thought.

María Lugones traveled to Buenos Aires to give a job talk for a position in Ethics at the University of Buenos Aires, right after the country returned to democracy. She talked about lesbian ethics, and the search committee was in disbelief. It was quite a commotion, for a country that was coming out of a dictatorship, and María Lugones was coming from living in the U.S.A. for 20 years, where in any university you could say “I am a lesbian anarchist” and nobody would have a problem with it ... but here, doing so was a weird thing. But since she came from an analytical background, she requested to give a talk at the Argentinean Society of Analytical Philosophy (Sociedad Argentina de Análisis Filosófico, SADAF). And her talk’s title was “Philosophical Feminism”. And that was the first time that I saw both words together in one sentence. Moreover, that I saw that feminism was used as a critique to philosophy. Therefore, SADAF was the first place in Argentina where a lecture on feminist philosophy was presented. SADAF received with open arms such theoretical development much earlier than any university in Argentina ... actually, this took place in SADAF ten years earlier than at any other university.

This was Maffía's first encounter with the possibility of bringing together two important areas of thought, philosophy and feminism, and SADAF was the first place where seminars and conferences on the issues were held in Argentina. She was already a feminist and a philosopher, but the exposure to a new way of thinking validated Maffía's ongoing questioning of the patriarchal production of knowledge and the apparent absence of women doing so, while opening a wide array of theoretical and practical possibilities for her. María Lugones' talk on philosophical feminism re-signified Maffía's constant interest in philosophy and in feminism, and the possibility to use feminism as a tool to criticize male-centered production of knowledge.

Maffía's exposure to María Lugones' presentation also made evident the need to generate ideas collectively and putting them to work. The year after Dr. Lugones visited Argentina and with her support, Maffía gathered a wide range of feminist intellectuals and organized an international conference on feminist philosophy in Argentina. It is at this point when Maffía, initially on her own but later together with other Latin American and European feminists, started working collectively on critical and feminist epistemologies.

## Women and the generation of knowledge

For Maffía, as a philosopher and as a feminist, being able to have access to intellectual work on ethics and philosophical feminism while studying at the university of Buenos Aires was a game changer. It allowed her to pay close attention and analyze the reasons why there was such a dearth of women making science and producing scientific theory in Argentina. It also fostered her questioning about what such an absence meant for Argentinean society. Finding an innovative space that facilitated not only the freedom to openly think, but also the possibility to discuss her findings with other colleagues was vital in her intellectual development:

[...] such thinking about the creation of knowledge, such feminist method of doubting it all, such critical aspect of feminism. Why were we, women, separated from the production of knowledge? Why there were such few women doing science? Why were there all kinds of arguments against women doing science? Thus, I began to get invested in all of these issues when I was able to put feminism together with a philosophical perspective.

Such questioning throws Maffía into a process of analysis where she takes a look at those spaces in society that women occupy. She also goes through a process of producing spaces for participation for herself and other women, for generation of knowledge and collaboration, spaces where women's realities could be known, analyzed, improved, and changed. She says:

I had a clear indication that we [women] could not stay at home any longer, that we were in need of political initiative to be part of the public sphere, to be represented in public spaces in society.

Maffía identifies a real and urgent need to create social and intellectual spaces for meeting other women and producing feminist theory, and springs into action. During the eighties and together with its creator Dr. Lea Fletcher, an U.S. feminist visiting Argentina, Maffía works in the publication and diffusion of *Feminaria*, a feminist journal in Spanish that included articles on feminist theory from different countries (especially Germany, Italy, France and the United States). These articles were woven together with the work of other women in Latin America: Feminist humor, feminist art, and a section on media critique related to the portrayal of women. This was a theoretical journal which was systematic, persistent, and that was published for twenty years in a row (1988 to 2008). *Feminaria* generated a space for the exchanging of ideas and collaboration among feminist thinkers around the world.

### **Creating spaces for women's participation**

At the same time that Maffía describes her trajectory, she denounces the lack of real and relevant spaces in society where women can participate. Such lack of appropriate spaces for knowledge production and social and political participation happens not just because: It actually responds to a purposeful social, historical and political decision to consider women less valuable, less intelligent, less capable than men and therefore make them unequal participants in society's public arenas. In her beginnings working in feminist theory, Maffía goes beyond the one-dimensional critique about gender oppression to which women are subjected, and together with Spanish feminist philosopher and essayist Celia Amorós (5) takes upon an analysis of the patriarchal system from an intersectional perspective. This analysis centers not only on gender, but also class, race, and gender identity, moving beyond, as she says, "the sexist aspects of "white, European rationality". Maffía proposes, starting from direct social action, to the full insertion of women in the realm of labor, politics, and justice in her country. She also recommends the creation and diffusion of feminist ideas and the generation of interdisciplinary gatherings for the study of gender that may take diverse forms (conferences, retreats, etc.) at a national and international level, the full participation of women at the university level, and the design of majors and degrees related to women, gender, and sexuality studies.

### **To conclude**

Maffía's testimony is about her personal life story and about how her doing is of foundational importance -in collaboration with others- in the advancement of women and gender equity in Argentinean society. She subverts patriarchal structures to generate social change and further gender inclusivity.

Life stories not only structure individuals' identities and preserve communities' memories, but they also make possible for the realities that women inhabit to be known, recognized, and valued. These stories are critical elements that facilitate the transformation of the conditions under which women live and therefore change the very structure of societies. Women's testimonies are not merely stories: They are of significant relevance since they reinvent, rename, structure, and remake not only personal but also collective identities. *Heroines* are like the air we breathe: They are everywhere and have always been there, but most often than not they go un-acknowledged. It is the everyday heroines' stories that make them visible, and such visibility brings them acknowledgement, recognition, and agency as doers and change producers.

Thus, life stories assist in modifying the narrow definition of what heroism is. The need for reformulation of the heroine paradigm calls not only for new narratives that highlight the diverse and always-present role of women in the making of society, but also for changing patriarchal gender roles that define heroism in a limited, white, straight male-centered fashion.

## Notes

1. In this paper "Patriarchy" is understood as a social and cultural system that is male-centered and male-identified, where what is normal, good, and expected is associated with male characteristics. In patriarchal societies, human experience equates to male experience.
2. "Cultural deficit" is the belief that individuals from non-dominant groups (non-White) lack the ability to achieve because of their cultural background.
3. "*Marianismo*" According to Gil & Inoa Vázquez (1996), *Marianismo* is about "sacred duty, self-sacrifice, and chastity: about dispensing care and pleasure not receiving them, living in the shadows, literally and figuratively, of your men, father, boyfriend, husband, son, your kids and your family" (Gil & Inoa Vázquez, 1996, p. 7). These authors stated that "*Marianismo* is a lose-lose situation because women live in a world that perpetuates a value system where perfection is equated to submission and where these gender role expectations are revered among the Latino families and their communities". Today, women's self-denial is not only the norm but also an expectation in order to live peacefully in many families. *Marianismo* perpetuates an impossible value system for women where perfection is equated to submission and passivity, and in the end, it combines with the dark side of the *machismo* mandate: That men have options and women have duties. *Machismo* means that a man's place is *en el mundo* (in the world), and a woman's place is *en la casa* (at home).
4. Esos Locos Bajitos Lyrics. (n.d.). *Lyrics.com*. Retrieved April 27, 2019, from <https://www.lyrics.com/lyric/4060114/Joan+Manuel+Serrat>.
5. Amorós Puente, Celia (1944-). Filósofa, escritora y ensayista española, teórica del feminismo y figura clave del "feminismo de igualdad".



## References

- Barrancos, D. (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Beck, Julie. 'Life's Stories'. *The Atlantic*. August 10, 2015. Disponible en; [www.theatlantic.com/health/archive/2015/08/life-stories-narrative-psychology-redemption-mental-health/400796/](http://www.theatlantic.com/health/archive/2015/08/life-stories-narrative-psychology-redemption-mental-health/400796/)
- Bruner, J. (1990). *Acts of meaning*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Delgado Bernal, D. (2006). Learning and living pedagogies of the home: The mestiza consciousness of Chicana students. In Delgado Bernal, Elenes, Godinez & Villenas (Eds.). *Chicana/Latina education in everyday life: Feminista perspectives on pedagogy and epistemology* (pp. 77-80). Albany: State University of New York Press.
- Díaz de Sabatés, G. "The Role of Latinx Fathers in Their Daughters' College Success: Shifting Cultural Paradigms?" (with Taylor, Kay Ann). *Journal of Latinos and Education, Taylor & Francis Online*, 30 Oct. 2018. Disponible en: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/15348431.2018.1534691>
- Gargallo, F. (2013) *Las ideas feministas latinoamericanas*. Ciudad de México: Ed. UACM.
- Gil, R., & Inoa Vázquez, C. (1996). *The María paradox: How Latinas can merge old world traditions with new world self-esteem*. New York: Berkley.
- Holling, M. (2006). The critical consciousness of Chicana and Latina students: Negotiating identities amid socio-cultural beliefs and ideology. In Delgado Bernal, D., Elenes, C., Godinez, F., & Villenas, S. (Eds.). *Chicana/Latina education in everyday life: Feminista perspectives on pedagogy and epistemology* (pp. 81-94). New York, NY: State University of New York Press.
- Hyvärinen, M., An introduction to Narrative Travels. In Hyvärinen, M., Korhonen, A., & Mykkänen, J. (eds.) 2006. *The travelling concept of narrative studies across disciplines in the humanities and social sciences 1*. Helsinki: Helsinki Collegium for Advanced Studies. 3-9.
- Lewin, M., Wornat, O. (2014). *Putas y guerrilleras*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ed. Planeta.
- McAdams, D. P. (2015). *The art and science of personality development*. New York: Guilford Press.
- McAdams, D. P., & Manczak, E. (2015i). *Personality and the life story: Volume 4: Personality Processes and Individual Differences*. In M. Mikulincer, & P. R. Shaver (Eds.), *APA handbook of personality and social psychology: Volume 4: Personality Processes and Individual Differences* (pp. 425-446). Washington, DC: USA: American Psychological Association Press.

---

**Resumen:** Las sociedades se estructuran de acuerdo a las historias que se narran de ellas. Las historias de vida de las mujeres son fundamentales para toda sociedad desde el momento en que sus narrativas reflejan cambios y reinventan historias tanto personales como colectivas. Este manuscrito se centra en la historia de vida de la Dra. Diana Maffia, quien entre otras mujeres notables Argentinas ha hecho una labor constante y necesaria,



solidificando el trabajo en el área de género y la perspectiva feminista desde comienzos de los años '80. Su testimonio ofrece una perspectiva desde donde entender cómo las mujeres ven, actúan y reformulan los roles de género. Se examina aquí su testimonio, experiencia vivida durante la última dictadura militar en Argentina, historia como estudiante de filosofía en la Universidad de Buenos Aires, interés en el feminismo, y capacidad para aunar dos pasiones que le permitieron hacer un trabajo constante y sostenido junto a otras feministas para instalar el concepto de género en su sociedad. El testimonio de la Dra. Maffia ilumina la labor que heroínas desconocidas han hecho y hacen a diario, dejando en claro que las mujeres han estado siempre a la vanguardia de la creación y el sostenimiento del cambio social.

**Palabras clave:** mujeres - trayectoria de la heroína - feminismo - historia de vida - Argentina - género - activismo - cambio social - producción de conocimiento - feminismo filosófico - dictadura - opresión de género.

**Resumo:** Sociedades são estruturadas de acordo com as histórias que são contadas sobre elas. As histórias de vida das mulheres são fundamentais para toda as comunidades, a partir do momento em que suas narrações refletem mudanças e reinventam histórias pessoais e coletivas.

Este manuscrito enfoca a história de vida da Dra. Diana Maffia, que entre outras mulheres argentinas notáveis, realizou uma labor constante e necessária, solidificando o trabalho na área de gênero e perspectiva feminista desde o início dos anos 80. O testemunho oferece uma perspectiva a partir da qual entende-se como as mulheres vêem, atuam e reformulam os papéis de gênero. Neste artigo é examinado, particularmente, a experiência de Maffia durante a última ditadura militar na Argentina, sua história como estudante de filosofia na Universidade de Buenos Aires, seu interesse pelo feminismo e sua capacidade de combinar duas paixões que lhe permitiram fazer um trabalho constante e sustentado juntamente à outras feministas para instalar o conceito de gênero em sua sociedade. A narrativa da Dra. Maffia ilustra o trabalho que heroínas desconhecidas fizeram e fazem todos os dias, deixando claro que as mulheres sempre estiveram na vanguarda da criação e sustentação da mudança social.

**Palavras chave:** Mulheres - jornada da heroína - feminismo - história de vida - Argentina - gênero - ativismo - mudança social - produção de conhecimento - feminismo filosófico - ditadura - opressão de gênero

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

---



## Maternidades 'heroicas' en *Roma*, de Alfonso Cuarón

Carmelo Esterrich \*

---

**Resumen:** Entre la hegemonía del 'super héroe' en el lenguaje visual de Hollywood y la apropiación norteamericana del héroe--el policía, el bombero, el paramédico--en un mundo trastocado por los eventos del 11 de septiembre, la noción del 'héroe' ha llegado a una saturación semántica. Pero esa saturación se ha limitado a la subjetividad masculina. La más reciente película del mexicano Alfonso Cuarón, *Roma* (2018), propone una resemantización del sujeto heroico en los dos personajes principales femeninos de la cinta: Cleo, una empleada doméstica mixteca, y Sofía, una madre clasemediera ciudadana. Este ensayo pretende examinar las maneras en que la película estructura una posible heroicidad femenina dentro de la pujante hegemonía social masculina del México de principios de los años setenta. Lo fascinante de *Roma*--aparte de su estoicidad cinematográfica y su narración tan parca como tan rica--es que esa heroicidad no es ni extraordinaria ni extravagante: es deslumbrantemente cotidiana. Y circula alrededor de una reconfiguración de lo maternal. La figura de la madre en el cine mexicano tiene toda una historia, que comienza con el cine sonoro, y *Roma* dialoga y redefine a la madre--tanto la madre literal como la putativa.

**Palabras clave:** Cuarón - *Roma* - Maternidades.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 217 - 218]

---

(\*) Profesor asociado de español, humanidades, y estudios culturales en Columbia College Chicago. Dicta cursos en estudios latinoamericanos; estudios de la mujer, género y sexualidad; y estudios culturales. Su trabajo se centra en la producción cultural del siglo XX en Latinoamérica en las áreas de cine, literatura, artes visuales y música popular. Su libro "Concrete and Countryside: The Urban and the Rural in 1950s Puerto Rican culture" (2018) examina la reacción de las artes a la modernización y urbanización de la isla caribeña. El Prof. Esterrich está actualmente escribiendo acerca de la producción de documentales hechos por mujeres latinoamericanas, y acerca de la imagen de lo urbano en el cine Brasileño.

Desde la llegada y aplicación de una tecnología que sincronizara imagen y sonido en el cine, la producción fílmica de México comenzó a insertar a la madre--como personaje, como arquetipo, como metáfora--en su narrativa nacional. Casi exclusivamente colocada en el género del melodrama, la madre se convirtió en el sujeto predilecto del dolor y el sufrimiento, de la abnegación y el sacrificio. En la llamada época de oro del cine mexicano (de mediados de los treinta a mediados de los cincuenta en el siglo pasado), actores como Sara García produjeron una retahíla de madres lloronas que solidificaron una cierta manera unívoca y problemática de representar al sujeto materno (Mora).

Por supuesto, existen excepciones a esta imagen de la madre en el cine mexicano. Luis Buñuel traumatizó a la audiencia mexicana con *Los olvidados* (1950), representando a una madre que le niega comida a su propio hijo; la misma Sara García, que casi se puede decir creó la imagen tradicional de la madre, representa a una madre malhablada, grosera y egoísta en la comedia *Mecánica nacional* (1972), de Luis Alcoriza; el primer largometraje de la cineasta María Novaro, *Lola* (1989), es posiblemente el primer intento en México de representar una madre en toda su complejidad; y Arturo Ripstein, junto con su libretista Paz Alicia Garcíadiego, se dedicó por buen tiempo a dismantelar a la madre del cine de la época de oro (Esterrich), especialmente en películas como *La mujer del puerto* (1991) y *Así es la vida* (2000). Ahora bien, esa madre abnegada todavía anda por ahí, especialmente en la telenovela Mexicana ...

Pero lo que hasta hace muy poco no ha ocurrido es el tratamiento de la madre como un sujeto potencialmente heroico.

El actual espacio mediático está apaburrado de imágenes heroicas provenientes de la cultura televisiva y cinematográfica estadounidense. Y entre la prevalencia del 'super héroe' en la maquinaria hollywoodense y la apropiación norteamericana del héroe--el policía, el bombero, el paramédico--en su mundo trastocado por los eventos del 11 de septiembre, la noción del 'héroe' ha llegado a una saturación semántica. Esta saturación, sin embargo, se ha limitado, con poquísimas excepciones, a la subjetividad masculina.

Este ensayo pretende examinar las maneras en que *Roma* (2018), la más reciente película del mexicano Alfonso Cuarón, propone una resemantización del sujeto heroico en el personaje principal de la cinta: Cleo, una empleada doméstica mixteca que trabaja para Sofía, una madre clasemediera citadina. Si bien existe un acto tradicionalmente heroico hacia el final de la película--Cleo se lanza al mar y salva a la hija de Sofía--no es este tipo de heroísmo el que me interesa aquí. ¿En qué consiste, entonces? Me gustaría proponer que *Roma* estructura una posible heroicidad femenina en el contexto de una pujante hegemonía social masculina en el México urbano de principios de los años setenta, particularmente a través de una cierta subjetividad maternal.

Pocas películas recientes, vengan de donde vengan, han tenido el éxito crítico de *Roma*. La cinta ha sido galardonada por un sinnúmero de premios internacionales, y las reseñas han resaltado el excelente balance entre el film semi-autobiográfico y el drama familiar, sin olvidar la crítica social y política del México setentero que *Roma* denuncia, una denuncia tan sutil como devastadora (gesto paradójico típico del cine de Cuarón).

La crítica ha notado la abundancia de sujetos femeninos en la película, y, efectivamente, es así: Cleo, y su amiga Adela, compañera de trabajo en la casa (ella es la cocinera); Sofía

y su madre, doña Teresa; la Dra. Vélez, que se encarga del embarazo extramarital de Cleo; las esposas en la casa de campo donde se celebran las fiestas de año nuevo; la empleada doméstica en la casa de campo que se lleva a Cleo a una fiesta en la cantina del pueblo. Pero lo interesante de *Roma* no es simplemente la presencia de la mujer, sino los espacios que navegan estas mujeres.

Por un lado, Cleo y Sofía se mueven por toda una serie de espacios fundamentalmente domésticos. La cámara se pasa la película rondando por la casa familiar, la cual es el centro gravitacional del film. Es importante notar que el movimiento de estos dos personajes en la casa está limitado (o más bien, delimitado) no sólo por género sino también por clase y estatus social. Sin duda, Cleo, como empleada doméstica, se mueve por toda la casa recogiendo y limpiando; no parece haber un espacio inaccesible para ella. La azotea, donde lava y seca la ropa, casi podría decirse que es un espacio que le pertenece, aunque no es un espacio ni privado ni exclusivo de ella--los niños suben y bajan a su gusto; tampoco es un espacio escogido libremente por ella ya que es un lugar de trabajo. Sofía, su patrona, nunca entra a este espacio en todo el film; de hecho, la azotea, como bien vemos en Roma, es el espacio doméstico de la servidumbre mexicana: hay una toma hacia el comienzo de la película que incluye las azoteas vecinas, todas pobladas por empleadas domésticas. Curioso que la servidumbre circule "arriba" mientras los patrones se mantengan "abajo"... Por otro lado está el hecho de que estas mujeres están navegando un espacio moderno y netamente urbano. Esa noción tradicional de relegar a la mujer sólo a espacios privados y domésticos no existe en *Roma*, muy probablemente porque estamos en una metrópolis. Sofía le consigue a Cleo una doctora, en vez de un doctor, para revisar su embarazo. Cleo trabaja dentro y fuera de la casa--no se puede olvidar que es Cleo quien recoge a uno de los niños a la salida de la escuela. La ciudad es, además, el espacio de diversión para Cleo--cine, gaseosas, sexo--aunque es también un espacio hostil. Roma está abarrotada de violencia.

Aunque el título de la cinta se refiere a la colonia *Roma* de la Ciudad de México, donde Cuarón vivió su infancia, la falta del adjetivo 'colonia' en el título--término mexicano para denominar los barrios de una ciudad--permite más significaciones. Varios críticos han pensado en el título como una referencia al neorrealismo italiano. Si bien es cierto, como comenta Lawrence García en *Cineaste* (46), que la cinta de Cuarón presenta un paralelo entre Cleo y la sirvienta del protagonista en *Umberto D* (Vittorio De Sica, 1952)--ambas embarazadas--, no alcanzo a pensar en *Roma* como una cinta neo-neorrealista: el film me parece demasiado estilizado, demasiado controlado, demasiado pulido, para acercarse a la espontaneidad del neorrealismo en la Italia de la posguerra. Para mí, además de identificar la colonia de la infancia de Cuarón, *Roma* parece aludir a *Roma*: no al imperio sino a la urbe, ese espacio urbano apabullante. La perenne presencia y centralidad de lo urbano define la cinta: todos los caminos nos llevan a una cierta '*Roma*'--a la Ciudad Eterna, a la ciudad ciudad, a la Ciudad de México. Y es en el vaivén entre lo doméstico y lo urbano, entre lo privado y lo público, entre el trabajo y el placer, que la película comienza a vislumbrar una posible heroicidad en Cleo.

En Roma, la prevalencia de mujeres en la casa queda contrastada con la casi total ausencia del *pater familias*. Si bien Antonio, el marido de Sofía, hace una breve aparición al comienzo de la película, muy pronto sale de viaje. A los niños se les dice que se va al Canadá para

una conferencia de trabajo, pero eventualmente se descubre que Sofía y Antonio se están separando.

La primera 'aparición' del padre en la película es muy reveladora. De hecho, no podemos verlo, solo escucharlo: la cámara está colocada dentro la cochera de la casa, mientras oímos el agresivo e insistente--fastidioso, más bien--toque de bocina del auto del padre para que alguien (la servidumbre femenina, por supuesto) le abra las puertas de la cochera. Cuando Cleo y Adela lo hacen, aún no logramos verlo; lo que domina la próxima toma es el Ford Galaxie, con sus faros encendidos que ciegan a la audiencia y a la familia que sale a recibirlo, emocionada porque ha llegado temprano a casa. La música, que a primera instancia parece ser extradiegética, crea una atmósfera un tanto dramática, y la cámara--en una esplendorosa toma de ángulo bajo--confirma ese dramatismo para con el automóvil, y por extensión para con el padre. La música no es extradiegética: estamos escuchando la radio del automóvil, el segundo movimiento de la Sinfonía fantástica de Héctor Berlioz. Cuando eventualmente tenemos contacto visual con el padre, sólo se nos conceden fragmentos: la cámara se limita a fotografiar sus manos, apagando un cigarrillo, y manejando el volante para estacionar el coche. La escena, entonces, pasa a convertirse en un acto de audacia, cuasi heroico, parsimoniosamente estacionando el automóvil en el limitadísimo espacio de la cochera, para no rayarlo contra las paredes. La escena está escrita y fotografiada de tal manera que el padre impresiona con su hazaña--la pieza de Berlioz, al ritmo de vals, transforma las maniobras del padre en una danza perfecta. Pero esa perfección es ilusoria: en uno de los pocos primer planos de la película, y sin que el padre (o la familia) se de cuenta, una de las llantas del auto aplasta un excremento del perro de la casa, degradando un poco las peripecias del padre. Aún así, logra estacionar el Galaxie sin estropearlo. La cámara finaliza la escena con el auto acercándose a la lente en su maniobra final, y se nos revela el logo del Galaxie: la corona de un rey. El Rey ha llegado a su casa... Esa corona patriarcal no es gratuita en México; la figura del rey como arquetipo masculino tiene su propia banda de sonido, aquella popularísima canción ranchera de José Alfredo Jiménez:

Con dinero y sin dinero  
hago siempre lo que quiero  
y mi palabra es la ley.  
No tengo trono ni reina  
ni nadie que me comprenda  
pero sigo siendo el rey ...

Sin embargo, tan pronto se apaga la música de la radio, el Rey deja de impresionar. La siguiente toma es un plano medio de un padre normal y cotidiano, ni guapo ni poderoso, incómodamente saliendo del auto con su maletín. La banalidad de la toma, la cotidianidad de la imagen, choca con la escena que acabamos de presenciar. Ahora nos damos cuenta de que si hay algo 'heroico' en el padre, es puramente 'técnico'; sí puede estacionar el auto, pero no hay nada más allá de lo normal en el padre. En última instancia, *Roma* nos desglosa una imagen del padre que es, sin más, decepcionante.

Me he detenido en esta escena porque me parece que Alfonso Cuarón--como director y libretista, como director de fotografía y como editor--está deliberadamente sustrayendo la posibilidad masculina de lo heroico. Esto, por supuesto, no significa que los personajes masculinos carezcan de poder social. Todo lo contrario. *Roma* está constituida por la presencia de mujeres que tienen que habitar un mundo parapetado por el poder hegemónico masculino. Para resaltar el estatus precario de la mujer en México, la prensa tanto anglosajona como hispanoamericana ha repetido la sentenciosa frase que Sofía le dice a Cleo, "No importa lo que te digan, siempre estamos solas." De acuerdo. Pero curiosamente lo que ocurre en la película es lo contrario. Cleo y Sofía nunca están solas. Están rodeadas de hombres. En la calle, en el cine, en el hospital, en la mueblería durante el Halconazo. Ni a Cleo ni a Sofía se les concede una 'soledad' que les permita actuar libremente.

Fermín, el efímero amante de Cleo, tiene poquísimo poder social adquisitivo, pero esto no le imposibilita plantar su masculinidad ante la chica. Antes de acostarse con ella, en lo que parece ser el cuarto de un hotelucho, Fermín demuestra su proeza física con sus artes marciales, y lo hace totalmente desnudo. Estamos ante un macho en todo su apogeo. El contraplano de Cleo después de esa demostración francamente estrafalaria es exquisita: es difícil determinar si Cleo está impresionada por lo que acaba de ver, o si está a punto de echarse a reír por lo ridículo del asunto. Pero aunque Cleo reconozca el espectáculo del joven como un acto de bravura macha, por así llamarlo, Fermín puede activar su hegemonía masculina más tarde en la cinta: él dejará a Cleo embarazada y rechazará violentamente su responsabilidad como padre de la criatura.

Es en esta atmósfera repleta de figuras decepcionantes masculinas que podemos empezar a vislumbrar una posible heroicidad en Cleo. Y lo fascinante de *Roma* es que esa heroicidad no es ni extraordinaria ni extravagante: es deslumbrantemente cotidiana.

Cleo no es una figura sobrehumana. Ni la Mujer Maravilla, ni Batichica. Cleo no es un personaje con nociones radicales sociales. Cleo no batalla contra el machismo imperante de su época. Cleo es tímida, callada y obediente. Cleo es sencilla. Cleo es generosa. Cleo es amable. ¿Dónde, entonces, radica la heroína? Me gustaría proponer que Cuarón, en la figura de Cleo, propone una alternativa al mundo violento masculino con una reconfiguración de lo maternal.

Cleo no es madre biológica de nadie--su embarazo produce un niño muerto--pero es madre putativa de todos los hijos de Sofía. *Roma* no nos permite olvidar la relación laboral entre Sofía y Cleo, pero tampoco olvida la íntima relación afectiva que existe entre Cleo y la familia de Sofía. Los momentos más tiernos de la película están reservados para Cleo, no para Sofía. Esa toma de la niña Sofi metida en la cama antes de dormirse rezando en español y luego cantando una breve canción en mixteco con Cleo revela cuán cómodos se sienten los niños con ella. Más tarde en la película, los niños menores abrazan fuertemente a Cleo cuando finalmente ella se decide a acompañar a la familia a la playa. Las escenas de los niños con Sofía contrastan fuertemente con las de Cleo, porque aquellas están cercanas al deber, al respeto requerido, y a la rebeldía, más que a la ternura. Cleo no es madre, pero es maternal. En un ensayo de Enrique Krauze sobre la película, el historiador mexicano inserta en su análisis la dicotomía del chingón y la chingada que Octavio Paz había analizado a mediados del siglo pasado en *El laberinto de la soledad*. El pacto de violencia iniciado en México por

la conquista queda plasmado como una fórmula construida en género: el macho como ente activo y violento, la hembra como ente pasivo y violentado. Cleo es definitivamente un ente "violentado," pero al final de *Roma* es difícil identificarla como un ente pasivo. Si bien sigo pensando que el heroísmo de Cleo no radica fundamentalmente en la salvación de Sofí en la playa veracruzana, hacia el final de la cinta, el acto es, en efecto, el momento en que Sofía y los niños reconocen a su empleada como un sujeto heroico. De cierta manera, la escena reescribe la película entera: ahora hay que volver a *Roma* sabiendo lo que sabemos sobre Cleo. Ahora hay que revisar la narrativa de Cleo en *Roma* para buscar lo heroico en lo cotidiano. Ahora la Cleo que observa en aquel hotel a un Fermín desnudo demostrando su hombría es aún más sabia de lo que pensábamos. Ahora hay que repensar a Cleo.

Como bien nos recuerda Adriana Vera Orozco en su blog, el caso de *Roma* no es uno aislado: hay muchas Cleos en México--mujeres indígenas que se trasladan a las grandes ciudades y terminan prácticamente administrando las casas de familias clasemedieras. Vera Orozco describe a Cleo como la "salvadora" de la familia de Sofía. Es difícil contradecir esa aserveración.

La centralidad de Cleo en *Roma* es indiscutible. Cuarón desliza al sujeto marginal hacia el centro. Cleo es, sin más, protagónica. Las dos tomas que se han convertido en imágenes predilectas de la película en la prensa lo confirman: la del cartel promocional, en la que toda la familia (sin *pater familias*) abraza a Cleo en la playa después de que ella salvara a Sofí, y la toma de Cleo en el asiento trasero del auto regresando de la playa con dos de los niños reclinados sobre ella. Pero me urge insistir en algo. Aunque *Roma* se enfoca en una empleada doméstica--un sujeto marginal, un sujeto indígena, una mujer a la que se le permite hablar su propia lengua en la película--la cámara y la mirada de Cuarón no pretenden posicionarse desde su subjetividad. Puede parecer una aseveración extraña, pero *Roma* no es la historia de Cleo; es una honesta y amorosa apreciación fílmica de un sujeto marginal. Las críticas contra la película, que nunca llegamos a saber mucho sobre Cleo, que no tenemos acceso a su historia antes de ser empleada doméstica, apuntan correctamente a las decisiones narrativas de *Roma*. Cleo permanece al margen, incluso cuando está en el centro. El cartel de la película intensifica esta postura: es casi imposible encontrar a Cleo, porque el abrazo familiar la hace desaparecer. Pero me parece que tanto *Roma* como Cuarón reconocen una cierta imposibilidad de adentrarnos en la vida íntima de Cleo, y por eso la cámara es la mirada de Cuarón, no la de Cleo. Cuarón hace de *Roma* un homenaje; recuérdese que la película está dedicada a la mujer indígena que fue la empleada doméstica de la familia de Cuarón. Y en ese homenaje es que se vislumbra la postura heroica para con Cleo.

En busca de Fermín para contarle que está embarazada, Cleo viaja a la periferia de la Ciudad de México, y allá lo encuentra participando en una de sus prácticas de artes marciales. Durante la práctica hace acto de presencia el Increíble Profesor Zovek, un 'escapista' mexicano muy famoso en el México de los setenta (el personaje realmente existió). Este 'Houdini mexicano' hace una pose con su cuerpo que los participantes intentan reproducir, pero son incapaces de hacerlo. Cleo es la única capaz de lograrlo. Estamos ante una joven mixteca que tiene el poder de lograr lo que otros no pueden hacer. ¿Cómo no es eso, fundamentalmente, la imagen de un sujeto heroico en potencia?



## Lista de Referencias bibliográficas

- Alcoriza, L. (1972) *Mecánica nacional*.
- Buñuel, L. (1950) *Los olvidados*.
- Cuarón, A. (2018) *Roma*. Netflix.
- Esterrich, C. (2005) "Para desbaratar a mamá: el último cine de Arturo Ripstein y Paz Alicia Garciadiego." *Objeto visual* (Caracas) no. 11 (junio 2005): 54-79.
- García, L. (2019) "Roma." *Cineaste* (primavera 2019): 46-47.
- Krauze, E. (2018) "Roma: una historia de amor y servidumbre." *The New York Times* en español, 14 de diciembre de 2018. <https://www.nytimes.com/es/2018/12/14/opinion-roma-cuaron-krauze/>
- Mora, C. J. (1985) "Feminine Images in Mexican Cinema: The Family Melodrama." *Studies in Latin American Popular Culture* 4: 228-235.
- Novaro, M. (1989). *Lola*. 1989.
- Ripstein, A., y Paz Alicia Garciadiego. (2000). *Así es la vida*.
- Ripstein, A., y Paz Alicia Garciadiego. (1991) *La mujer del puerto*.
- Tapley, K. (2018) "A Life Examined. Alfonso Cuarón on the Painful and Poetic Backstory Behind Roma." *Variety* vol. 341, no. 15 (23 de octubre de 2018). Disponible en: <https://variety.com/2018/film/news/roma-alfonso-cuaron-netflix-libo-rodriguez-1202988695/>.
- Valdés, M. (2018) "Alfonso Cuarón: la vida sin primeros planos." *The New York Times* en español 13 de diciembre de 2018. <https://www.nytimes.com/es/2018/12/13/alfonso-cuaron-roma-entrevista/>
- Vera Orozco, A. (2018). "Roma: 'no importa lo que te digan, siempre estamos solas.'" *HuffPost México*. 18 de diciembre de 2018. Blog. Disponible en: [https://www.huffpost.com/es/adriana-vera-orozco/roma-no-importa-lo-que-te-digan-siempre-estamos-solas\\_a\\_23620035/](https://www.huffpost.com/es/adriana-vera-orozco/roma-no-importa-lo-que-te-digan-siempre-estamos-solas_a_23620035/)

---

**Abstract:** Between the hegemony of the 'superhero' in Hollywood's visual language today and the United States' appropriation of the hero--the police, the fire fighter, the paramedic--since the transformative events of September 11, the notion of the hero has reached a veritable semantic saturation. But that saturation has been limited to male subjectivities. Alfonso Cuarón's latest film, *Roma* (2018), proposes a resemantization of the heroic subject with the two female protagonists: Cleo, a Mixtec domestic servant, and Sofia, a middle-class, urban mother. This essay attempts to examine the ways in which the film structures a potential female heroic figure within the oppressive, male social hegemony in early 1970s Mexico. What is fascinating about *Roma*--in addition to its stoic cinematography and a narrative arc as sparse as it is rich--is that the female heroic figure is neither extraordinary nor extravagant: it is utterly everyday. And it orbits around a reconfiguration of the maternal. The figure of the mother in Mexican cinema has a long history since the advent of sound, and *Roma* dialogues with and redefines motherhood--literal and putative motherhood.

**Keywords:** Cuarón - Roma - Motherhood

**Resumo:** Entre a hegemonia do "super-herói" na linguagem visual atual de Hollywood e a apropriação do herói pelos Estados Unidos - a polícia, o bombeiro, o paramédico - desde os eventos transformadores de 11 de Setembro, a noção do herói chegou em uma verdadeira saturação semântica. Mas essa saturação limitava-se às subjetividades masculinas. O último filme de Alfonso Cuarón, Roma (2018), propõe uma ressemantização do caráter heróico com as duas protagonistas femininas: Cleo, uma empregada Mixteca, e Sofia, uma mãe de classe média urbana. Este artigo tenta examinar as formas pelas quais o filme estrutura uma potencial figura heroica feminina dentro da opressiva hegemonia social masculina no início dos anos 70 no México. O que é fascinante em Roma - além de sua cinematografia estóica e de um arco narrativo esparso e rico - é que a figura heróica feminina não é nem extraordinária nem extravagante: é totalmente cotidiana. E orbita em torno de uma reconfiguração do papel maternal. A figura da mãe no cinema mexicano tem uma longa história desde o advento do som, e Roma dialoga e redefine a maternidade-literal e suposta maternidade.

**Palavras chave:** Cuarón - Roma - Maternidades

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

---

# Stuck in a Labyrinth (or a Tower) with the Minotaur and trying to get out: Princess Aurora and Imperator Furiosa as the heroes of the Multimyth

Gitanjali Kapila \*

---

**Abstract:** In *The Hero with a Thousand Faces* Joseph Campbell begins his thesis of the Monomyth with a recounting of the story of the Minotaur. His purpose is straightforward: the initiation and cycling of the hero's journey is predicated on an origin of evil narrative which the story of the Minotaur quintessentially is. It is interesting to note, however, that differently gendered expressions of narrative evil give rise to distinct and gendered vectors of protagonist action. In *Sleeping Beauty*, for example, Maleficent, a female/mother variant of the tyrant-monster, gives rise to a protagonist, Princess Aurora, who is never the conscious agent of the action she takes. On the other hand, in *Mad Max: Fury Road*, Furiosa literally drives the narrative action which is initiated by the tyrant-father, Immortan Joe. Though it's clear that Furiosa's journey adheres to a more manifest expression of empowered action than Princess Aurora's, this paper will argue that neither protagonist nor the implied origin of evil story setting each character's journey in motion suffices to define the heroine's journey. Rather, the fairytale princess and the female action-hero require a new interpretive model in order to describe both their conflicting and, surprisingly, common relationship to personal agency. Drawing on the methodology of Vladimir Propp, I intend to offer an alternative framework for understanding the attributes of the heroine's journey which circumvents completely the essentializing gesture that is necessarily made in positing an expression of the hero-task which would be unique to a female protagonist. Rather, I offer the Multimyth, an interpretive framework which 1) applies the model of the hero's journey to *Sleeping Beauty* and *Mad Max: Fury Road* in order to define, reveal, and interrogate the functioning of each film's narrative structure foregrounding the roles of Princess Aurora and Furiosa, respectively; and, then 2) uses the aggregate conclusions of the application of Campbell's model to each text to counter-interrogate the model itself. In doing so, I intend to expose the assumptions, omissions and limitations of the Monomyth as a narrative heuristic and at the same time elucidate the Multimyth as an interpretive model which honors Campbell's conception of the hero-task and proffers new methods for the application of the hero's journey which will result in a richer and more complex understanding of narrative structure.

**Key words:** Multimyth - Campbell - Minotaur.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 232 -234]

---

(<sup>c</sup>) *Adjunct Lecturer* at Columbia College Chicago in Cinema and Television Arts and a *Lecturer* at the School of the Art Institute in Film, Video, New Media and Animation. She received an MFA in Filmmaking from Columbia University in the City of New York. She teaches foundational courses in film production as well as advanced courses in screenwriting. She is currently developing new pedagogy for viewer-interactive internet-based media. This content will be featured in new courses she has designed focusing on narrative structure and world-building running at both Columbia College Chicago and SAIC in 2019-2020. In addition, she recently completed a dramatic short film, *Breathing above the Treeline*, which is out to festivals. She also just finished production on a new dramatic short, *Bat*, in March 2019. Gitanjali presented her first academic paper on Steven Soderbergh's viewer-interactive desktop and phone app, *Mosaic*, at the CILECT Congress held in Mumbai, November 2018.

Disney's 1959 version of *Sleeping Beauty* features a framing narrative foregrounding the story of Princess Aurora within which is nested the narrative of Prince Phillip whose story events conform to the classic model of the hero's journey as delineated by Joseph Campbell in *The Hero with a Thousand Faces*. The story of Aurora, or Briar-rose as she is known in the woodland realm, is relayed to Phillip a third of the way through the film when she walks over a tree bridge while singing. As she exists frame right, the camera descends towards the forest floor where it finds Phillip, riding his horse, Samson, frame left. Phillip stops the horse and says, "You hear that Samson?" (00:24:24). The voice of Briar-rose representing the *herald* in Campbell's hero model initiates Phillip's *call to adventure*. Phillip turns Samson in the direction of the voice, changing his vector of action, in response to the call and with this initiates his hero-task. Phillip urges Samson to gallop towards the disembodied voice but in his zeal ends up falling off Samson and getting soaked in a creek. Momentarily stalled and unsure of what to do next, Phillip is presently abetted by the woodland animals constituting *supernatural aid*. Through the intervention of these protective causal creatures, Phillip meets Briar-rose. In the dark forest, representing the narrative terrain of the *herald*, the unconscious libidio or "repressed instinctual fecundity" (Campbell 44), Briar-rose and Phillip dance and share their dreams in song. At the conclusion of this idyll, Phillip asks Briar-rose for her name to which she says, "Oh, no I can't" (00:32:42) and bids Phillip a hasty farewell. Phillip asks her when he will see her again and at first Briar-rose says "never" (00:32:47) and then says "this evening, at the cottage, in the glen." (00:32:59) Later, when Phillip arrives at the cottage under shroud of darkness, Briar-rose is gone and instead at this *crossing of the first threshold* Phillip encounters Maleficent who as a threshold guardian stands at the "veil of the known into the unknown" (Campbell 67) or "the zone of magnified power" (Campbell 64). Maleficent's goons subdue Phillip and usher him out of the cottage as her captive. Phillip's story is picked up later when the three fairies, Flora, Fauna and Merriweather discover that his Maleficent's prisoner. They travel to Maleficent's looming castle and there fly into it through the gaping jaws of a dragon implying Phillip's prior off-screen entry into *the belly of the whale* described by Campbell as a "swallowing" (Campbell 77) of the

hero or the “hero-dive through the jaws of the whale” (Campbell 77). The fairies find in Maleficent’s lair, the “umbilical point” (Campbell 32) of the *World Navel* where the “energies of eternity break into time” (Campbell 32), a celebration, or an ecstasy of Maleficent’s goon army, enacting the Bacchic Frenzy of Dionysos “that overturns reason and releases the forces of the destructive-creative dark” (Campbell 67). Maleficent, bored, descends to the dungeon where Phillip is being held. She taunts him, “Oh, come now, Prince Phillip, why so melancholy? A wondrous future lies before you. You, the destined hero of a charming fairytale come true.” (01:02:30) In the orb of her magical golden scepter Maleficent shows Phillip the specter of the erstwhile Briar-rose and now Princes Aurora, prone in an ageless sleep. It is in this vision that Phillip experiences the *meeting with the goddess*. However, shackled in chains, representing both Phillip’s suspension in time and space, Aurora is elusive as her beauty will never diminish while Phillip is shown a future vision of his own senescence, a free man, but without the vigor of his youth to complete the hero-task. In a second cycling of the first phase of the hero’s journey, *Departure*, Phillip, once again stalled and unable to take action, is abetted by *supernatural aid*, this time in the form of the three fairies who free him from his chains and bestow upon him an “enchanted shield of virtue and a “mighty sword of truth,” (01:05:15) “amulets against the dragon forces he is about to pass” (Campbell 57). Phillip escapes the castle and follows *the road of trials* back to the kingdom where he must pass “through the gates of metamorphosis” (Campbell 87) actualized in *Sleeping Beauty* as a perimeter of thorns which Maleficent conjures around the kingdom. Once Phillip successfully transgresses the thorn barrier, he readies himself for the ultimate encounter, *atonement with the father*, which Campbell describes as “the father’s ego-shattering initiation (110).” This final battle in which Phillip slays Maleficent represents the hero’s “at-one-ment” (Campbell 107) with the father presenting in *Sleeping Beauty* as Maleficent, a woman. Phillip becomes “divested of his mere humanity and is representative of an impersonal cosmic force. He is the twice-born: He has become himself the father” (Campbell 115-116). Endowed with the power to awaken the dead, Phillip ascends the tower and in the act of kissing Aurora, in the moment of their physical joining, the Prince realizes the hero-event, *apotheosis*. Aurora, awakened, represents the *ultimate boon*, “the life-transmuting trophy” (Campbell 167) whom Phillip brings back to the “kingdom of humanity” (Campbell 167) where she “may redound to the renewing of the community” (Campbell 167). As the fairies awaken the social body, Phillip descends the stairs with Aurora and *Sleeping Beauty* concludes with Phillip fulfilling the requirements of the hero-task; he is “the man of self-achieved submission (Campbell 11) who marries in order to secure the continuity of the kingdom through legitimate and lawful procreation. The hero’s journey is complete.

Aurora’s framing story also conforms to the hero’s journey, though, for *Sleeping Beauty’s* female protagonist, the modeling is partial. In the hero-event *refusal of the call* Campbell states, “Little Briar-rose (Sleeping Beauty) was put to sleep by a jealous hag (an unconscious evil-mother image)” (52). Earlier in the chapter Campbell explains, “refusal of the summons converts the adventure into its negative” (Campbell 49). Campbell’s psychoanalytic exegesis of the *refusal of the call* is sourced in his discussion in the first chapter, “The Monomyth,” in which he argues that the hero-task essentially involves a journey of maturation in which the hero crosses “difficult thresholds of transformation” (6) in

order to exit the “tragicomic triangle of the nursery” (3). Leaning heavily on Freud, it is Campbell’s position that every hero begins his journey as a budding Oedipus and only through the trials endured along the journey is he able to overcome his inappropriate infantile cathexes (115) and join the social body as a “rational being(s)” (4). The *refusal of the call*, thus, describes the hero-event in which spellbound, he, or in the present instance, a sleeping Arora, clings to her infantile fixations and remains in a state of arrested development unless she is saved. To be saved, or as Campbell calls the event, *rescue from without*, constitutes a second way in which Aurora’s framing narrative expresses the hero’s journey. Campbell states that the hero “may have to be brought back from his supernatural adventure by assistance from without” (178) because “the bliss of the deep abode is not lightly abandoned in favor of the self-scattering of the wakened state” (178). Phillip’s enacting of *apotheosis* in his journey constitutes *rescue from without* for Aurora in hers. Once she is awake, their hero-tasks join and together they perform *the crossing of the return threshold*, *master of the two worlds* and *freedom to live* which are the final three events in Campbell’s model of the hero-task.

The present inquiry is an attempt to define the *heroine’s journey* using Campbell’s exegesis of the hero’s journey in *The Hero with a Thousand Faces*. As Campbell suggests the *refusal of the call* is a negation of the will to advance the hero-task. It is a spiritual and emotional lingering and malingering in the womb and tomb of love for the idealized mother. *Rescue from without* also presupposes the same spiritual and emotional inertia from which the hero must shake his consort adventurer in order to rouse her to action. As a baseline for an inquiry into what the heroine’s journey might be, my inclination is to observe what is, rather than what, as a feminist and activist, I might wish for. That is, rather than define and describe the heroine’s journey in terms of an essentialized gendered narrative ideal, my goal is to catalogue and interpret what exists to observe and offer a definition of the heroine’s journey as encompassing of those observations. With that caveat, I offer the following contingent definition of the heroine’s journey: a story which features a female protagonist who advances the narrative and achieves the goal of exiting the “tragicomic triangle of the nursery” as described in Campbell’s hero-model. In the case of Sleeping Beauty Princess Aurora is cursed by Maleficent as an infant and she is sequestered by decree of her father-king. Before her encounter with Phillip in the forest, the three fairies send her out for berries. The day of her return to the kingdom is decided based on the calendar of Maleficent’s magic. Her ascent to the tower and the pricking of her finger on the spindle of the spinning wheel also occurs as a result of a spell engineered by Maleficent. Through the action of *Sleeping Beauty*, Aurora does not take a single *conscious* action to advance the narrative and yet, she fulfills the requirements of the heroine’s journey as defined above because, as I argue below: 1) though Arora’s role in advancing the narrative of *Sleeping Beauty* is *unconscious*, it is causal, nonetheless; and, 2) at the end of the story she does exit the romance of the nursery as Campbell’s ideal hero seeks to do.

Or, at least, she partially exits it which has as much to do with the inner architecture of the fairytale as it does with the hero’s journey. Aurora’s status as a nascent neurotic is established in the forest in the company of the woodland animals, many of whom come in pairs and presumably exist in happy heteronormative relationships. Here as Briar-rose, she sings, “I wonder, I wonder why each little bird has a someone to sing to, sweet things

to... ” (00:26:05) Later, she shares with the animals her dream of a prince who romances her. She states, “We walk together and talk together and just before we say good-bye, he takes me in his arms and then... I wake up.” (00:27:57) Campbell suggests in the opening chapter of *The Hero with a Thousand Faces* that “in the absence of an effective general mythology, each of us has his private, unrecognized, rudimentary, yet secretly potent pantheon of dream (2).” I will offer that the dream shared by Briar-rose with the woodland animals is suggestive of the infantile parental fixations discussed above. She wakes up at the moment her forbidden libidinal impulses towards her idealized mother rise from her dream state into consciousness. Listening to Briar-rose’s dream story the woodland animals who are suggestive of inanimate nursery toys come to life, materialize the omitted dream content. Upon discovering Phillip’s hat and cape, the owl, a couple of rabbits and two birds conjure a surrogate prince for Briar-rose to dance with. This transitional form of Briar-rose’s dream prince represents the object onto which the mapping of her infantile mother-fixation and projection of her unconscious desire occurs. Moments later Phillip sallies forth and the transitional form created by the woodland animals is traded in for a real prince who himself launches into song, serenading Briar-rose with, ‘I saw you once upon a dream...’ suggesting that he, too, is also still anchored in the romance of the nursery. I would argue that Briar-rose and Phillip, unknown to each other in their capacity as future sovereigns of the kingdom, become for each other in the present, the good “nourishing and protecting” (Campbell 4) idealized mother. That is, Briar-rose maps her good mother image onto Phillip and he, in turn, maps his good mother image onto Briar-rose and in so doing they discover “true love” which is the conscious and acceptable mapping onto a lover of the unconscious and repressed desire for the mother. Though Briar-rose/Aurora does not take any conscious action to advance the narrative of *Sleeping Beauty*, I will offer that at an unconscious level, Aurora’s forbidden libidinal impulses expressed in the vision of her dream prince functions as the primary mechanism of narrative causation in *Sleeping Beauty*.

That said, none of the events which aggregate to become Campbell’s hero-model name the infantile desire for the mother as a causal narrative force in the hero’s journey. Rather, in *the meeting with the goddess*, Campbell states about the idealized mother:

...she is the incarnation of the promise of perfection; the soul’s assurance that, at the conclusion of its exile in the world or organized inadequacies, the bliss that once was known will be known again’ the comforting, the nourishing, the ‘good mother’ – young and beautiful – who was known to us, and even tasted in the remotest past (Campbell 92).

To wit, the good mother, as opposed to the “bad” or absent mother” (Campbell 4) is the hero’s promise of reward for enduring the journey: a return to infantile beatitude in a socially sanctioned marriage with the “Queen Goddess of the World” (Campbell 91) which is exactly the dividend enjoyed by Phillip at end of end of his hero-task when he dances with Aurora, not as an unnamed “peasant girl” in the woods, but as his future queen. Instead, Campbell stirs the causal role of the unconscious and forbidden desire for the mother in the prologue to the hero’s journey in which he discusses the story of King Minos and the



Minotaur. King Minos, competing with his brothers for sovereignty of the kingdom prays to Poseidon to send him a sign of his divine right. Poseidon obliges and gives him a magic bull, instructing the King to sacrifice the bull on his altar. The King, beholding the majesty of the bull, decides to hide it in his own herd and sacrifice an ordinary bull in its stead. The hubris of the King angers Poseidon who inspires in Queen Pasiphaë, King Minos' wife, "an ungovernable passion for the bull" (Campbell 10). The King's craftsman, Daedalus, fashions for the Queen a wooden cow which enables her to copulate with the bull. The issue of their union is a monster, half-man, half-bull, the Minotaur who in time becomes a danger to the social body. So, the King asks Daedalus to build a labyrinth where the Minotaur is kept and is fed with a supply of youths and maidens captured from conquered nations.

If the hero, as Campbell states, is the "man of self-achieved submission" (11), then the Minotaur is the embodied expression of King Minos' failure to be the hero, to divest himself of his private and personal desire in order to completely acquiescence to his investiture as king which demands unequivocally that he sacrifice the divine bull on Poseidon's altar. The tyrant-monster is an expression of a deficit in the King's duty to the social order, manifestly reflecting his "uncontrollable impulses to acquisition within himself" (Campbell 11). The ordinary man, afflicted with the contagion of the king's trespass, separates himself from the social body and embarks on a journey with the goal of slaying the Minotaur who represents the King's transgressive narcissism. In completing the hero-task the hero purges himself of the king's primary sin and returns home, bringing the experience and consequential knowledge of his own restoration back to the social body so that it, too, can be reborn. It is in this way that the narcissistic excess of King Minos becomes the causal force for the hero's journey. As Campbell states, wherever the Minotaur "sets his hand there is a cry... a cry for the redeeming hero, the carrier of the shining blade, whose blow, whose touch, whose existence will liberate the land" (11). But, what of Pasiphaë and the sin she commits in copulating with bull? Is her sin suggestive of a transgressive hyper-sexual desire transmitted to the social body? Does it have causal narrative value for the hero? In undertaking the journey does he also expurgate himself of her sin? For, if the King's sin is described as his "*uncontrollable* impulses to acquisition within himself," wouldn't it follow that Pasiphaë's "*ungovernable* desire for the bull" constitutes a parallel transgressive impulse that violates her duty to the social body as Queen? Campbell fails to consciously describe the causal role of Pasiphaë's transgression and integrate it into his conception of the hero's journey. Rather, he relegates her act to a lesser violation in order to focus his attention on the king, "Society has blamed the queen greatly, but the king was not unconscious of his own share of guilt" (Campbell 9). In the ensuing discussion of the hero-task Pasiphaë nor her sin in copulating with the bull ever appears again. Following a summation of the hero's journey in the section "The Hero and the God," Campbell offers insight into narrative omission:

If one or another of the basic elements of the archetypal pattern is omitted from a given fairy tale, legend, ritual, or myth, it is bound to be somehow or other implied—and the omission itself can speak volumes for the history and pathology of the example, as we shall presently see (Campbell 30).



Pasiphaë's extirpation from Campbell's text constitutes exactly the kind of rhetorical exclusion that "can speak volumes for the history and pathology of the example." Though Campbell claims that the "hero, therefore, is the man or *woman* who has been able to battle past his personal and local historical limitations to the generally valid, normally human forms," (Campbell 14), his failure to account for the role of Pasiphaë's transgression in the hero's journey, to impart narrative causation to her "ungovernable passion for the bull" in exactly the way that he conceives of the king's "uncontrollable impulses to acquisition" in the birth of the Minotaur suggests a complete evacuation of Pasiphaë's transgression as a causal mechanism for the hero's narrative action. I will argue below that Campbell's disavowal of the Queen's role in the hero-task, this structural omission in his narrative, belies his topical assertion stated above that his hero can, in fact, be a woman and has consequences for his conception of a female protagonist seeking to make the hero's journey. Returning now to *Sleeping Beauty's* framing narrative, it is clear why Aurora's "journey" is relegated to the margins of the story, reduced to the two events in Campbell's model which essentially constitute a negation of the journey. Let me suggest that if a divine bull were to enter the woodland realm, Briar-rose might just consider having sex with it. She is, after all, the spiritual daughter of Maleficent who with her black crown shaped like bull horns is the Minotaur presenting as a woman. The mother-daughter connection is underscored visually in the film with repeated images of Maleficent and Aurora both carrying birds perched on their hands. Their gendered alignment is supported in Campbell's model in his articulation of the *atonement with the father* where he states that:

When the child outgrows the popular idyll of the mother breast and turns to face the world of specialized adult action... a new element of rivalry in the picture: the son against the father for the mastery of the universe, and the daughter against the mother to be the mastered world (Campbell 115).

Campbell's rhetorical gesture, bifurcating the goal of the hero's journey according to gender conceives of a relaying of forbidden libidinal impulses through the lineage of female desire. As the tyrant-mother, I would argue, that Maleficent mobilizes and disseminates Pasiphaë's hyper-sexual transgression through the narrative of *Sleeping Beauty* rather than King Minos's sin of uncontrollable acquisition. Maleficent engages in two spells both of which result in separating Aurora from the social body: the first spell, cast at Aurora's birth, marks her as the inheritor of Pasiphaë's hyper-sexuality and effects her displacement to the cottage in the woods where she lives, hidden from Maleficent, under the chaste supervision of the three fairies; the second, upon Aurora's return to the kingdom effects her displacement to the tower where she succumbs to the seduction of Maleficent's orb and to the tomb of sleep. Together these sequestrations, the second constituting a reversal of the first, signal narrative action to first mitigate and then negate the potent threat of Aurora who as an archetype of Pasiphaë engages in an abstracted form of copulation with the bull in the pricking of her finger on the spindle of the spinning wheel. It is here that we understand Aurora's true status in the narrative of *Sleeping Beauty*, namely, as an autochthonous threat to the social body, her unconscious hyper-sexual libidinal impulses

conceived as a potential cause of the kingdom's disintegration and dissolution. Phillip, meanwhile, succumbs to his own version of King Minos' narcissistic transgression after he tells his father-king that he is going to marry a "peasant girl." (00:45:18) He, then, gallops out of the kingdom to the prior agreed-upon tryst with Briar-rose only to encounter Maleficent at the woodland cottage in her stead. I would argue that Phillip's narcissism fuels a transgression anchored in identity, in a conflict of common versus royal; it is not a transgression of sex. In undertaking the journey and in the slaying of the tyrant-monster, Maleficent, he is able to purge himself of his transgressive narcissism. Aurora, however, is not given the same agency – one which would enable her to expurgate herself of her hyper-sexual inheritance through her own adventure. Rather, she is neutralized as a causal force in the narrative until Phillip is able to complete his hero-task at which point Aurora is purged of Pasiphaë's transgressive sexuality with a socially sanctioned kiss by him. The fragments of Campbell's model which constitute Aurora's abridged version of the journey sourced in the archetype of the hyper-sexual female are essential to *Sleeping Beauty* insofar as together, *refusal of the call* and *rescue from without*, create the conditions for the classic and complete iteration of the hero's journey, enacted by Prince Phillip, the male protagonist, to both initiate and resolve.

The final scene in *Sleeping Beauty* finds the social body, awakened, reborn and re-assembled in the kingdom's great hall, watching Prince Phillip and Princess Aurora appear on the stairs as the guardians of public duty and the progenitors of kingship. Their forbidden Oedipal love activated in the woodland realm at the perimeter of consciousness is, by virtue of the hero's journey according to Campbell's model, safely mapped onto the Prince and Princess' investiture as the future king and queen. In *atonement of the father*, describing the hero's maturation, Campbell betrays himself again with regard to the potential of a female hero when he states that the child "passes, spiritually, into the sphere of the father—who becomes, for his son, the sign of the future task, and for his daughter, of the future husband" (115). For the heroine, the female protagonist, the journey of her self-actualization ends in marriage. Though Campbell states repeatedly in his articulation of the journey that the hero-task results in the hero's departure from the romance of the nursery, I would argue that Prince Phillip and Princess Aurora preserve their infantile mappings even as they inhabit their socially destined joining as the keepers of the kingdom, and that further, it is precisely in this seamless alignment of the interdicted and the dictated at the resolution of *Sleeping Beauty* that we find the fairytale defined.

'Who killed the World?' is a good question and one that serves as focal point for the hero's journey in George Miller's 2015 film, *Mad Max: Fury Road*, the 4th installment in the Mad Max franchise. The movie opens with Max's voiceover stating, "As the world fell, each of us in our own way was broken." (00:00:57) With this, Max defines the parallel decline of himself, the social body and the world. In the chapter "The World Navel" Campbell offers a vision of the world which constitutes the exact inverse of *Mad Max: Fury Road's* post-apocalyptic setting as seen in the opening images of the film. Campbell describes a "flow of life into the body of the world" (32) where "this flow may be represented in physical terms as a circulation of food substance, dynamically as a streaming of energy, or spiritually as a manifestation of grace" (32). Campbell continues "grace, food substance, energy: these pour into the living world, and wherever they fail, life decomposes into death" (32). If the

“effect of the successful adventure of the hero is the unlocking and release of the flow of life into the body of the world” (Campbell 32), Max, standing on a precipice, surveying the wasteland that the world has become, is, indeed, a hero with a mission. However, unlike Prince Phillip, Max’s first hero-event is the *refusal of the call*. Much like the frog in the story of the princess who loses her golden ball in the spring which Campbell identifies as exemplary of the herald in his chapter “*Refusal of the Call*,” Max is called to action by a two-headed lizard seen in the opening image of the film. Both the frog and lizard represent “the counterpart of the underworld serpent” (Campbell 43) drawing the adventurer into its “unconscious deep” (Campbell 44). As the lizard turns in frame and skitters towards Max, the voices of those whom Max could not save, speak, “Hello?... Where are you?... Where are you, Max?... Help us, Max... You promised to help us.” (00:01:25-00:01:34) Max lifts his boot and crushes the lizard underfoot, silencing the voices who seek to initiate his *call to adventure* Max retrieves the lizard and eats it, his voiceover stating, “I tell myself they cannot touch me. They are long dead.” (00:01:44)

It’s interesting to note how the *refusal of the call* in *Mad Max: Fury Road* stacks up against the same in *Sleeping Beauty*. Though superficially, the topical narrative content could not be more different, structurally the hero-events in each film share striking similarities. Though the *refusal of the call* in *Sleeping Beauty* culminates in its full expression in Aurora’s eventual death-sleep, it begins with her initial sequestration when she is ushered from the kingdom to the woodland cottage by the three fairies. After Max eats the two-headed lizard, he gathers up his gear and throws it into his car with the intent of retreating from the voices attempting to initiate his *call to adventure* even further. Soon after, however, he is chased down and captured by War Boys, the agents of the tyrant-monster in *Mad Max: Fury Road*, Immortan Joe. Like the fairies, the War Boys engineer a displacement for Max which will eventually result in his responding to the call to adventure according to the classic version of the hero’s journey. It is important to note here, that unlike Aurora, Max is being brought by the War Boys towards the perversion of kingdom in the world of *Mad Max: Fury Road* known as the Citadel, whereas Aurora’s vector of action sees her being moved away from the kingdom for reasons already discussed above. I would argue that Max’s journey towards the Citadel predicts his role as the hero and that this vector of action anticipates a reversal of his *refusal of the call* later on in the film. Max’s displacement towards the Citadel is essential for his story because the hero’s journey requires that the hero become proximate to the tyrant-monster in order to fulfill the hero-task. In *Sleeping Beauty* Aurora’s return to the kingdom, once again a vector of action executed by the fairies, brings her into proximity with Maleficent, but unlike Max, her displacement and resulting encounter with Maleficent only results in an escalation of her *refusal of the call* when she falls asleep.

The Citadel, the temple-kingdom of Immortan Joe who is the Minotaur presenting as a man, represents the World Navel gone completely wrong and its wrongness signals what’s at stake if the hero does not fulfill the journey. Campbell’s description of the “figure of the tyrant-monster” (11) resonates: “he is the hoarder of the general benefit. He is the monster avid for the greedy rights of ‘my and mine’” (Campbell 11). In the case of *Mad Max: Fury Road* the “general benefit” is life-sustaining water which Immortan Joe withholds, or, at the very least, metes out parsimoniously, lest the social body becomes addicted to it. It is

in the well of the Citadel that we meet *Mad Max: Fury Road's* female protagonist, Imperator Furiosa, or, we see the back of her neck which is branded with a symbol representing Immortan Joe's spiritual and material dominion: a circle with a skull split at the teeth at its center. She walks towards the rig which she will drive for much of the film and anchors a steering wheel into the steering column with the same iconographic skull as the brand on her neck. As the rig is being assembled on the floor of the Citadel by the War Boys in preparation for its departure, Immortan Joe is similarly being assembled in the tower. The joining of his vest around his chest is edited to create a parallel with the connecting of the forward and rear trailers of the rig. The dressing of Immortan Joe is completed with the anchoring of an emblematic steering wheel at his crotch, signifying in a definitive way its phallic connotations. Furiosa begins the film firmly rooted within the apparatus of her tyrant-father's phallus, or, at least, we understand historically, that she has been. As the female protagonist of *Mad Max: Fury Road*, Furiosa advances the narrative at a conscious level with visible results for the story: she drives the rig out of the Citadel, and, instead of going straight to Gastown, she makes a left turn off-road catalyzing the story's action. Though her active role in precipitating the narrative events of *Mad Max: Fury Road* distinguishes her topically from Aurora's functioning in *Sleeping Beauty*, a closer look at the narrative dynamic between Furiosa and Max puts her status as a female protagonist enacting a classic version of the hero-task according to Campbell's model in doubt.

Furiosa's stated goal is to transport Immortan Joe's breeders to the "Green Land" where she herself wants to go because it's "home." The breeders are the Sirens of The Odyssey, beautiful women who also happen to produce Immortan Joe's progeny. They are mother-slaves, property and they want to be free. Like Prometheus stealing fire from the gods, Furiosa absconds with the breeders in the rig producing a lack in Immortan Joe. The tyrant-father's eldest son, Corpus Colusus, first perceives the lack while looking through the lens of a telescope: he sees Furiosa taking a detour with the rig. The tubular view through the telescope suggests visually the vaginal canal which is then repeated as a visual motif when Immortan Joe opens the door to a safe revealing a tubular passageway at the end of which is a large apartment where the breeders live. This lack, the sudden absence of the breeders, not only compels Immortan Joe to action, but also corrals Max who is being held in a cage, lingering still in the *refusal of the call*, into the narrative melee. I will observe that lack in *Sleeping Beauty* serves the same function as it does in *Mad Max: Fury Road* in that the unknown whereabouts of Aurora is what motivates Maleficent into sending first her goons and then Diablo in search of the missing Princess. Furiosa literally drives the action of the film through the sandstorm representing the *belly of the whale* until which point Max is still bound and immobile but moving, anchored as a hood ornament on the car of a War Boy. It is only after the completion of the first phase of the hero's journey, *Departure*, and during the transition to *Initiation*, that Max becomes active as a hero-in-the-making. Buried in the sands of the desert after the sandstorm, he rises, like the phoenix and casts off his bonds and bondage. Once free, he subdues Furiosa and they trade places. In the hierarchy of action which determines who advances the narrative in the world of *Mad Max: Fury Road*, the only action more potent than driving the rig is the wielding of a gun and starting with *the road of trials* Max does just that.

Following *road of Trials* the “good mother” surfaces as a story element in the hero-event, *the meeting with goddess*, except that in *Mad Max: Fury Road* there is no goddess to meet. Furiosa says to Max of the Green Place, ‘I was born there. I was taken as a child. Stolen.’ (01:15:46) For Furiosa, going to the Green Place is her attempt to locate the domain of the “Universal Mother” (Campbell 94) who “imputes to the cosmos the feminine attributes of the first, nourishing and protecting presence. The fantasy is primarily spontaneous” (Campbell 94). Aurora’s dream of a handsome prince in *Sleeping Beauty* expresses itself in *Mad Max: Fury Road* as Furiosa’s fantasy for an impossible return to a place that no longer exists. Her desire to retreat to the nursery, her longing for that unattainable comfort expressed in the vision of the Green Place, constitutes in Furiosa’s narrative her *refusal of the call*. Once it’s established that the Green Place has been wiped out, Furiosa makes the decision to retreat even further into her adventure-negation by riding 160 days across salt flats in the hope of finding the Universal Mother. She leaves Max behind who is returned to the opening image in the film, standing on a precipice looking at the horizon. The herald now embodied in the form of a vision of a young girl returns and beckons Max to the hero’s task and this time, he answers in the affirmative. He gets on his bike and chases Furiosa down. He explains to her that the only way for her to complete her hero-task is to appropriate the Citadel from Immortan Joe, to flip the locus of her annihilation to the locus of her empowerment. The implication is that Furiosa won’t find her mother but that she’ll find something better: self-actualization in completing the hero-quest. Though Furiosa makes an active decision to cross the salt flats, the question still remains whether or not this as an action makes a qualitative difference in the expression and experience of the *refusal of the call* as a narrative event when compared to its parallel in *Sleeping Beauty* in which a passive Arora succumbs to Maleficent’s spell and falls asleep. The fact remains, that like Aurora, Furiosa is drawn out of her infantile intransigence by the story’s male protagonist. Furiosa’s half-arm, a symbol of her castration as a branded extension of Immortan Joe, requires that she use a surrogate metallic limb in order to appear “whole.” Similarly, I would argue that Max’s affective intervention on the salt flats functions as a narrative appendage, pivoting Furiosa back in the direction of her own hero’s journey, something Max can only do after he has completed his own hero-task.

On the road back to the Citadel after Furiosa kills Immortan Joe, constituting her *atonement with the father* hero-event, she lays dying in the car of her dead tyrant-father, unable to breathe. Like Arora in *Sleeping Beauty* she is in need of Max to enact her *rescue from without*. Max obliges by first stabbing Furiosa with a knife, the literal penetration connotating intercourse metaphorically, at which point Furiosa orgasms momentarily back to life. She whispers in Max’s ear, “Home. Home.” (01:47:46) Max, recognizing that penetration has been inadequate as a means of liberating Furiosa from the fantasy of the good mother, escalates his intervention, and transfuses his blood into her which, indeed, does the trick. The hero-event that follows is a form of *apotheosis* which Campbell does not define at all in the sense that the word “apotheosis” appears nowhere in the chapter called “Apotheosis.” Rather, Campbell offers a discussion of the divinization of the hero expressed as a bisexual god, a model for being that exists prior to the “removal of the feminine into another form” (133). As an example, he cites a ritual action in which an incision is created on the under-

side of the penis creating a “penis womb” (133) or “symbolical male vagina” (133). At some point, Campbell states, the men who have undergone this ritual cutting:

Break open again the old wounds, and let it flow. It symbolizes at once the menstrual blood of the vagina and the semen of the male, as well as urine, water, and male milk. The flowing shows that the old men have the source of life and nourishment within themselves (133).

The esoteric form of apotheosis discussed by Campbell finds its ordinary expression in the scene in which Max saves Furiosa from death. Max, for a second time, redirects her towards her hero-task. I would suggest here that Campbell’s *apotheosis* is expressed in the image of Max and Furiosa in the car, their internal body systems joined via the exteriorized blood transfusion. Furiosa becomes part of Max and together they constitute the “bisexual god” Campbell describes. I will also offer that the more banal form of this hero-event is expressed in *Sleeping Beauty* when Phillip kisses Aurora and wakes her up. The moment of their lips joining is constitutive of an ordinary expression of *apotheosis*. It is important to note that in both *Sleeping Beauty* and *Mad Max*, it is the male protagonist who brings the female protagonist back to life. For all the ways in which Furiosa appears to be nothing like Aurora in terms of the topical action she takes in *Mad Max: Fury Road*, I would argue that Furiosa’s narrative as a female protagonist featuring the triad of hero-events, *refusal of the call-rescue from without-apotheosis*, is directly sourced in the story of her fairytale antecedent.

At the end of *Mad Max: Fury Road* Furiosa returns to the Citadel as a warrior and leader. Unlike *Aurora*, her hero-journey does not end in marriage. Furiosa fulfills the demands of the hero-task, bringing the boon of liberation to the people. In the spirit of Campbell’s ideal hero, she divests herself of her private, personal desire – to be forever meandering in the fantasy of her unattainable mother – and accepts her investiture, her public duty to the social body, which the death of Immortan Joe, her tyrant-father, requires. A final image of Max sees him looking up at Furiosa from a crowd, not as a member of the social body, but as loner, moving backwards against the tide, retreating from her as the people advance. Unlike Phillip and Arora, Max and Furiosa, in parting from each other at the story’s resolution, do exit completely the romance of the nursery. Furiosa’s journey ends with the restoration of “grace, food substance, energy” to the living world. But, what about Max? Is there an event in Campbell’s model which defines what is next for him? Beyond the finish line of the hero’s journey in which he or *she* returns home with the ability to restore the social body, there is a higher form of self-actualization which is expressed throughout Campbell’s text. It is exemplified in the story of the Buddha who in achieving enlightenment brings the boon of knowledge not just to the social body from which he comes but to the whole world. And, there is a suggestion in Campbell’s text that this hero who may have had a home at the inception of the journey, at its conclusion no longer does. The mechanics of rising to this level of the hero-task is articulated by Campbell (somewhat surprisingly) in *Refusal of the Call* when he states that:



Willed introversion, in fact, is one of the classic implements of creative genius and can be employed as a deliberate device. It drives the psychic energies into depth and activates the lost Continent of unconscious infantile and archetypal images. The result, of course, may be a disintegration of conscious more or less complete (neurosis, psychosis: the plight of spellbound Daphne); but on the other hand, if the personality is able to absorb and integrate the new forces, there will be experienced an almost super-human degree of self-consciousness and masterful control (53).

This is the method of the Buddha according to Campbell and one wonders if Max, in his return to the sand, to the dunes and to the desert, is destined to become such at the end of his hero-task. Max's final action in *Mad Max: Fury Road* also poses another essential question for the present study which is whether or not Max's hero-destiny could ever be Furiosa's. On this possibility, Campbell's text is tellingly mute.

In the foregoing analysis of *Sleeping Beauty* and *Mad Max*, it is clear that the *Monomyth* is more complex in its functioning than the conception of the 'constant story' in *The Hero with a Thousand Faces implies*. The danger of the *Monomyth* as a heuristic is that its interpretive model be applied to narrative without calling the model's structural assumptions into question. For example, the *Monomyth* 1) in no way accounts for nested and/or repeating narrative structures; 2) nor, does it posit a methodology for understanding the clustering of narrative fragments into partial expressions of the journey; and, 3) and, it does not account for biases implicit in the heuristic with regard to how gender functions in narrative. The problem with the conception of the "heroine's journey," however, is that it, too, contains an essentializing gesture. To define it as a unique expression of narrative progress based on gender invites all kinds of problematics involving the fundamental absence in the ascertaining of identity that has been the conundrum of post-modernism for the last 40 years. Rather, I would offer a new concept, the *Multimyth*, which describes a methodology for the application of the *Monomyth*, allowing for a more dynamic use of the heuristic per the discussion of *Sleeping Beauty* and *Mad Max: Fury Road* above. Specifically, the *Multimyth* involves a method of interpretation in which the narrative text is used to counter-interrogate Campbell's model in order to expose the entire spectrum of his priorities and bias informing the *Monomyth* so that an application of the hero-task to a text can be truly illuminating in terms what it reveals about narrative and narrative structure. In this way, the female protagonist who advances narrative, and, actually, any agent of narrative, their gender, race, sexuality, class or any other modifier of identity notwithstanding, can via the interpretive model of the *Multimyth* talk back to Campbell and show how they, too, can be heroes.

## Notes

1. "Vector of action" is a term I use to describe the direction a character is moving through narrative space. It does not necessarily coincide with screen direction.
2. In his groundbreaking work, *Morphology of a Folktale*, Vladimir Propp, would describe the event in which *Briar-rose* meets Philip as a *violation* in which an interdiction (the

fairies, Flora, Fauna and Merriweather, tell Briar-rose not to talk to strangers) is violated. Philip's question asking for Briar-rose's name gestures in the direction of what Campbell calls 'the phenomenal realm of names and forms' (73) and as a speech act also constitutes a vector of action threatening the integrity of the seam between unconscious desire (*violation*) and conscious repression (*interdiction*). Though I do not directly cite Propp in this study due to constraints of space, his methodology in my readings of the cinematic texts is paramount. This includes my conception of vector of action which I define both as the visible displacement of a character through space as well as directed displacements of conscious and unconscious story action which can be expressed in any cinematic element, not just through character motion.

3. Campbell conceives of the father as a "mystagogue (father or father-substitute) (115)" which suggests that the father is not gender specific.

4. Propp states that some "tales proceed from a certain situation of insufficiency or lack..." (34).

5. "Bisexual" connotes that the god possesses the genitalia of both sexes.

6. In Vladimir Propp's *Morphology of a Folktale* he observes repeated pairings of functions in his study of fairytales which supports the combination *refusal of the call-rescue from without-apotheosis* as a type of narrative grouping described by Propp.

## References

- Campbell, J. (2008). *The Hero with a Thousand Faces*. New World Library,  
 Propp, V. (1968) *Morphology of the Folktale*. University of Texas Press.  
*Sleeping Beauty*. (1959) Directed by Clyde Geromini, Walt Disney.  
*Mad Max: Fury Road*. (2015). Directed by George Miller, Warner Brothers.

---

**Resumen:** Joseph Campbell en su libro *El héroe de las mil caras: psicoanálisis del mito* describe su tesis del Mono-mito relatando la historia del Minotauro. Su propósito es claro: la iniciación y el carácter cíclico del periplo del héroe se basan en el origen de una narrativa que incluye una fuerza maléfica esencial en la historia del Minotauro. Es interesante observar, sin embargo, que expresiones de género divergentes sobre la narrativa del mal dan lugar, en relación al género, a distintas expresiones de acción protagónica. En la película *La Bella Durmiente* el personaje Maleficent, la variante femenina-madre del monstruo-tirano, es quien le da lugar a la protagonista, la princesa Aurora, la cual nunca es consciente de las acciones que ella misma realiza. Por otro lado, en *Mad Max: Furia en el camino*, la emperadora Furiosa literalmente lleva la acción narrativa iniciada por el padre-tirano, Immortan Joe. Aunque está claro que el viaje de Furiosa se adhiere a una clara expresión de acción y poder por parte de la princesa Aurora, en este artículo el argumento es que ni la protagonista ni el origen implícito de la narrativa del mal que establece el viaje de cada personaje, es determinante para definir el periplo de la heroína. Más bien, la princesa del cuento de hadas y la heroína de las películas de acción requieren un nuevo modelo interpretativo para poder describir su relación conflictiva, y a la vez esperada, con el libre albedrío.



Inspirada en la metodología de Vladimir Propp, mi intención es ofrecer un marco alternativo para comprender los atributos del periplo de la heroína que evade completamente el gesto esencializante que se realiza al postular una expresión de la tarea del héroe que sería exclusiva de una protagonista femenina. Ofrezco un marco interpretativo con el Mito-múltiple que: 1) aplico al modelo del viaje del héroe en *La Bella Durmiente* y *Mad Max: Furia en el camino* para definir, revelar e interrogar el funcionamiento de la estructura narrativa de cada película por medio de los personajes de la princesa Aurora y la emperadora Furiosa; y, luego, 2) utilizo la suma de conclusiones de la aplicación del modelo de Campbell a cada texto para contra-interrogar al propio modelo. Al hacerlo, mi intención es exponer las suposiciones, omisiones y limitaciones del Mono-mito como una narrativa heurística y, al mismo tiempo, dilucidar el Mito-múltiple como un modelo interpretativo que honra la concepción de Campbell de la tarea del héroe y ofrece nuevos métodos para la aplicación del viaje del héroe, que resultará en una comprensión más rica y compleja de la estructura narrativa.

**Palabras clave:** Mono-mito - Mito-múltiple - Campell - Minotauro - Propp

**Resumo:** Em O Herói com Mil Rostos, Joseph Campbell começa sua tese de Monomito com um relato da história do Minotauro. Sua finalidade é direta: a iniciação e o ciclo da jornada do herói são baseados em uma origem da narrativa do mal, da qual a história do Minotauro é um paradigma. É interessante notar, no entanto, que diferentes expressões de gênero da narrativa do mal dão origem a diferentes vetores da expressões de gênero da ação protagonista. Em “A Bela Adormecida” (original: *The Sleeping Beauty*), por exemplo, Malévola, uma variante mulher/mãe da figura de tirano/monstro, dá origem a uma protagonista, a princesa Aurora, que nunca é a agente consciente das ações que toma. Por outro lado, em *Mad Max: Estrada da Fúria* (original: *Mad Max: Fury Road*), Furiosa dirige, literalmente, a ação narrativa, que é iniciada pelo pai-tirano, Immortan Joe. Embora seja claro que a jornada de Furiosa adere à uma expressão mais empoderada de ação do que no caso da Princesa Aurora, este artigo visa argumentar que nem a protagonista nem a origem implícita do mal na história que coloca a narrativa de cada personagem em movimento é suficiente para definir a jornada da heroína. Ao invés disso, a princesa dos contos de fadas e a herói de ação feminino exigem um novo modelo interpretativo para descrever seu relacionamento conflitante e, surpreendentemente, comum com a agência pessoal. Com base na metodologia de Vladimir Propp, este artigo apresenta uma estrutura alternativa para a compreensão dos atributos da jornada da heroína, que evita completamente o gesto essencialização que é necessariamente feita por postular uma expressão da tarefa do herói que seria específico à uma mulher protagonista. Portanto, apresenta-se o Multimito, uma estrutura interpretativa que 1) aplica o modelo de jornada do herói em “A Bela Adormecida” e “Mad Max: Estrada da Fúria”, para definir, revelar e questionar o funcionamento da estrutura narrativa de cada filme, colocando em primeiro plano os personagens da Princesa Aurora e Furiosa, respectivamente; e então 2) usar as conclusões resumidas da aplicação do modelo de Campbell em cada texto para contra-interrogar o próprio modelo. Ao fazer isso, pretendo expor suposições, omissões e limitações do Monomito como uma narrativa heurística e, ao mesmo tempo, elucidar o Multimito como um modelo interpretativo que honra a concepção do tarefa do herói de

Campbell e fornece novos métodos para aplicar a jornada do herói que resultará em uma compreensão mais rica e complexa da estrutura narrativa.

**Palavras chave:** monomito - multimito - Campbell - Minotauro - Propp

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

---

## The Heroine's Path. Teresa de la Parra: Charting the Path of Latin American Heroines

RoseAnna Mueller \*

---

**Abstract:** As a heroine in the novel of her own story, the Venezuelan author Teresa de la Parra (1889-1936), was an acknowledged noted novelist and gifted public speaker in her lifetime when she was invited to deliver three lectures in Bogotá and Barranquilla, Colombia, in 1930, and later in Cuba. The lectures were not published until 1961 in Caracas by the Venezuelan critic Arturo Uslar Pietri and I translated the lectures for the book, *Teresa de la Parra: A Literary Life* (Cambridge Scholars Publishing, 2012). The *Tres Conferencias: Influencia de las mujeres en la formación del alma americana* or *Three Lectures: Women's Influence in the Formation of the American Soul*, described the important roles women played during the Conquest, Colonial, and Independence eras in Latin America. The Colombian Lectures represent her last work. In the 1970's, when critics began to value women's writing for its valuable contribution to literature, they began to read and value this author's work that addressed female heroines.

In these lectures de la Parra declared herself a "moderate feminist" as she highlighted the important roles the founding mothers played in Latin American history and in the formation of its ethos and culture. She wanted to uncover the hardships that had been imposed on women starting with the conquest of México. As Spain conquered more of the Latin American continent, women played important roles, but de la Parra pointed out that the stories of half the human race had been ignored by Latin American historians, who tended to write about battles and victories rather than the sacrifices and the heroic contributions of women. By recuperating the voices of the "founding mothers," Queen Isabela, Ñusta Doña Isabela (el Inca Garcilaso's mother) Doña Marina, Madre Castillo, Policarpa Salavarrieta, Manuela Sáenz and her contemporaries Delmira Agustini and Gabriela Mistral, de la Parra created a community of heroines.

**Keywords:** Teresa de la Parra - Feminist - Latin America - heroines.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 246 - 247]

---

(\*) Ph.D., Faculty Emeritus, former coordinator of humanities and foreign languages at Columbia College Chicago. Participant in four National Endowment for the Humanities Seminars and Institutes, recipient of a Teaching/Research Fulbright Fellowship in Venezuela (2002-2003) and *Colombia* (2017). Book publications include *Ana Isabel, A Respectable Girl* (2016) and *Teresa de la Parra: A Literary Life* (2012). Publications and book reviews appear in *The Hispanic Connection*, *Latin American Women Characters*, *A Twice-Told Tale: Reinventing the Encounter in Iberian/Iberian American Literature and Film*, *Latin America*

as its Literature, *Women Characters in Latin American Literature*, *The Latin American Feminist Encyclopedia*, *Hispania*, *Letras Femeninas*, and *The Chicago Tribune*.

The Venezuelan author Teresa de la Parra (1889-1936), was an acknowledged noted novelist and gifted public speaker in her lifetime. In her first novel, *El Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba*, or *The Diary of a Young Lady who Wrote because she was Bored*, the protagonist, María Eugenia writes to her friend Cristina that each of us is the heroine in the novel of our own stories. "You and I—all of us who, moving through the world, have some talents and some sorrows—are heroes and heroines in the novels of our own lives, which is nicer and a thousand times better than written novels" (*Iphigenia* 10)<sup>1</sup>. De la Parra was too modest to claim to be a heroine herself. Her life experience did not follow María Eugenia's model as a young girl who sacrificed herself to society like her Greek namesake. María Fernanda Palacios, psychoanalyzed the protagonist as a product of her time in *Ifigenia: Mitología de la Doncella Criolla* (*Iphigenia: The Mythology of a Creole Maiden*.)

De la Parra's own struggle is best summed up in a letter she wrote to García Prada, who wanted to translate her second novel, *Las memorias de Mama Blanca* into English. The letter partially sums her heroine's journey.

I was born in Venezuela to a large family of six children. I spent most of my early childhood on a sugar plantation in Caracas. Many of the memories from my early childhood are contained in *Mama Blanca's Memoirs*. My father died when I was eight years old and my mother moved our family to a province in Spain to live near our maternal grandmother to be educated. Both my grandmother and mother belonged, in their outlook and in their customs, to the established colonial society of Caracas. Therefore, in my late childhood and adolescence I had a strict Catholic upbringing. Corpus Christi processions, Holy Week, Marian feast days, and other holy feast days of the Catholic Church, along with walks in the country, were my only celebrations and social outlets. I returned to Venezuela when I was eighteen years old. I spent a lot of time in the countryside reading as much as possible. It was in Caracas that I first came into contact with the world and society. I observed the continual conflict of the new mentality of young women who traveled and read, but who lived bound to old assumptions and to the customs of an earlier age. They were ruled by the old values but did not believe in them and longed, in their hearts, for an independent life and ideas, until they married, gave them up, and reverted to the old ideas, thanks to motherhood. This eternal female conflict with its end in renunciation gave me the idea for *Iphigenia*. Because the novel was critical of men and was opposed to established ideas, it was not well received in my country. Conservative Catholics in Venezuela and Colombia deemed the novel to be dangerous to young girls, since they enjoyed seeing themselves portrayed

by the heroine with her aspirations and her limitations and sided with her. The novel was attacked and defended by both sides, which contributed to its readership. In 1923 I moved to Paris, and I have lived here since. In 1928 I wrote my second book, *Mama Blanca's Memoirs*, which, unlike *Iphigenia*, was very well received by the traditionalists but disappointed the female readers of *Iphigenia*, who missed María Eugenia Alonso, the heroine sacrificed to custom. I am currently studying colonial Latin American history, which I would like to write about some day (*Obra* 599-510).

De la Parra chronicled the many changes taking place in her homeland from a woman's point of view. Her work was groundbreaking insofar as her fiction created a space for women, and she refused to write in the dominant styles of the period. The author's limited body of work showcases her diversity and her depth. *Iphigenia* is a coming-of-age novel and a love story. *Mama Blanca's Memoirs* evokes a happy childhood and a dying way of life. Her lectures reveal her concern for the status of women in modern society as she summarized their influence and their roles in all Latin-American societies across the centuries. Due to her family's economic situation and the generosity of her patroness, she was able to live the life of a writer, traveling and participating in literary groups and giving talks on women's history and the need for their emancipation. She suffered because her work was misunderstood. Her writing served as a forum for women's rights. She was a precursor for the achievement of cultural androgyny and had hoped to provide role models for the future by promoting the lives of women who led worthy and notable lives in the past.

*Iphigenia* was immediately successful because it was readable and entertaining. It dared to attack the lives of the upper class and the colonial values to which they insisted on clinging to. Through her heroine, de la Parra spoke the unspoken, and said what needed to be said: Women in Latin America needed to find alternative models. De la Parra pushed the boundaries of Venezuelan society by questioning marriage as a legal contract and motherhood as the basis for sacrifice. The marriages in *Iphigenia* are examples of relationships based on economics, class expectations and appearances. They provide a scathing criticism of middle-class matrimonial practices. De la Parra took up the call to be a writer who would hold up a mirror to Venezuelan society and was called to task for it. She disappointed her family, who traced its ancestry to the conquistadors, and expected her to marry. Her conservative mother did not approve of her daughter writing. Instead, the young writer found a patron and protector in Emilia Ibarra, who would make it possible for her to travel and write. What the author did not state in her biographical sketch was the ordeal brought about by tuberculosis. There was no cure for this disease at the time, and de la Parra, at the advice several doctors undertook a series of painful procedures until she died of the disease in 1936, unable to write her third book, which would have been a historical biography of her hero Simón Bolívar. But it would have been told from the point of view of the women who inspired him.

Ana Teresa Parra Sanojo, who took the pen name Teresa de la Parra, was born on October 5, 1889 in Paris to a Venezuelan couple, the first daughter born to Rafael Parra Hernaiz and Isabel Sanojo Ezpelosin de Parra. She lived much of her life in Europe, but always considered herself to be Venezuelan, and such was her identification with Venezuela that

in the letter to García Prada, she erroneously claimed that she was born there, whereas her birth certificate states that she was born in Paris. Today she is considered one of the most distinguished Venezuelan authors, and her works are based on her time spent in Caracas (*Iphigenia*, 1924), and her childhood on a hacienda near Caracas (*Mama Blanca's Memoirs*, 1929). She described her upbringing and her experiences in Venezuela in a new style free of the *criollismo* or picturesque style in vogue at the time.

*Iphigenia* was a success in Europe, where it was considered exotic and picturesque but it irked Venezuelan readers who interpreted de la Parra's descriptions as a mockery of their society. Furthermore, they were offended that it was written by a writer who they believed was unfamiliar with the customs of her own country, since the writer had lived abroad for several years. They neglected to understand, however, that de la Parra was a keen observer. Exposing the narrow-mindedness and hypocrisy in Venezuelan society while employing tongue-in-cheek humor and subtle irony, made her an outstanding social critic.

The criticism only served to create a clandestine following for *Iphigenia*. The initial attacks on de la Parra's morality hurt her, and she resented being identified with her heroine María Eugenia, whom she considered to be a weak character who gave in to societal demands. There was an attempt to stop *Iphigenia's* second printing. The hypocrisy, the backwardness, the machismo and the political situation in Venezuela had shocked her on her return to the country, and the author was taken to task for exposing them. She resisted both her family's pressure to marry as well as the pressure to be more militantly feminist. Perhaps she was unclear on the concept of feminism at the time, but she was clearly upset by the rampant machismo in Venezuela and looked for new models for women to live their lives. As Annis Pratt pointed out, "When a woman sets out to manipulate language, to create new myths out of old, to write an essay or paint a painting, she transgresses fundamental social taboos in that very act. the outcries evoked by the mildest of women writers who dared to make even the slightest rebellions against gender norms: to use our drives for authenticity in order to shape feminine archetypes into fiction, to bring elements of our inner world into consciousness and give them shape in the social form of the novel, is an act of defiance with perilous consequences. (*Archetypal Patterns* 11.)

Audacious, convincing and sincere in its outlook, *Iphigenia* is a reference point for understanding the feminine world of a young girl who struggles to fit in her society, questions its values, but succumbs to its demands. De la Parra's works penetrated into the deepest reaches of feminine identity and the search for women's universal worth. "If there is truly something worth telling in Teresa de la Parra's life, it lies in her personality, to whose independent flowering she first sacrificed social respectability and which, in the end and with vengeance, she sacrificed to the mystical ideal" (Lemaître 213).

Not wanting to discuss her own success as an award-winning novelist when she was invited to deliver three lectures in Bogotá and Barranquilla, Colombia, in 1930, and later in Cuba, she chose to highlight the lives of women who had been neglected in history<sup>2</sup>. She considered these women to be heroines, and in some cases, martyrs. And it would not be a stretch to imagine that she identified in some part, with all of them. As the first Latin American author to receive a literary award in Europe, she was not content to rest on her laurels. As winner of the annual award given by Casa Editora Franco-Ibero-Americana in Paris in 1924, she received a prize of 10,000. French francs. Despite her celebrity status,

she alerted her standing-room only audience that she was reluctant to talk about herself. Her examples and conclusions in the *Three Colombian Lectures* offered a sweeping view of women's roles in Latin American history, which amounted to consciousness-raising. María Antonia Palacios, de la Parra's Venezuelan biographer considers these lectures to be her best writing.

The lectures were not published until 1961 in Caracas by the Venezuelan critic Arturo Us-lar Pietri and I translated them for my book, *Teresa de la Parra: A Literary Life* (Cambridge Scholars Publishing, 2012). *The Tres Conferencias: Influencia de las mujeres en la formación del alma americana* or *Three Lectures: Women's Influence in the Formation of the American Soul*, described the important roles women played during the Conquest, Colonial, and Independence eras in Latin America. The "Colombian Lectures" represent the author's last work and they reflect her interest in Latin American history, which she undertook to study on her own. As she stated many times in her letters, she regretted the opportunity to have a formal education, and she tried to make up for this by attending lectures, taking lessons in elocution and corresponding with intellectuals. In the 1970's, when critics began to value women's writing for its valuable contribution to literature, the lectures began to be read and better appreciated since this author's work addressed feminine subjects.

In these lectures de la Parra declared herself a "moderate feminist" as she highlighted the important roles the founding mothers played in Latin American history and in the formation of its ethos and culture. She wanted to highlight the hardships that had been imposed on women starting with the conquest of México. As Spain conquered more of the Latin American continent, women played important roles, but de la Parra pointed out that the stories of half the human race had been ignored by Latin American historians, who tended to write about battles and victories rather than the sacrifices and contributions of women. She wanted to recuperate the voices of the "founding mothers." The historical women de la Parra discussed in these lectures ranged from Queen Isabela, Ñusta Doña Isabela (el Inca Garcilaso's mother) Doña Marina, Madre Castillo, Policarpa Salavarrieta, and Manuela Sáenz. Early in the lectures she contrasted the lives of her contemporary writers Delmira Augustini and Gabriela Mistral. All were examples of women's contributions to Latin America. In their own way they challenged the status quo, and de la Parra wanted to bring the voices of these unsung women to her audience. Today, she is considered a model of Latin American feminist literature who inspired other women writers to write about their struggles. Antonia Palacios, Laura Arellano and Milagros Matas Gil and others can be counted among the Venezuelan writers who followed in her path.

The 1920's and 1930's produced several outstanding Latin America women poets: Delmira Augustini, Juana Ibarborou, Gabriela Mistral, and Alfonsina Storni, to name just a few of the most well-read ones, and the most frequently translated into English. Only de la Parra and the Chilean María Luisa Bombal are cited by literary historians as outstanding women novelists during the same period. Both authors provided an outlet for women's voices. Their heroines speak in the first person about themselves, and for themselves as they overcome demons, tests and enemies.

De la Parra created a starting point for other women writers who followed in her footsteps and a process through which female experience could be recorded. The process allowed for a production of a subtext through dissident discourse, and the insertion of the Latin



American woman into the historical-social context. It legitimized the female as a subject. She began a literary tradition that reflects the subversive context of literature. Iphigenia is the motive text, the springboard that challenged the conventional order of seven decades, and integrated the participation of the woman-writer in the historical-social process of Latin America.

A key to understanding de la Parra's writing and her interest in promoting women's lives and concerns resides in her own idiosyncratic life. Unlike most women of her class and generation, she was economically independent, free to travel and devote her time to writing. After having written two successful novels and other fiction, de la Parra began to devote herself to studying Latin American history in order to recuperate women's roles in its development. De la Parra identified with her Venezuelan heritage and recalled stories she heard from her female relatives.

Her first opportunity to put her study to use came when she delivered her lectures, which aside from relying on accepted written history at the time, were infused with passion, biblical references to parables, and oral histories she outlined what she hoped would be her third novel. She had done the historical research, but wanted the novel to be different from the official version of Bolívar's biography, since it would include the perspectives of the women in his life and their influence on his career. Various biographies had been written about Bolívar, but de la Parra wanted her readers to experience history from a woman's point of view. She identified with Bolívar, who died of tuberculosis in his 40's, the same disease that would take her life in 1936 when she was forty-seven. We can deduce how she would have mined the historic record while inserted "When I traveled to Colombia in 1930, the public wanted to hear more confessions and were disappointed when instead I chose to speak about historical characters, Fanny de Villars, Doña Marina, Doña Manuelita, and Inca Garcilaso's mother" (Obra 630). The reading public adored confession and *Iphigenia* was popular in some circles because readers thought it was about her. She disabused her audience by stating, "I do not recognize myself in my novels. The first was written by a contemporary young girl whose address we don't know; the second was dictated by a dead grandmother who was hospitable and loving as are many women who live under their tile roofs, so that they are the absent authors of these stories or novels, in my way of thinking." She focused instead on the historical role women played during the Spanish conquest, through Latin America's colonial era and into the time of the wars of independence as she called to mind celebrated forgotten or marginalized heroines and women, she considered to be female martyrs, such as Nusta Isabel, Inca Garcilaso de la Vega's mother and the role her own foremothers played during revolutionary times. Highlighting female achievements throughout Latin American history, she pointed to the need for more positive feminine role models, for she believed women decided the direction of human societies. Her feminist message was not strident, but rather tame and "moderate" to use her own term.

Her sense of history was not strictly historical; it was submerged in admiration for her heroines. She preferred to talk about daily occurrences, privileging every day, colloquial language and praised women for their gift of continuity and hailed them as the true founders of families and nations. She described the contribution of women's roles, and envisioned them of having many things in common no matter where they lived in Latin America. She relied on stories and fables to tell her version of history and idealized women who had been



martyred, defeated or marginalized. In the lectures, de la Parra led her audience through a brief history, a kind of crash course, of women who played key roles in shaping Latin American history. To bring home that point that things had to change, she contrasted the lives of two contemporary poets: her friend Gabriela Mistral, the Chilean writer who would be awarded the Nobel Prize in Literature in 1945, and the Chilean poet Delmira Agustini, who made a hasty marriage and was shot to death in a jealous rage by her former husband. Agustini suffered the same fate as the protagonist of *Iphigenia*, who was forced to marry according to social convention. The consequences of Delmira Agustini's choice, however, led to a truly tragic outcome.

The first lecture offered the Catholic Queen Isabela of Spain as the example of a visionary woman who encouraged Spain's age of discovery. De la Parra considered her to be the mother and godmother of *criollo* América, a woman who combined feminine graces with masculine virtues. The inheritors of her mission created a common heritage: women who lived in México City, Bogotá, Lima, Quito, Caracas, Buenos Aires and Havana shared a common legacy; it was as though they lived in the same city and could be sisters. But they would also have to overcome the negative aspects of this legacy which left them few models to follow other than that of wife, nun, or single women relying on the generosity of their families.

Working chronologically, de la Parra took up the case of Doña Marina, construing her as the power behind Cortés' good fortune in the conquest of the Aztec empire. Several of the chronicles she read in preparing her talk acknowledged that Marina was the interpreter and mediator for Cortés, helping to uncover plots against him and his men in Cholula. But little had been written about Marina herself. One could only guess at what remained untold. Even Bernal Díaz del Castillo, who treated Marina kindly in his version of the history of the conquest, left much of her story unwritten. Chronicling military feats, victories, battles, and scenes of death and destruction drowned out the authentic voices of women. Their efforts were not as heroic, or worthy of epics. Their contributions were anonymous, reflected only in their children, their legacy in the mixing of the Indian and European races, as in the case of Marina as the mother of a *mestizo* child by Cortés and Ñusta Isabel, a niece and grandchild of the last kings of Perú, and the mother of el Inca Garcilaso.

Marina had been sold as a slave by her mother and stepfather to other Indians, dispossessing her of her title and inheritance. But this only served to make her more adaptable. She was intelligent and spoke the language of both the Mayas and the Aztecs, and she learned to speak Spanish, "as though she had been born in Seville" (*Obra* 481). She imagined Marina to be a charming and generous creature, an idealistic woman who welcomed change, a powerful presence, working as an emissary and translator. Yet after the birth of their son, Martín Cortés, and after conquering México, Cortés married the mother of his child to another soldier, Juan de Jaramillo. When Marina was reunited with the parents who sold her into slavery, she forgave them. De la Parra converted Marina into "a new Joseph sold by her brothers, a symbol of mercy" (*Obra* 483). This is the first example of de la Parra's use of biblical imagery to construct vivid analogies to make history come alive to her audience.

Bernal Díaz's chronicle was written in response to Cortés' own chronicler Gómera, another one of many chronicles in which women had been excluded. Bernal Díaz's chronicle was full of lively details, and Marina's role casts her as "the flower of a narrative that is not only historic, but something grander and more beautiful: a prose romance" (*Obra*

484). True history, de la Parra concluded, was really about recording everyday details like the kind that enliven Bernal Díaz's chronicle, such as references to the soldier's nicknames and the colors of their horses. Other chroniclers had missed out by not reporting the work of women, an onerous exclusion, since "Excluding them, they severed one of the threads of life" (Obra 484).

Marina was only one example of Indian princesses who joined with Spanish conquistadors whose unions were dissolved. Such was the case of the Peruvian princess of Ñusta Isabel, whose conquistador husband abandoned her and their six-year old son, the future author of the *Florida of the Incas and The Royal Commentaries of Perú*. El Inca Garcilaso de la Vega was born in Cuzco in 1539 to Sebastián Garcilaso de la Vega, who was related to the famous Golden Age poet from Toledo, Garcilaso de la Vega, and Isabel Chimpu Oclo, a noblewoman and the niece of Huaina Capac and Atahualpa. When the Spanish conquistadors in Perú were ordered to marry, Garcilaso's father chose the Spaniard Doña Luisa Martel instead, marrying Isabel to one of his soldiers. De la Parra took up her betrayal as told by her son in his *Comentarios Reales*. It would be up to this mestizo poet to describe his childhood memories when he and his mother were reduced to being prisoners in their own house, eating whatever their servants could supply. All the while, Isabel conducted herself as a wife and Inca princess, keeping the household accounts on *quipus*, the Inca recordkeeping system of knotted ropes. Her son learned the history of her people, their legends and myths. In his memoir, the young Garcilaso recalled how he had no words of rancor for the father he loved and no bitter words for his step-mother. But his grief overwhelmed him when he remembered his mother, to whom he dedicated his book, "To my mother and lady, made more illustrious by baptismal water than by the royal blood of so many Incas" (Obra 489). The young Garcilaso traveled to Spain to reclaim his mother's land, but Isabel died during the process. Her son immersed himself in Spanish Renaissance life and wrote *The General History of Perú*. His *Royal Commentaries*, according to de la Parra, were his best work because they were based on the stories and legends told to him by obscure and forgotten Indian grandmothers. De la Parra ended the first lecture by admonishing her audience to reject neither the Spanish nor the Indian legacy that is a part of the American soul and an important aspect of their heritage. She also stressed the importance of oral tradition, since there were few records, letters or books about women in the archives during the conquest period. Traces of women's lives lived on through oral accounts.

Moving to the colonial period, the speaker discussed Sor Juana Inés de la Cruz in her role as a brilliant baroque poet and an unappreciated and stifled genius. She offered this Mexican nun as an example of the mystic intellectual, one of many who lived their lives in the convent. Convents played other important roles in colonial life. Nuns composed music and songs and performed when important personages such as the viceroy, the virreine, or the bishop visited. The Colombian Claretian nun Madre Castillo, like her Spanish predecessor, Teresa de Avila, was ordered to write her *vita*, and she too, wrote baroque poetry. The anonymous poet Amarilis was one of perhaps many literate women who lived in a patriarchal society and who wrote behind the scenes. She and perhaps many others like her were never given credit for their work. The anonymous colonial poet who called herself Amarilis wrote an epistolary poem which, according to de la Parra, should be more widely read in Spanish-speaking countries. "But perhaps her greatest charm is that she had the

good taste to stay in the shadows, thereby offering a good example to the vain half talents who display their works" (*Obra* 501). She continued to tell the story of Amarilis: we only know that she wrote in 1621, she read the classics and she fell in love across the miles with Lope de Vega, whose fame was at its height. She wrote a poem in which she poured out her romantic longings to him, addressing him as Belardo. Lope responded with two letters that he never mailed to her and were later found in one of his books. The great Spanish literary critic Menéndez Pelayo judged Amarilis to be one of the freshest and most charming colonial voices, but de la Parra insisted that when Amarilis' epistolary poem is compared to Lope de Vega's works, Amarilis' work is superior. During her lecture, de la Parra recited the poem to her audience, stopping here and there to explicate a line or to expand on a theme. She concluded that there were many other "Amarilis," that is to say, women who wrote, who lived their lives behind the grilles of their windows, who wrote their own poetic letter dedicated to a "Belardo" but who eventually gave their letter to someone who did not deserve it. And how many others, because they could not even write prose, never wrote at all? "It is to these women that I owe, no doubt, the almost mystical love for the old criollo tradition that is fast disappearing" (*Obra* 504).

While the male heroes of the revolution were acknowledged and revered, de la Parra wanted to emphasize the impact of the women who worked behind the scenes to make Venezuela a free nation. A decree in 1872 expelled the Jesuits from Venezuela, which resulted in the closure of three convents in Caracas. Hundreds of women were literally thrown into the streets, and de la Parra told her audience how the inhabitants of Caracas came to the nuns' rescue. She deplored the decree of 1872, the cruel evictions of the nuns, women who had dedicated their lives to God, and she described how families converged on the plaza to take the nuns into their homes, where they constructed private alters and continued to live the cloistered lives of their order, praying, sewing, and cooking. The nuns were live repositories of three centuries of colonial life. De la Parra describes them as "lovers of silence who lived an interior life, and although it may seem like a contradiction, they were the precursors of the modern feminist ideal" (*Obra* 493). She admired and aligned herself with other women who chose the life of the mind.

During the past three centuries women had worked anonymously in the shadows, but the fight for independence changed that. By the late 18th century European ideological movements had found their way to Latin America. Once again, de la Parra insisted that there were many unknown and uncelebrated heroines who lived during this revolutionary time besides the well-known Pola Salavarieta, Policarpa Salavarieta (1795-1817). Also known as La Pola, she was a seamstress who worked on behalf of Colombian independence as a spy for the revolutionary forces. Shot to death by a Spanish firing squad, she became a martyr and national heroine. She also mentions her *criollo* female ancestors who contributed to the cause of the Venezuelan revolution. One of them was her forebear Mama Panchita, who had been exiled and left Venezuela with only the clothes on her back due to her political convictions.

Bolívar fell in love with María Teresa del Toro in Spain, married her when he was nineteen, and returned to live on his plantation in San Mateo. Eight months later María Teresa died of yellow fever, and the inconsolable Bolívar returned to Spain. In time, he inherited his uncle's vast fortune and traveled to Paris, where he fell in love with his cousin Fanny

de Villars, who became his lover, friend, and counselor. He subsequently fell in love with Manuela Sáenz. De la Parra thought that many women had inspired and animated Bolívar. "From his black nursemaid Matea to Manuelita Sáenz, his last love, Bolívar could not live without the image of a woman to inspire him, to console him during his periods of melancholy, and to see through their eyes and look within to see his own genius" (*Obra* 514). Manuelita was very different from the quiet Teresa del Toro, and "represents the violent protest against woman's traditional servitude whose only future is the sometimes-closed door to matrimony" (*Obra* 524). She was a woman of action, a product of post-war thinking following the Independence movement. De la Parra tells how Manuelita was born in Ecuador, Argentina, or Perú, to a distinguished and wealthy family and while still a child she was married off to a wealthy Englishman she did not love. She presented Manuelita Sáenz as an untraditional woman whose vision was fired by the admiration of and protection for her lover. In 1930 de la Parra began corresponding with Vicente Lecuna, the foremost Bolívar historian. She planned to write a biography of Simón Bolívar, but she wanted to tell it from the point of view of his lover Manuela Sáenz. Although she accumulated a wealth of material and considered Sáenz to be a key force in the life of the Liberator of Latin America, due to her debilitating illness, the biography was never written.

Following his death, Manuelita was considered Bolívar's widow, and the Colombian government tried to oust her from Bogotá. She was determined to stay and got into bed with two pistols. Her maid accomplices were arrested, and she was eventually carried out of the house, still lying on her bed. She spent the last of her days in Paita, Colombia, supporting herself by making medicinal elixirs which her maid sold in the street. She renounced her inheritance, when her wealthy husband died, choosing to support herself, de la Parra reported. Simón Rodríguez, Bolívar's tutor, the Italian patriot Giuseppe Garibaldi and the Peruvian author Ricardo Palma all visited "La Libertadora". Proud of this title, she was a strong woman who crafted her own code of conduct and lived by it to the very end. De la Parra agreed that many would find Manuelita paradoxical, her behavior scandalous, and her moral code contrary to public opinion. She concluded her third lecture defending this heroine, an unconventional woman who flaunted society's rules so that she could be by the side of the romantic revolutionary she loved. Manuelita was an armed, crossdressing woman who fought by the side of her lover, who saved his life on at least two occasions. De la Parra passionately brought Doña Manuelita's uncompromising life to her audience's attention, and offered her as the last example in a list of heroic women who helped to shape the Americas.

As her illness progressed, she continued to read philosophy, history, and current literary criticism. Her energy lagging, with no cure for tuberculosis in sight, she recalled the pleasant days when she had the time and inspiration to write for hours. Palacios considers de la Parra's own life as the writer's third novel, calling it the story an adventure of a beautiful, talented woman who devoted herself to writing letters in the last few years of her life. In her letters, according to Palacios, the author became her own spectator. They reveal her disappointment in not being able to pursue formal studies, which would not have been an option for her. Throughout her life she compensated for her lack of university study by making up reading lists, attending lectures at the Sorbonne, corresponding with historians and other intellectuals, moving in Latin American diplomatic circles and traveling

extensively. According to Palacios, her letters (*Epistolario íntimo*) are an unbound book, available for the reader who wants to bind it. The letters were witty and spontaneous, and in her remaining few years they represented her last heroic adventure: her description of her time spent in sanitariums, her striving for inner perfection and her correspondence with intellectuals, friends and family.

Her real gift, much underestimated and under-appreciated, was her use of subtle irony and her good-natured humor. She was misunderstood in her own day and was frustrated at having to defend her work, as when she had to explain what she had written about in *Iphigenia*. She continued to speak for herself in the press and in her letters. She expressed her vision for women's roles in society indirectly in *Iphigenia* and more forcefully in her lectures, aware that Latin American women had to struggle to attain a better position for themselves in society. In both *Iphigenia* and in her lectures, she criticized Venezuelan society and its values and mores, hoping for a future in which women would be educated, gainfully employed, and free to marry whomever they pleased, rather than to have the choice made by their family members or based on financial need. The lectures gave her the opportunity to come straight to the point, offering examples of how change could be achieved. After all, she had witnessed women being college educated, holding down jobs as well as being wives and mothers when she visited Havana and stayed with her companion Lydia Cabrera's family.

De la Parra's lectures provided an overview of women who had been instrumental but overlooked or forgotten by history. She used her fame and her celebrityhood to spread the word about the vital roles women played in Latin American history, focusing on women's activities and contributions in the formation of Latin American's soul. She reminded her audience that despite the constrictions of gender roles in the patriarchal societies in which they lived, women of the Americas from all walks of life could and did find ways to overcome these obstacles and set examples for alternative female identities and roles. Her own life was a case in point.

## Notes

1. Translations from *Iphigenia*: The diary of a young lady who wrote because she was bored are from Bertie Acker's translation of the novel, University of Texas Press, 1993.
2. All translations from "Tres conferencias: influencia de las mujeres en la formación del alma americana," in Velia Bosch, Teresa de la Parra, *Obra completas: (narrativa, ensayos, cartas)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1991. pp. 471- 528, are mine.

## References

- Acker, B.(1988) *Ifigenia: Teresa de la Parra's Social Protest. Letras Femeninas*. 14.1-2: 73-74.
- Lemaître, L. A. (1986) *Between Flight and Longing: The Journey of Teresa de la Parra*. Chicago: Vantage Press.

- Parra, Teresa de la. (1993) *Iphigenia: The diary of a young lady who wrote because she was bored*. trans. Bertie Acker. Austin: University of Texas Press.
- . (1953) *Epistolario íntimo*. Caracas: Línea Aeropostal Venezolana.
- . (1991) *Obra: (narrativa, ensayos, cartas)*. Ed. Velia Bosch. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Pantin, Y. and Ana Teresa Torres. (2003) *El hilo de la voz: antología crítica de escritoras venezolanas del siglo XX*. Caracas: Fundación Polar.
- Palacios, M. F. (2001) *Ifigenia: Mitología de la Doncella Criolla*. Caracas: Fondo Editorial Angria Ediciones.
- Pratt, A. (1981) *Archetypal Patterns in Women's Fiction*. Bloomington: Indiana University Press.
- Mueller, R. (2012) "María Eugenia Alonso: The Modern Iphigenia Sacrificed to Society," *The Woman in Latin American and Spanish Literature: Essays on Iconic Characters*. pp. 60-73. McFarland.
- (2012) *Teresa de la Parra: A Literary Life*. Cambridge Scholars Publishing: Newcastle upon Tyne, UK.

**Resumen:** Como heroína en la novela de su propia historia, la escritora venezolana Teresa de la Parra (1889-1936), fue una reconocida novelista y talentosa oradora pública, cuando en 1930 fue invitada a dar tres conferencias en las ciudades de Bogotá y Barranquilla (Colombia), y posteriormente en La Habana (Cuba). Las conferencias no fueron publicadas sino hasta 1961 en Caracas, por el crítico venezolano Arturo Uslar Pietri. Pietri y yo traducimos las conferencias para el libro, *Teresa de la Parra: Una vida literaria* (Cambridge Scholars Publishing, 2012). Las *Tres Conferencias: Influencia de las mujeres en la formación del alma americana* describieron los importantes papeles que desempeñaron las mujeres durante las épocas de conquista, colonial e independencia en América Latina. Las Tres Conferencias representan su último trabajo. En la década de 1970, cuando los críticos comenzaron a aceptar los escritos de las mujeres por su valiosa contribución a la literatura, comenzaron a leer y a valorar el trabajo de esta escritora quien escribía sobre las heroínas femeninas.

En estas conferencias, de la Parra declaró ser una "feminista moderada" al resaltar los importantes papeles que desempeñaron las madres fundadoras en la historia latinoamericana y en la formación de su ética y cultura. Quería descubrir las dificultades que se habían impuesto a las mujeres a partir de la conquista de México. Mientras España conquistaba más del continente latinoamericano, las mujeres desempeñaban papeles importantes, pero de la Parra señaló que las historias de la mitad de la raza humana habían sido ignoradas por los historiadores latinoamericanos, quienes solían escribir sobre batallas y victorias en lugar de los sacrificios y los aportes heroicos que hacían las mujeres. Al recuperar las voces de las "madres fundadoras", la reina Isabela, Ñusta la Doña Isabela (la madre del Inca Garcilaso) Doña Marina, Madre Castillo, Policarpa Salavarrieta, Manuela Sáenz y sus contemporáneas Delmira Agustini y Gabriela Mistral, de la Parra creó una comunidad de heroínas.

**Palabras claves:** Teresa de la Parra - Feminista - Latinoamérica - Heroínas

**Resumo:** Como heroína na obra que conta sua própria história, a autora venezuelana Teresa de la Parra (1889-1936) foi uma reconhecida romancista e palestrante talentosa, quando foi convidada para conduzir três palestras em Bogotá e Barranquilla, na Colômbia, em 1930 e depois em Cuba. As palestras não foram publicadas até 1961 em Caracas pelo crítico venezuelano Arturo Uslar Pietri e traduzidas por mim para o livro *Teresa de la Parra: Uma Vida Literária* (Cambridge Scholars Publishing, 2012). As Três Conferências: A Influência das Mulheres na Formação da Alma Americana (original: *Tres Conferencias: Influencia de las mujeres en la formación del alma americana*) descreveu os importantes papéis desempenhados pelas mulheres durante as eras da Conquista, Colonial e da Independência na América Latina. As palestras colombianas representam seu último trabalho. Na década de 1970, quando os críticos começaram a valorizar a escrita feminina por sua valiosa contribuição à literatura, eles começaram a ler e a valorizar o trabalho dessa autora que abordava heroínas do sexo feminino.

Nessas conferências, de la Parra declarou-se uma “feminista moderada”, ao destacar os importantes papéis desempenhados pelas mães fundadoras na história da América Latina e na formação de seu etos e cultura. Seu objetivo era descobrir as dificuldades que foram impostas às mulheres a partir da conquista do México. Conforme a Espanha conquistava os territórios do continente latino americano, as mulheres passaram a desempenhar papéis importantes, porém, De la Parra aponta que metade da história da raça humana havia sido ignorada pelos historiadores latino americanos, que insistiam em recontar batalhas e vitórias, em detrimento dos sacrifícios e os feitos heróicos das mulheres. Ao recuperar as vozes das “mães fundadoras”, Rainha Isabela, Dona Isabela (mãe do Inca Garcilaso), Dona Marina, Madre Castillo, Policarpa Salavarrieta, Manuela Sáenz e suas contemporâneas Delmira Augustini e Gabriela Mistral, de la Parra criou uma comunidade de heroínas.

**Palavras-chave:** Parra - feminista - América Latina

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

---





# To Lose My Mind And Find My Soul.<sup>1</sup> The Masculine and Feminine in Films Set in the Forest

Josef Steiff \*

---

**Abstract:** In the past few years, there has been a proliferation of films and television series around the world that are set in forests. These stories' structures often differ depending on the gender of the protagonist: If the protagonists are men, the forest is usually a site of horror, but when the protagonists are women, the forests become sites of transformation. Looking at Maureen Murdock's *The Heroine's Journey*, Joseph Campbell's *The Hero's Journey*, and Catherine Addison's model for how the forest is represented in classical literature, this paper considers how the internal journey of female characters is reflected in or resonates with the woods. Films discussed range across multiple genres (drama, survival, crime, horror, science fiction) and include *Leave No Trace*, *Deliverance*, *The Grey*, *Destroyer*, *Zone Blanche*, *The Ritual*, *The Hallow*, *Without Name*, *Dans la foret*, *The Blair Witch Project*, *The Forest*, *Mad Max: Fury Road*, *Annihilation*, and *Aeon Flux*. The temptation to talk about these films in dichotomies, such as Hero/Heroine, Masculine/Feminine, illustrates our need for new terminology to reflect even newer ways of thinking about the complexity of gendered protagonists in stories.

**Keywords:** Masculine - Feminine - Forest - Transformation - Heroine - Hero

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 257 - 258]

---

<sup>(\*)</sup> Professor of Cinema and Television Arts at Columbia College Chicago (Associate Chair 2006-2017, Graduate Program Director 2013-2016). An alum of Ohio University (MFA 1988), he has developed and taught graduate and undergraduate courses in screenwriting, directing, producing and cinema/television studies at several universities. Films include a number of award winning shorts as well as the feature films *The Other One* and *Korea's More Beautiful Than A Flower*. He crewed on Michael Moore's *Roger & Me* and Wendy Weinberg's Academy Award nominated documentary *Beyond Imagining*. Books include four volumes in Open Court's Popular Culture and Philosophy series as well as texts on transmedia and independent filmmaking.

## Introduction

Maybe it's because I grew up in the foothills of the Appalachian Mountains, on a fourth-generation farm that was as much forest as field. Or that I grew up with family who were named for the nature surrounding them: Branch, Hazel, Myrtle, Forrest. Or maybe it's because while my grandfather ploughed the fields and felled trees, my grandmother took me deep into the woods to hunt for edible plants and mushrooms and sometimes even arrowheads, when the creeks overflowed, giving up their treasures. Or maybe it's that the earliest fragments of stories I remember hearing were "over the river and through the woods"<sup>2</sup> and Little Red Riding Hood.

For whatever reasons, the forest has always been an integral part of my life. Which may be why I've been particularly attuned to what seems to be a proliferation of films and television programs in the past few years that place their protagonists in the shared roots and entwined canopies of forests. I am particularly struck by how these stories' structures change depending on the gender of the protagonist as he or she encounters the forest. I began to see a pattern: if the protagonists are men, the forest is often a site of horror or malevolence, but when the protagonists are women, the forests become more complex places, sites of transformation.

## Terror, Error and Refuge

Forests have figured in the stories of humans for thousands of years, filtering through to modern audiences as fairytales, folktales, and myths.<sup>3</sup> These traditional stories create a dichotomy between forest and town, wilderness and civilization. In broad strokes, the town is the site of control, logic, rationality, cultivation, and safety. The town becomes a reflection of reason and intellect, the male imposition of orderliness. The forest on the other hand is portrayed as mysterious, uncontrolled, irrational, primal, and therefore dangerous. The taming of this wilderness is in effect at the heart of the frontier myth of the United States, contributing to the development of the American (male) ideal of rugged individualism.

In "Terror, Error and Refuge: Forests in Western Literature,"<sup>4</sup> Catherine Addison suggests it is more fruitful to branch beyond a simple dichotomy or binary way of thinking about the forest. She posits three significant ways in which forests are represented in classical storytelling:

- 1) Uncivilized or dangerous, such as in Little Red Riding Hood or *Sir Gawain and the Green Knight*;
- 2) Confusing or unfixed, such as in Edmund Spenser's *Faerie Queene* or the beginning of Dante's *Inferno*;
- 3) Safe or sheltering, such as in Robin Hood or the ending of the film *Fahrenheit 451* (UK 1966) or even the writings of John Muir.

The fact that the forest is often linked to the feminine in psychological and literary symbolism makes it a natural fit with The Heroine's Journey.

## Journey or Path

In his book *The Hero With A Thousand Faces* (1949), Joseph Campbell popularized the notion of a predominant basic story structure underlying many cultures. This monomyth, as he called it, has become known over time as The Hero's Journey and designates an archetypal story of a (usually) male protagonist who sets out on a journey or quest. This structure and its aspects have been influential not just in psychotherapy, mythography, and narratology, but also in the creation of new stories, especially in cinema, as popularized by George Lucas and Christopher Vogler, though by no means limited to them.

In 1990, Maureen Murdock published *The Heroine's Journey: Woman's Quest for Wholeness* as a response to Campbell's male-centric story structure. Interestingly, both Campbell's and Murdock's story structures are represented by circular diagrams. In Campbell's case, this helped distinguish his story structure from the commonly used linear diagrams for story structures, such as the inverted checkmark often associated with three act structure in film. Those linear diagrams indicate a clear starting point and a clear ending point, a story with a set beginning, middle and end. Though diagramed as a circle, Campbell's monomyth is actually linear as well, detailing a series of external tasks or steps towards an identified external goal. The circular diagram is perhaps more apropos to Murdock's Heroine's Journey, a story often described in terms of the cyclical nature of women's quest for wholeness through healing.

As more people have joined the conversation sparked by the introduction of The Heroine's Journey, Murdock's ideas have been expanded and expounded upon. Perhaps in an effort to differentiate even more from Campbell and his Heroes, some of these subsequent writers have begun adjusting the nomenclature to The Heroine's Path. This seems an important distinction. When I think of journey, there is an implied destination and an active pursuit of that destination. Path is a gentler term, more rooted to the landscape, implying a process of discovery that comes from paying attention to the world around us, of encountering the world moment to moment, letting it guide us.

The Hero's Journey builds around a task or goal. Something known and aimed for in the external world. The Heroine's Path is more about the discovery of self, the embracing of emotion and identity, the internal world. That's not to say that a Hero's Journey is devoid of an internal character arc – in fact that was one of the selling points for The Hero's Journey in film storytelling – but their primary understanding of success or failure is rooted in the external. Any internal growth, if present, is secondary. On The Heroine's Path, the internal growth is the primary consideration, the measure of success that then may become reflected in a larger world or community through interconnection.

The Hero's Journey and The Heroine's Path mirror the Hollywood distinctions of high concept stories (typically genre) and low concept (character driven). A high concept film story is usually built around external goals that incorporate very specific plot points within an established structure, whereas a low concept story grows more organically from the unique traits of the main character, creating a looser and arguably less predictable structure. The most memorable Hollywood films are often some combination of the two (genre elements and character driven), as demonstrated by the double plot line nature of many films: The Primary Plot, sometimes referred to as the A Story or Action Line, and

the Subplot or B Story. The Primary Plot is usually an external conflict whereas the Subplot is more likely to be concerned with the internal life of the protagonist, often reflected in some sort of emotional relationship, such as a heterosexual romance. However, because of the standardized approach to screenplay story structure in Hollywood, these films are almost always centered around male protagonists and lean heavily on the Action Line or The Hero's Journey to anchor the narrative events.

A significant problem with The Hero's Journey, then, is that the female characters are secondary, primarily there for the enhancement or refinement of the male protagonist's goals. Some storytellers have tried to remedy this by simply making the "hero" in their story a woman. Whether intentional or not, *Alien* (UK/USA 1979) is a perfect example of a female protagonist in a male role, doing exactly what a male protagonist would do. Murdock and others (including me) argue that we need to see The Heroine's Path as more than just using Campbell's model with a female protagonist or simply fulfilling the B Story's need to dimensionalize the Hero with an internal life through a relationship.

*Mad Max: Fury Road* incorporates important aspects of The Heroine's Path, and though the film includes an external quest (to find The Green Place), that quest is actually fulfilled by envisioning the old world in a new way. Furiosa ultimately cannot escape her situation or world, she needs to change it. She has to return to – and transform – the Citadel to make it better for everyone. [We'll sidestep the issue that Max, a man, is the one who points out to her the need to go back; other than that moment, Furiosa drives the narrative.] In the process, Furiosa fulfills several key steps in Murdock's Heroine's Journey, such as gathering allies, healing the mother/daughter split, and integrating the masculine and feminine. This centering of Furiosa and her agency, relegating Max to the more secondary role usually reserved for women in The Hero's Journey, is partly why there was online backlash to the film from men who wanted their Max to be the one driving, giving orders, and the better shot. Incorporating aspects of both The Heroine's Path and The Hero's Journey, *Fury Road* primarily takes place in a desert wasteland, but it's the promise of sanctuary in the Green Space that motivates Furiosa. In that sense, the film represents the forest or green space as refuge, safe and sheltering, an example of Addison's third way in which forests are represented in literature. Let's look more closely at the intersection of Addison, Campbell, and Murdock's ideas in other films and how that might shift how we think about these stories.

## Terror and the Site of Horror

When John Muir wrote of going into the woods to lose his mind, he of course did not mean to go insane, but rather to loose his mind: to let it go, shut it off and simply be in the moment, to be in the forest, to be connected to the larger world. But many of the recent film stories have situated the forest as a place where one's grip on sanity is tenuous at best. Films like *The Blair Witch Project* (USA 1999), *The Other Side of Sleep* (Ireland/Netherlands/Hungary 2011), *Without Name* (Ireland 2016), and *Dans la forêt* (France/Sweden 2016) center on characters whose hold on reality is slipping. From there it's a short jump to full on horror, whether rooted in the natural world, such as *Deliverance* (USA 1972) and *The Grey* (USA 2012), or the supernatural one, as in *The Hallow* (UK/USA/Ireland 2015),

*The Forest* (USA 2016), and *The Ritual* (UK/Canada 2017). Addison would describe these representations of the forest as more primal, at odds with civilized life, "... a place where we are watched by the wild beast, the fugitive and the shapeless monster; it is the breeding ground of terrors and the mirror of the unconscious." (Addison, p. 120).

In *The Ritual*, a group of male friends take to the woods to scatter the ashes of one of their friends. After an injury requires them to find a shortcut back to civilization, they enter the forest. Things do not go well. The trek takes longer than they expect due to getting lost, haunting nightmares, getting impaled on trees, and being served up as a sacrifice to a god-like mythological creature.

The forest as a site for terror is not limited to films in the horror genre. One of the more controversial films to depict the forest as horrific and dangerous is 1972's *Deliverance*. Here we find another group of city men embarking on a journey through forested wilderness only to encounter a hostile terrain and even more hostile humans. The film is known for its (still) shocking portrayal of male rape, but even more than *The Ritual*, the film can be analyzed for its portrayal of masculine insecurities and tensions.

*The Grey* is in some ways an old-fashioned survival tale of man against nature, as a group of oil men survive a plane crash only to find themselves stranded in the Alaskan wilderness, specifically within the territory of a pack of grey wolves. As the men try to escape the wolves' territory, the wolves and bitter cold slowly pick them off until only one is left to face the alpha wolf. In terms of its Primary Plot line, the film ends at what is often referred to as the "all is lost" moment (or the end of Act II in three act structure). However, there is an emotional conclusion to the film resulting from its streamlined use of B Story. As a result, the film is more about the male protagonist's emotional journey, and the Primary Plot line, while taking up more screen time, is the less important journey and therefore uncompleted. While Addison does not analyze the role of gender, I find it interesting that a number of these stories are set in motion by the intrusion of the masculine into the forest. The male protagonist in *The Hallow* is a surveyor as is the protagonist in *Without Name*, both men in effect trying to quantify the landscape around them. The men in *The Grey* have inadvertently ended up in a wolf pack's territory, but even before the plane crash, the oil drilling has disrupted the natural order. The men in *Deliverance* and *The Ritual* begin their journeys confident in their rationality and the imposed order of their excursion plans only to end up in uncharted territories literally and figuratively. These stories have set ups or elements we often associate with The Hero's Journey, but ultimately fall short. It raises the question of whether horror films are a failed Hero's Journey. In these films, that failure is perhaps an inability to deal with emotions or identity, and having more interest in the masculine façade than authenticity.

## Error and the Site of Confusion

Though *The Blair Witch Project* is a horror film, much of its terror is the result of a forest that cannot be navigated. Not because of physical obstacles like ravines or fallen trees or outcroppings of rock, but because the characters are led astray and disoriented – they no longer know which direction is which or how far they've traveled or where they've

traveled. Even time can seem extended or compressed. This type of confusion is linked to Addison's second aspect of forest representation, "... a place of wandering, or error. 'Errare' means 'to wander', a concept invested with moral danger within [John Bunyan's] allegory of a life journey for which there is only one correct path ('rectus' meaning both 'right' and 'straight'—the opposite of 'erroneous,' 'mistaken' or 'astray')." (Addison, p. 123.) In this sense the forest is almost an expression of the trickster archetype.

The men in *The Ritual* become lost once they enter the forest, their shortcut no longer the quickest route back. The student filmmakers in *The Blair Witch Project* cannot find their car and discover after hours of walking that they've been going around in circles. The forest in *Without Name* becomes increasingly disorienting, though its male protagonist never really becomes lost per se except in the most interior of ways.

The Forest presents a near perfect manifestation of the disorienting forest, where the planned or anticipated path becomes lost to the protagonist. Sara goes to Japan's Aokigahara Forest to find her twin sister who has disappeared and is presumed to have committed suicide. The Aokigahara Forest is an actual place, sometimes referred to as the "Sea of Trees," and because of rich deposits of magnetic iron in the soil, compasses are basically useless. "Japanese spiritualists believe that the suicides committed in the forest have permeated Aokigahara's trees, generating paranormal activity and preventing many who enter from escaping the forest's depths."<sup>5</sup>

Sara is sure her sister is alive, and sets out on a quest to rescue her. However, she quickly becomes disoriented in the forest, beginning to doubt and distrust her male companion. The forest ultimately tricks her into killing him and then herself, but ironically her quest is successful because her sister finds her way out of the forest and is rescued. Though a female protagonist, Sara's quest is not following a Heroine's Journey, and the forest is ultimately a site of horror for her, making her story more like the films in the previous section.

*Annihilation* (UK/USA 2018) is another film that adheres to the idea of the forest as Error, though the difference here is that the team knows that the forest will likely be disorienting. Multiple expeditions have been lost, and in a last ditch effort to try to reach the source of the anomaly known as "The Shimmer," the scientists send in an all-woman team. They have been prepped for gaps in time and memory, but even with preparation, the reality is still troubling. Equipment and memories are all malfunctioning, and the team is quickly isolated and disoriented. However, they do not lose focus of their mission and continue to study the various phenomena that they encounter as they move towards what they believe is the center of the zone.

## Refuge and the Site of Transformation

Though in Addison's model the third type of representation of forest is as refuge, I would argue that the incorporation of The Heroine's Path in forest stories deepens and expands this category to include the notion of transformation. In *Annihilation*, this idea of transformation is literal, but we can see it implied more covertly in other films as well.

As the team work their way deeper into "The Shimmer" they discover multiple indicators of transformation, such as plants mutating into the shape of animals and eventually humans.

The integration at the heart of *Annihilation* is less about reconciling the masculine and feminine and more about the integration of human with alien, the Self with Not-Self. Lena and her husband are no longer sure of their identities by the end of the film. At one level, *Annihilation* operates as a statement about marriage where each partner transforms the other and themselves to the point that they are both themselves and no longer themselves. But the film is also a thought experiment for the incomprehensibility of transformation. Lena and her husband understand better than anyone what is happening but this is little comfort. They no longer recognize themselves even though they know their selves are familiar. This is not exactly the refuge Addison suggests, but it is the inner discovery of self that Murdock proposes.

*Leave No Trace* (USA/Canada 2018) and *Destroyer* (USA 2018) use the forest and forest imagery to reveal transformation as well. These are films that reflect both Murdock's ideas of reconciling identity and Addison's idea of refuge.

The opening of *Leave No Trace* portrays the forest as literal refuge: Will and his 13-year-old daughter Tom live in a secret rustic camp within wooded public land. When they are discovered, social services workers try to integrate them into society, finding Will a job at a tree farm and a house for them to live in. However his PTSD as a vet makes it impossible for him to adjust back into society, and he leads Tom into a more remote forest. After Will is injured, Tom finds a small community living in campers among the trees. As Will heals physically, Tom heals internally, differentiating from her father. As a result, she discovers who she is, ultimately choosing to stay in the community when Will is well enough to leave. The world portrayed in *Leave No Trace* is in some ways the classic juxtaposition of forest and civilization, though the forest is not a site of horror but rather refuge. Ultimately, while Will returns to the wild, Tom finds a home that is a hybrid of forest and civilization. If we think of the town or civilization as the masculine desire for order and the forest as feminine, the ending environment in *Leave No Trace* reconciles the masculine and feminine. The film starts in rustic forest, then civilization, then highly controlled nature (the tree farm), and finally the blend of forest and civilization, a place Tom can call home and where she is part of a community. The environments and Tom's choices reflect her growth and coming into her own identity.

In *Destroyer*, though the trek through the forest actually happens earlier in the chronology of the story (occurring prior to the "present day" of the film), its position at the end of the film as a type of flashback indicates its importance as an illustration of transformation in the main character.

While *Leave No Trace* is an example of a young girl's transformation through a character driven story, *Destroyer* builds its Heroine's Path within the crime genre, a Neo-noir that asks what happens when years later the femme fatale looks back to the moment a "good man" was corrupted. Erin is a former undercover cop who sees a way to avenge her partner's death and make right the bad decisions of her younger self. Through the course of the film, Erin has to reconcile her masculine and feminine sides, make peace with her identity, and try to connect to her teenaged daughter. There are obstacles at every step, and Erin is immersed in the bleak landscapes of L.A. That's why the forest scene is so powerful – it is a breath of fresh air, a memory that is an unknowing gift from her daughter. One good memory. The forest becomes refuge, even though it holds certain dangers, such as the unexpected snowstorm, and yes, Erin is already damaged but not so much that the da-



mage has overwhelmed her. The forest is where Erin is her best, strong and capable, able to keep her daughter safe despite all that's wrong. As a result, this scene becomes an emblem of her salvation, of making peace with who she was and who she is. Her daughter's one good memory is now hers, the thing that reassures her that she is worthy of redemption. Other films that see the forest as a site of transformation connected to The Heroine's Path include *Picnic at Hanging Rock* (Australia 1975), *The Other Side of Sleep*, *The Hallow*, *Without Name*, and *Dans la forêt*. In the last few moments of Season 1, even the 2017 French TV show *Zone Blanche* makes us see the forest surrounding Villefranche as something even more mysterious than we realized, as a site for Laurène Weiss' transformation. Interestingly most of these films also disrupt their genre conventions. And this is not to say there cannot be transformation in the Hero's Journey, but any transformation is the result of achieving or encountering the goal. In the Heroine's Path, the transformation is the goal itself, to understand one's world or one's self better.

## Full Circle

By now it should be evident that these categories are not mutually exclusive; films can rest comfortably in more than one type of representation. Also, there are exceptions to the general notion that forest-set horror films, whether Hero's Journey or not, center on male protagonists and that the transformation associated with The Heroine's Journey is always a female protagonist. Sara in *The Forest* and Heather in *The Blair Witch Project* are protagonists in horror films that are closer to The Hero's Journey than the Heroine's Path. Through young Tom's eyes, *Dans la forêt* centers the story on his father's transformation in reconciling the masculine and the feminine. While at first it could seem closer to a Hero's Journey, it actually owes more to the Heroine's Path (though imperfectly) as Tom's father initiates an external journey, a quest; but the goal is cloudy, ultimately to simply go deeper into the woods, until he in effect encounters himself and is accepted by his son's embrace. Interestingly, the film is shot like a horror film, suggesting perhaps that transformation for men is basically a horror story.

Here's where we begin to see more clearly the problems of duality or dichotomies and the challenges with nomenclature when discussing story aspects such as these. Is the forest a site of horror for male protagonists or for the masculine? Is the forest a place of transformation for female protagonists or for the feminine? Is the mind masculine and the soul feminine? Little Red Riding Hood is in third person, distant, removed, as if we are observing the story from outside, separate. "Over the river and through the woods" is intimate – it is us – told in first person, but also first person plural, which implies a connectedness.

*Hero / Heroine, Male / Female, Masculine / Feminine, Imposition / Interconnectivity.*

Would we be better served to think in terms of a spectrum instead of a dichotomy? If so, what words would we use?

In the film *Aeon Flux* (USA 2005), the city Bregna is walled off from the surrounding forest. At the end of the film, the wall has been broken through, and there is no longer something separating the city from the forest, civilization from nature, masculine from



feminine. The final images are in the rubble of the wall, in the area where both and neither exist. This is perhaps the space we are yearning for.

## Notes

1. “And into the forest I go, to lose my mind and save my soul,” attributed to John Muir, considered the Father of the United States National Parks system.
2. “The New-England Boy’s Song about Thanksgiving Day” is a poem by Lydia Marie Child published in 1844 and put to music. Though the original poem does not make “wood” plural, subsequent sung versions often do.
3. In 1928, Alexander Porteous published *The Forest in Folklore and Mythology*, which surveys this tradition from cultures around the world.
4. “Terror, Error and Refuge: Forests in Western Literature,” Catherine Addison, *Alternation*, Volume 14, Issue 2, Jan 2007, p. 116 – 136, Centre for the Study of Southern African Literature and Languages.
5. “Aokigahara Suicide Forest” *Atlas Obscura*, <https://www.atlasobscura.com/places/aokigahara-suicide-forest>, accessed April 16, 2019, 12:00pm

## Filmography:

*Aeon Flux* (USA 2005, Karyn Kusama)  
*Alien* (UK/USA 1979, Ridley Scott)  
*Annihilation* (UK/USA 2018, Alex Garland)  
*The Blair Witch Project* (USA 1999, Daniel Myrick & Eduardo Sánchez)  
*Dans la forêt* (France/Sweden 2016, Gilles Marchand)  
*Deliverance* (USA 1972, John Boorman)  
*Destroyer* (USA 2018, Karyn Kusama)  
*Fahrenheit 451* (UK 1966, François Truffaut)  
*The Forest* (USA 2016, Jason Zada)  
*The Grey* (USA 2012, Joe Carnahan)  
*The Hallow* (UK/USA/Ireland 2015, Corin Hardy)  
*Leave No Trace* (USA/Canada 2018, Debra Granik)  
*Mad Max: Fury Road* (Australia/USA 2015, George Miller)  
*The Other Side of Sleep* (Ireland/Netherlands/Hungary 2011, Rebecca Daly)  
*Picnic at Hanging Rock* (Australia 1975, Peter Weir)  
*The Ritual* (UK/Canada 2017, David Bruckner)  
*Without Name* (Ireland 2016, Lorcan Finnegan)  
*Zone Blanche* (France/Belgium 2017/2019, Mathieu Missoffe)

---

**Resumen:** En los últimos años y alrededor del mundo, ha habido una proliferación de películas y series de televisión que toman lugar en bosques. Las estructuras de estas historias a menudo difieren según el sexo del protagonista: si los protagonistas son hom-

bres, el bosque suele ser un lugar de horror, pero cuando los protagonistas son mujeres, los bosques se convierten en sitios de transformación. Mirando el trabajo de Maureen Murdock en El viaje de la heroína, Joseph Campbell en El viaje del héroe, y el modelo de Catherine Addison sobre cómo se representa el bosque en la literatura clásica, este artículo considera cómo el viaje interno de los personajes femeninos se refleja o resuena en el bosque. Las películas discutidas abarcan varios géneros (drama, supervivencia, crimen, horror, ciencia ficción) e incluyen *Leave No Trace/Sin dejar huella*, *Deliverance/La violencia está en nosotros*, *The Grey/Infierno blanco*, *Destroyer*, *Zone Blanche*, *The Ritual*, *The Hallow*, *Without Name*, *Dans la forêt*, *The Blair Witch Project*, *The Forest*, *Mad Max: Fury Road/ Furia en el camino*, *Annihilation* y *Aeon Flux*. La tentación de hablar sobre estas películas en dicotomías, como Héroe/Heroína, Masculino/Femenina, ilustra la necesidad de determinar una nueva terminología para reflejar formas más nuevas de pensar acerca de la complejidad de las historias más allá del sexo del protagonista.

**Palabras claves:** Masculino - Femenino - Bosque - Transformación - Héroe - Heroína

**Resumo:** Nos últimos anos, tem havido uma proliferação de filmes e séries de televisão em todo o mundo cujas histórias se passam em florestas. As estruturas dessas narrativas muitas vezes diferem dependendo do gênero do protagonista: se os protagonistas são homens, a floresta é geralmente um ambiente de terror, mas quando os protagonistas são mulheres, as florestas se passam a ser locais de transformação. A partir da análise de obras como *The Heroine's Journey* de Maureen Murdock, *The Hero's Journey* de Joseph Campbell, e o modelo desenvolvido por Catherine Addison sobre como a floresta é representada na literatura clássica, este artigo considera como a jornada interior de personagens femininas se reflete em ou ressoa com a floresta. Os filmes discutidos abrangem vários gêneros (drama, sobrevivência, terror, crime, ficção científica), e inclui títulos como *Sem Rastros* (original: *Leave No Trace*), *Amargo Pesadelo* (original: *Deliverance*), *A Perseguição* (original: *The Grey*), *O Peso do Passado* (original: *Destroyer*), *Zone Blanche*, *O Ritual* (original: *The Ritual*), *A Maldição da Floresta* (original: *The Hallow*), *Without Name*, *Na Floresta* (original: *Dans La Forêt*), *A Bruxa de Blair* (original: *The Blair Witch Project*), *Floresta Maldita* (original: *The Forest*), *Mad Max: Estrada da Fúria* (original: *Mad Max: Fury Road*), *Aniquilação* (original: *Annihilation*), e *Aeon Flux*. A tentação de se referir a esses filmes em dicotomias como Herói / Heroína, Masculino / Feminino, ilustra a necessidade de uma nova terminologia para refletir até mesmo formas contemporâneas de se pensar sobre a complexidade dos aspectos de gênero nos protagonistas das histórias.

**Palavras chave:** Masculino - feminino - floresta - transformação - herói - heroína

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

## Destabilizing Journeys: The Chicago Feminist Film Festival and *The Fits*

Michelle Yates and\* and Susan Kerns\*\*

---

**Abstract:** The Chicago Feminist Film Festival aims to decenter and destabilize Hollywood norms, including Hollywood's tendency to place cis-gendered white male protagonists at the center of films structured according to the hero's journey. Thus, *The Fits* (2016) was a natural opener to the inaugural festival, embodying many of the festival's values in destabilizing what constitutes "normal" ways of seeing the world. In particular, in centering black girlhood, *The Fits* subverts the white and male gaze. Main character Toni takes on the active gaze usually reserved for white and/or male characters, subverting the objectified status generally prescribed to female characters. *The Fits* also unsettles the heroine's journey by troubling Toni's transformative return. While it may seem that through "the fits" Toni is assimilated into normative gender relations, it is also possible to read Toni's transformation in the film as form of insubordination, a resistance to this assimilation.

**Keywords:** Feminist - Festival - Film - Transformation - Race - Heroine

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 264 - 265]

---

(\*) Associate Professor in the Humanities, History, and Social Sciences Department at Columbia College Chicago and Co-Founder and Co-Director of the Chicago Feminist Film Festival. Her scholarship is situated in the environmental humanities, taking an environmental justice and ecofeminist approach. In particular, Dr. Yates looks at environmental discourses of race and gender in popular Hollywood films, and how these films often reproduce a passive/active, nature/culture, female/male binary dichotomy. She teaches courses including Feminism and Film; Nature and Environmentalism in U.S. Culture; The Making and Unmaking of Whiteness; and Urban Images in Media and Film. She holds a PhD from the University of California, Davis.

(\*\*) Associate Professor of Cinema and Television Arts at Columbia College Chicago and Co-Founder and Co-Director of the Chicago Feminist Film Festival. Her film work includes producing the documentary *Manlife* (2017), writing the screenplay for *Little Red* (2012), and producing or directing numerous short films. Dr. Kerns has presented on film festivals and distribution at SXSW, Art House Convergence, University Film and Video Association, and the European Network for Cinema and Media Studies. In addition to publishing scholarship on film festivals, her academic writing also incorporates her other specialty area: conjoined twins. She holds a PhD from the University of Wisconsin-Milwaukee.

According to a 2018 study by Stacy L. Smith and the Annenberg Inclusion Initiative at the University of Southern California, only one-third of the top 100 highest grossing American films between 2007 and 2017 featured female leads (Smith et al. 1). Those numbers decrease significantly in certain genres. For example, in the action and adventure genre, only a quarter of speaking characters are female (5). The unequal representation that we see on screen correlates to gender inequality behind the scenes. For example, only 4% of the 1,100 top-grossing American films between 2007 and 2017 were directed by women (1). Women are similarly under-represented in other creative production roles. Of the 1,100 top-grossing American films between 2007 and 2017, women made up only 10% of writers, 22% of producers, and less than 1% of composers (1). The men that dominate Hollywood, both on-screen and behind the scenes, are majority white.

Because Hollywood is centered around white masculinity, there is an implicit ideological bias that normalizes and privileges white masculinity at the expense of anyone else. This ideological bias is reflected in the way male heroes are often at the center of mainstream American film. Narratives by and about women, and films that center female heroines, are egregiously underrepresented. As a way to address this, many film festivals are taking the parity pledge, committing to more equal representation in film selection, selection committee members, board members, and festival leadership. This commitment highlights the importance of film festivals as leaders in correcting gender disparity in the film industry. Another way to address this is through the resurgence of feminist and women's film festivals, like the Chicago Feminist Film Festival. The Chicago Feminist Film Festival showcases independent films by and about women that often break from traditional cinematic narratives. The Chicago Feminist Film Festival was founded in 2016 to tell stories different from mainstream cinema and to provide more diverse representation. A key goal of the festival is to destabilize what constitutes "normal" ways of seeing the world and to recreate ways of seeing that are not so limited, rote, exclusive, or exclusionary.

Laura Mulvey argues in her well-known essay "*Visual Pleasure and Narrative Cinema*," film reflects the patriarchal social unconscious, and this can be exemplified in the way women are frequently represented in film as the object of the male gaze. As Mulvey writes, "In their traditional exhibitionist role women are simultaneously looked at and displayed, with their appearance coded for strong visual and erotic impact so that they can be said to connote to-be-looked-at-ness ... she holds the look, plays to and signifies male desire" (62). Mulvey goes on to argue that typically women in Hollywood film are seen through the gaze of another character, frequently a male character. In this way, women come to be seen as the object of the male gaze but never as the active bearer of the look. Along with the male gaze, other scholars, such as Jane Gaines, have written about the way that black and brown characters are often the object of the white gaze in popular American film.

*The Fits* (2015) was the opening night film at the first Chicago Feminist Film Festival in 2016. *The Fits* embodies many of the festival's values in destabilizing what constitutes "normal" ways of seeing the world. Both an experimental dance film and a coming-of-age narrative, *The Fits* follows a young black girl, Toni (Royalty Hightower), as she navigates between the male-coded boxing gym and the all-girls dance team at her local community center. Made by the all-women production collective Yes Ma'am (Director and Co-Writer Anna Rose Holmer, Producer and Co-Writer Lisa Kjerulff, and Screenwriter Saela Davis),

The *Fits* fundamentally decenters and destabilizes the white and/or male gaze. In particular, the world constructed in *The Fits* is observed through the eyes of Toni, exemplifying what Patricia White calls the “feminist cinema of observation” (2009: 160). White notes this as a dominant mode of contemporary women’s cinema: modest and unhurried yet noteworthy and frequently critically acclaimed films where heroine-observers are at the heart of the narrative. Toni herself takes on the active gaze usually reserved for white and/or male characters, subverting the objectified status generally prescribed to female characters. Toni’s observing gaze even seemingly extends beyond the film’s diegesis to pierce in to the audience itself. As Rizvana Bradley notes of Toni’s gaze, “From the beginning, she unsettles the habitual dynamics of looking and being looked at, of seeing and being seen. The viewer is absorbed and troubled by Toni’s defiant outward gaze ... a determined stare that takes possession of, just as it dispossesses, the spectator’s line of sight” (15).

Patricia White points out the importance of the film for highlighting “the *matter*—the physical embodiment—of black girlhood” (2017: 26). Similarly, Rizvana Bradley writes that, “*The Fits* insists on reserving space for and making public the concerns of young, black teenage girls who have been silenced or neglected through the willful political dispensation of their lives” (2017: 16). Black girlhood is framed in the film as universal. This is powerful because narratives that feature adolescence often universalize boyhood while narratives that feature black experience are often from the viewpoint of black men. As Bradley further notes, “*The Fits* reverses the sociohistorical narrative that deprioritizes the lives of black adolescent girls, and Holmer’s artistic choice to bring the girls’ experience to the fore flies in the face of the representational erasure and stigmatization of black girlhood” (17). In this respect, in centering black girlhood, *The Fits* reconceptualizes what constitutes “normal” ways of seeing the world.

*The Fits* also unsettles the hero’s journey, or at least troubles Toni’s transformative return, the ending most associated with this narrative structure. The traditional hero’s journey focuses on a man who goes on an adventure, faces conflict victoriously, and returns home transformed. Sometimes the hero encounters death and rebirth in the course of his journey. For women, gender non-binary people, and people of color, the hero(ine)’s journey can simply constitute the everyday ways that marginalized bodies are impacted by patriarchal and white supremacist structures. In *The Fits*, Toni experiences conflict navigating everyday life as a black girl on the verge of adolescence. If read literally, Toni’s heroine’s journey ends in her own “fits,” a powerfully ecstatic scene at the end of the film in which she experiences a rebirth into adolescence and the experience of a homecoming, finding her place amongst the other girls on her dance team. The scene of Toni’s “fits” at the end of the film, her ecstatic rebirth into adolescence, is followed by several scenes of Toni leading her dance team, the Lionesses (played by the Q-Kidz community dance team) in a perfectly synced dance routine. Toni is brought “in formation” with her dance team, a representation of black girls’ dance team culture, e.g. majorette, step, and drill (White 2017: 27). But Toni is also brought “home” into an inclusive and collective movement of empowered black women with historical roots in the civil rights struggle.

It may seem that through “the fits” Toni is assimilated into normative gender relations. However, as Patricia White points out, “the film’s themes of girl cliques, contagion, and unruly bodies are queer ones” (2017: 29). Throughout the film, Toni repeatedly displays

ambivalence towards the markers of normative femininity, and Toni is the only character in the film that is able to cross the threshold between the male-coded boxing room and the female-coded dance gym. Throughout, *The Fits* establishes a pattern of scenes in which Toni attempts to fit in with the girls followed by visual representations of her either failing or succeeding to do so. After her initial tryout, Toni walks alone through the girls' changing room, which is littered with feminine accouterments. The music here reinforces her isolation from these artifacts before she returns to the boxing gym, where she assimilates quickly, her white and blue outfit blending seamlessly into the red, white, and blue space. In the scene that follows, Toni blends boxing moves with dancing, illustrating the liminal space she occupies. Later, Toni pulls a temporary tattoo from her skin that her friend and dance teammate Beezy (Alexis Neblett) has applied without asking, signifying both Beezy's inclusion of Toni into the group, and Toni's rejection of it. When Toni is measured for her Lioness costume, she is told she's "straight as a nail." Again, in the scene that follows, she returns to the boxing ring, where she and her body fit right in. (Beezy also at times calls her "guns" because of her muscles.) When Toni tries to take control of her femininity by piercing her ears (notably after a boy tells her she's "growing up fast"), she seems to meet the moment with ambiguity. The camera frames Toni in a medium close up, the boxing ring behind her, as she stares at the earrings like a curiosity rather than an accomplishment. Eventually she also paints her nails. In these moments, the camera frames her and the other young girls ("crabs") the most closely to one another, as Toni is starting to fit in. However, the camera also does not abandon the idea of heroine-observer, as she continues studying the other girls. For example, when Beezy imitates another girl's fits, the camera stays focused on Toni watching as she observes how to make "the fits" look real. Yet eventually Toni peels off her nail polish and returns to the boxing gym for comfort. She is scared of "the fits," of femininity and what it seems to mean and look like in this world. Throughout the film, Toni consistently rejects femininity—the tattoo, the earrings, the nail polish—and seeks solace in the boxing gym where, despite her gender, her "straight as a nail" body and "guns" fit without needing to "fit."

It is also possible, then, to read the ending of the film, Toni's "fits" and transformation, as a kind of "gender insubordination," to borrow a term from gender theorist Judith Butler. Toni's "fits" can be read as destabilizing the idea that Toni has crossed a threshold into femaleness and instead privileges the notion that she has learned to perform femininity while rejecting the embodiment of it. The patterns discussed above, depicting Toni's ambivalence towards the markers of normative femininity, again suggest that Toni's journey results in a transformative return that is performed but not internalized. The film ends with an extreme close up of Toni's face, upside down on screen, looking directly into the camera. She stays this way for several seconds before smiling at the camera as the film cuts to black. As previously mentioned, this shot follows several shots of the other Lionesses, in their costumes, dancing around her in both liminal and gender-coded spaces—a highway overpass Toni uses to practice her dancing and boxing, the gymnasium where the girls practice, the boxing ring associated with the boys, and the empty swimming pool where she and her other friend Maia (Lauren Gibson) had talked about "the fits," and where

Toni's episode begins. In the previous swimming pool scene, Maia expresses both fear and excitement about "the fits," which creates a divide between Maia, Toni, and Beezy. Maia and Beezy are ready to crossover, scary as it might be. The scene ends with Toni looking to the birds in the sky, one of very few shots in the film of nature outside the community center. It is notable, therefore, that Toni's "fits" begin while she is standing in the swimming pool looking up at the birds again, essentially giving herself over to them. In the next shot, Toni literally floats through the hallway of the community center. In this magical realist moment, the camera abandons Toni's perspective and instead follows her, first from the back before reversing perspective to the point of view of the other girls.

In all of Toni's other dances up until this moment in the film, she throws punches, sometimes abandoning dance entirely to box, showcasing her ambivalence of preference between dancing and boxing, or that which is coded female and male, respectively. This final "dance" is the only one Toni performs completely absent of punches. This might indicate that Toni's "fits" equate to her assimilation into normative femininity. However, during a conversation with Beezy about "the fits" earlier in the film, and in the only moment in the film where Toni expresses desire, Toni says she does not care about "the fits." She states, "I just want to compete." This desire, coupled with her awareness that rejecting "the fits" entirely means returning to isolation from the girls, with whom she has become friends and, frankly, where she has a better chance of competing, also awakens her to understanding the rules of fitting in and finding her best possible chance of achieving her goals. As such, Toni's final smile can be read as letting the audience in on her secret – a nod that she knows, and we know, she performed "the fits." But what else could she do? If this is the case, her heroine's journey is something of a resistance to or deviation from normative gender relations—a journey taken to achieve her goals, which do not fit neatly into her preference for a less rigidly gendered identity and lifestyle. Toni's ambiguousness about, if not ambivalence toward, girlhood suggests that she has reconceived the journey into something more akin to a queer trickster's birth rather than a traditional hero(ine)'s return. The Chicago Feminist Film Festival aims to decenter and destabilize Hollywood norms, including Hollywood's tendency to place cis-gendered white male protagonists at the center of films structured according to the hero's journey. Thus, *The Fits* was a natural opener to the inaugural festival. Moreover, the film continues embodying the festival's goal of creating screening opportunities for (both short and feature) films that do not adhere to Hollywood's historical tropes and narrative standards. As such, the festival is structured to allow audiences to have transformative viewing experiences—their own journeys, one might say—that make space for new stories to be told and for audience play in reimagined spaces of story, character, and aural and visual pleasure that subvert Hollywood's more clear-cut endings, takeaways, and even production histories. Until Hollywood becomes more inclusive, alternative spaces like the Chicago Feminist Film Festival will continue existing to showcase what else is out there. In the meantime, films like *The Fits* learn to play by certain of Hollywood's rules, not unlike Toni, and also refuse to abandon the fight until, ultimately, more diverse directors can maneuver their way in and change the game.



## Note

1. As Judith Butler argues, gender is always already a “performance that *produces* the illusion of an inner sex or essence or psychic gender core; it *produces* on the skin, through the gesture, the move, the gait (that array of corporeal theatrics understood as gender presentation), the illusion of an inner depth” (Butler 235). For Butler, gender is always already a kind of “necessary drag;” there is no inner essence that speaks to who we are in terms of gender identity. Rather, normative gender and sexuality “naturalizes itself through setting up certain illusions of continuity between sex, gender, and desire” (Butler 235).

## Bibliography

- Bradley, R. (2018) “Black Cinematic Gesture and the Aesthetics of Contagion.” *TDR: The Drama Review* 62:1, 14-30.
- Butler, J. (1992) “Imitation and Gender Insubordination.” In *Inside Out: Lesbian Theories, Gay Theories*. Diana Fuss, ed. London: Taylor and Francis.
- Gaines, J. (1986) “White Privilege and Looking Relations: Race and Gender in Feminist Film Theory.” *Cultural Critique* 4: 59-79.
- Mulvey, L. (1988) [1975] “Visual Pleasure and Narrative Cinema.” In *Feminism and Film Theory*. Constance Penley, ed. New York: Routledge.
- Smith, S. - L., M. Choueiti, Katherine Pieper, Ariana Case, and Angel Choi (2018) “Inequality in 1,100 Popular Films: Examining Portrayals of Gender, Race/Ethnicity, LGBT & Disability from 2007 to 2017.” USC Annerberg Inclusion Initiative and Annenberg Foundation. <http://assets.uscannenberg.org/docs/inequality-in-1100-popular-films.pdf>.
- The Fits* (2015) Directed by Anna Rose Holmer. Yes Ma’am Productions.
- White, P. (2017) “Bodies That Matter: Black Girlhood in *The Fits*.” *Film Quarterly* 70:3, 23-31.
- (2009) “Watching Women’s Films.” *Camera Obscura* 24:3, 153-161.

---

**Resumen:** El Festival de Cine Feminista de Chicago pretende descentralizar y desestabilizar las normas de Hollywood con su tendencia a narrar historias desde el punto de vista de protagonistas masculinos cisgénero y de raza blanca, y estructuradas según el periplo del héroe. Por lo tanto, la película *The Fits* (2016) fue un punto de partida natural para el evento inaugural, encarnando la misión del festival de desestabilizar lo que constituye la forma “normal” de ver al mundo. *The Fits* está enfocada en la niñez de Toni quien es de raza negra, y subvierte la tendencia de narrar exclusivamente la historia desde el punto de vista masculino, de raza blanca, y la objetivación generalmente asignada a los personajes femeninos. *The Fits* también descentra el viaje de la heroína con la transformación de Toni. Si bien puede parecer que a través de las convulsiones y desmayos que siente Toni el protagonista se asimila a las relaciones de género normativas, también es posible leer la transformación de Toni como una forma de insubordinación y una resistencia a esta asimilación.



**Palabras claves:** Feminista - Festival - Cine - Transformación - Raza - Heroína

**Resumo:** O Chicago Feminist Film Festival tem como objetivo descentralizar e desestabilizar as normas de Hollywood, incluindo a tendência de Hollywood de colocar protagonistas masculinos brancos no centro de filmes estruturados de acordo com a jornada do herói. Assim, *The Fits* (2016) foi uma abertura natural para o festival inaugural, incorporando muitos dos valores do evento ao desestabilizar o que constitui formas “normais” de ver o mundo. Em particular, ao centrar-se na infância de meninas negras, *The Fits* subverte a perspectiva branca e masculina. A personagem principal Toni assume o olhar ativo geralmente reservado para personagens brancos e/ou masculinos, subvertendo o status objetivado geralmente proscrito para personagens femininos. *The Fits* também perturba a jornada da heroína, ao impor desafios ao retorno transformador de Toni. Embora possa parecer que através dos “ataques” Toni é assimilada em relações de gênero normativas, também é possível ler a transformação de Toni no filme como uma forma de insubordinação, uma resistência a essa assimilação.

**Palavras-chave:** feminista, festival, cinema, transformação

[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]: **Visiones del Diseño: Diseñadores Eco-Sociales. D. V. Di Bella:** Prefacio Cuaderno 87 | **D. V. Di Bella:** Prólogo Cuaderno 87 | **T. Irwin:** El enfoque emergente del Diseño para la Transición | **D. V. Di Bella:** Visiones del Diseño, Diseñadores Eco-Sociales. 3º Proyecto de la Línea de Investigación Nº4 Diseño en Perspectiva (CMUUP) | **S. Valverde Villamizar:** El diseñador como agente de cambio social: Análisis del caso Qom Lashepi Alpi [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2019] | **M. Córdoba Alvestegui:** Las campañas de comunicación visual como agentes de cambio social-ambiental: El circuito del agua en Bolivia [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2017] | **P. Trocha:** Sombrero Vueltiao: Transformaciones de un objeto artesanal [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2017] | **J. M. España Espinoza:** Las fibras vegetales: materiales ancestrales para un futuro sostenible en el desarrollo de productos | **C. Torres de la Torre:** El futuro de los plásticos o los plásticos del futuro | **A. de Oliveira:** La

emergencia del imaginario: contribuciones para pensar sobre el futuro del diseño | **A. R. Miranda de Oliveira y A. J. Vieira de Arruda:** Un entorno de realidad virtual inmersivo como herramienta estratégica para mejorar la experiencia del usuario | **M. E. Venegas Marcel, A. Navarro Carreño y E. P. Alfaro Carrasco:** Modelo procedimental para la caracterización y valoración de residuos de aparatos eléctricos y electrónicos, RAEE | **S. Geywitz Bernal:** Economía Circular. Implantación en Ingeniería, Fabricación y Diseño Industrial. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 87, 2019/2020. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]: **Taxonomías espaciales y objetuales en espacios y productos II. Roberto Céspedes:** Prologo | **Fabian S. Lopez Ulloa:** George E. Street y el Gothic Revival | **Ana Cravino:** Adolf Loos y la depuración del lenguaje | **Sergio David Rybak:** El Deutscher Werkbund - Peter Behrens. Los Pasajes Del Lenguaje | **Martin Isidoro:** Gerrit Rietveld y de Stijl: silla roja y azul, casa Schröder en Utrecht | **Damian Sanmiguel:** El casablanquismo, una respuesta a la crisis del funcionalismo | **Genoveva Malo:** Entre la forma de habitar y las formas para habitar. Vivienda campesina y arquitectura vernácula: nociones morfológicas | **Anna Tripaldi Proaño, Toa Tripaldi Proaño y Santiago Vanegas Peña:** Explorando las relaciones entre los objetos y el espacio en el diseño de autor: Análisis Morfológico de la obra de Wilmer Chaca | **Cesar Giovanni Delgado Banegas:** Nociones del espacio interior entre las Lógicas de Coherencia Espacial y La Percepción Visual. El interiorismo de Zaha Hadid. | **Katerin Estefania Vargas Calle y Diego Gustavo Betancourt Chávez:** Morfología de las figurillas de la cultura tolista y su aplicación al diseño textil | **Paola Cristina Velasco Espín:** Plaza Urbina: tiempo, morfología y memoria | **Juan Daniel Cabrera Gómez:** Entornos escondidos del barrio Altivo Ambateño | **Maria Elena Onofre:** Evaluación de la creatividad en Diseño Industrial. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 86, 2019/2020. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]: **Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis. Ivana Mihal y Daniela Szpilberg:** Prólogo: Edición universitaria y políticas editoriales como objeto de análisis | Carlos Zelarayán: Encrucijadas de la edición universitaria | **Alejandro Dujovne:** Gutenberg atiende en Buenos Aires. La edición universitaria ante la concentración geográfica del mercado editorial argentino | **Ivana Mihal:** La edición universitaria argentina a la luz de la Feria del Libro de Guadalajara: acerca de la internacionalización y digitalización | **Ana Verdelli:** Las editoriales universitarias de cara a los procesos de internacionalización de la educación superior: El caso de las políticas editoriales de EDUNTREF entre 2011-2017 | **Emanuel Molina:** El armado de un catálogo en una editorial universitaria. El caso de la Editorial Universitaria Villa María | **Guido Olivares:** Presencia de las Editoriales Universitarias en las convocatorias del Fondo Del Libro, Chile. 2013-2018 | **Juan Felipe Córdoba Restrepo:** Editar en la universidad, una construcción permanente | **Daniela Szpilberg:** Políticas editoriales y digitalización. El caso de EUDEBA y el lector digital "Boris" | **Jorge M. Gorostiaga:** Digitalización en las revistas académicas de educación en Argentina

| **Micaela Persson:** La Internacionalización de la Educación Superior a través de las revistas científicas digitales en América Latina | **Ana Slimovich y Ezequiel Saferstein:** Análisis sobre los modos digitales de difusión de las grandes editoriales en Argentina: libros de “coyuntura política”. Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 85, 2019/2020. Con Arbitraje.

> 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 Narvárez 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 Goyez Narvárez:** 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 Perez:** 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. Martinez Azaro:** Empatía y Diseño en un contexto de inmigración | **X. González Eliçabe:** 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 filmicas 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:** Metamorfose Corporal na Moda e no Carnaval | **Analiá 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 Montedônio 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 | **Aníbal 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. Gazilulsoy:** 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 | **Julietta 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, Mónica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli | Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin | Simone Abreu | Zulma Buendía De Viana | Elisangela 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 Lejis 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. Puppò: **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. García 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 Incorvaia: **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 Informacional** | **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: Universidad 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 pasa-**

**do - 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 Stefani: **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. Sorrivas: **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. Pavićević: **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 Andino: **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 Acreeedores 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 Cosío 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 multidisciplinarios 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 Lazzerini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Elicabe: **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 Lissete 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: Universidad 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 un 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 tríada 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**. Marcelo 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 intervención 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 Banchero. **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 Pacualetto. **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 pensar. 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.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, 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. Relevamientos 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)

---

