

Cuaderno 108

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

Año 24
Número 108
2020/2021
ISSN 1668-0227

Violencia física y simbólica. Algunas reflexiones desde el audiovisual y sus discursos

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo: Prólogo // **Eje 1: Modos de narrar el pasado:** **Lizel Tornay:** Imágenes entre lo dicho y lo no dicho. Memorias difíciles y género | **Cecilia Elizondo:** Orejas de Burro: humillación, desprecio y vergüenza en el cine | **Daniel J. Imfeld:** La Forestal en clave fílmica. Un pasado que no termina de pasar | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Violencia pública y privada en *ROMA* (Cuarón, México, 2019) // **Eje 2: Genocidio y dictadura:** **María Elena Stella:** Memoria, olvido y anamnesis en *Nuremberg. Its lesson for today* (Schulberg, 1948) | **Lior Zylberman:** Los victimarios en el cine documental. El díptico de Joshua Oppenheimer y la modalidad participativa | **Marta Noemí Rosa Casale:** Ultrajados, mal pagados y nominados: La violencia simbólica y física sobre los participantes de los *reality shows* | **Mónica Gruber:** Cómo denunciar cuando todos callan: los niños robados por el franquismo // **Eje 3: Identidades e imaginarios:** **Leonardo Murolo y Natalia Ader:** La serie web como formato incisivo. Un análisis narrativo de *Gorda* | **Néstor Daniel González:** La violencia es noticia | **María Valdez:** ¿Qué Hago en Manila? | **Victoria Álvarez:** Entre lo personal y lo político. Un análisis de *Migas de Pan* | **Alejandra F. Rodríguez y Rodolfo Caputto:** Historia, identidad y violencia en la no ficción sobre pueblos originarios.

 Departamento
de Ciencias
Sociales

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

 UP
Universidad
de Palermo

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° 108

Zulema Marzorati (UP) **Mercedes Pombo** (UP)

Alejandra Rodríguez (Univ. Quilmes)

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 Hinostroza. 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 Ramirez 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

1° Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
2020/2021

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 > Publicaciones DC > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.



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



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



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



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



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



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

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

Cuaderno 108

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

Año 24
Número 108
2020/2021
ISSN 1668-0227

Violencia física y simbólica. Algunas reflexiones desde el audiovisual y sus discursos

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo: Prólogo // **Eje 1: Modos de narrar el pasado:** **Lizel Tornay:** Imágenes entre lo dicho y lo no dicho. Memorias difíciles y género | **Cecilia Elizondo:** Orejas de Burro: humillación, desprecio y vergüenza en el cine | **Daniel J. Imfeld:** La Forestal en clave filmica. Un pasado que no termina de pasar | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** Violencia pública y privada en *ROMA* (Cuarón, México, 2019) // **Eje 2: Genocidio y dictadura:** **María Elena Stella:** Memoria, olvido y anamnesis en *Nuremberg, Its lesson for today* (Schulberg, 1948) | **Lior Zylberman:** Los victimarios en el cine documental. El díptico de Joshua Oppenheimer y la modalidad participativa | **Marta Noemí Rosa Casale:** Ultrajados, mal pagados y nominados: La violencia simbólica y física sobre los participantes de los *reality shows* | **Mónica Gruber:** Cómo denunciar cuando todos callan: los niños robados por el franquismo // **Eje 3: Identidades e imaginarios:** **Leonardo Murolo y Natalia Ader:** La serie web como formato incisivo. Un análisis narrativo de *Gorda* | **Néstor Daniel González:** La violencia es noticia | **María Valdez:** ¿Qué Hago en Manila? | **Victoria Álvarez:** Entre lo personal y lo político. Un análisis de *Migas de Pan* | **Alejandra F. Rodríguez y Rodolfo Caputto:** Historia, identidad y violencia en la no ficción sobre pueblos originarios.

 Departamento
de Ciencias
Sociales

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

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.
2020/2021

Violencia física y simbólica. Algunas reflexiones desde el audiovisual y sus discursos

Prólogo

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo.....pp. 11-16

Eje 1: Modos de narrar el pasado

Imágenes entre lo dicho y lo no dicho. Memorias difíciles y género

Lizel Tornay.....pp. 17-24

Orejas de Burro: humillación, desprecio y vergüenza en el cine

Cecilia Elizondo.....pp. 25-33

La Forestal en clave filmica. Un pasado que no termina de pasar

Daniel J. Imfeld.....pp. 35-45

Violencia pública y privada en ROMA (Cuarón, México, 2019)

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo.....pp. 47-58

Eje 2: Genocidio y dictadura

Memoria, olvido y anamnesis en *Nuremberg. Its lesson for today* (Schulberg, 1948)

María Elena Stella.....pp. 59-70

Los victimarios en el cine documental. El díptico de Joshua Oppenheimer y la modalidad participativa

Lior Zylberman.....pp. 71-86

Ultrajados, mal pagados y nominados: La violencia simbólica y física sobre los participantes de los *reality shows*
Marta Noemí Rosa Casale.....pp. 87-100

Cómo denunciar cuando todos callan: los niños robados por el franquismo
Mónica Gruber.....pp. 101-120

Eje 3: Identidades e imaginarios

La serie web como formato incisivo. Un análisis narrativo de Gorda
Leonardo Murolo y Natalia Ader.....pp. 121-133

La violencia es noticia
Néstor Daniel Gonzálezpp. 135-142

¿Qué Hago en Manila?
María Valdez.....pp. 143-158

Entre lo personal y lo político. Un análisis de *Migas de Pan*
Victoria Álvarezpp. 159-169

Historia, identidad y violencia en la no ficción sobre pueblos originarios
Alejandra F. Rodríguez y Rodolfo Caputtopp. 171-185

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.....pp. 187-227

Síntesis de las instrucciones para autores.....p. 229

Resumen: La violencia, tanto física como simbólica, pone en perspectiva un tipo de sociedad donde la naturalización de ciertas prácticas y modos de pensamiento está latente. La dominación, el silencio, la omisión son algunos de los mecanismos de violencia que subyacen en las distintas sociedades y que es posible rastrearlos en los discursos audiovisuales.

El presente Cuaderno, resultado del cuarto proyecto de la línea de investigación Cine y Sociedad de la Universidad de Palermo, coordinada por Marzorati y Pombo se llevó adelante en forma conjunta con la Universidad de Quilmes, con la coordinación de Rodríguez. El principal objetivo de este proyecto fue profundizar en la violencia que aparece implícita o explícitamente en los distintos modos de representación audiovisual. Una violencia que subyace la sociedad actual y que sale a la luz a partir de los análisis que proponen los autores. Los artículos invitan a reflexionar sobre este tema y su repercusión social, aportando nuevas ideas y miradas. El trabajo de ambas instituciones supone un enriquecimiento de puntos de vista que suma nuevos enfoques y visiones a esta temática.

Palabras clave: violencia – audiovisual – sociedades – dominación – identidad – historia

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 15-16]

⁽¹⁾ Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (Flacso). Docente e investigadora (UBA). Integra el Proyecto UBACYT 20020170100593BA Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica. Directora: Cecilia Hidalgo

⁽²⁾ Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Magister de Comunicación y Creación Cultural (CAECE - Fundación Walter Benjamín). Docente en la Universidad de Palermo y coordinadora del Programa de Estímulo a la Investigación DC, Universidad de Palermo

“La violencia, sea social o política, está en el núcleo de los grandes relatos de la vida en común”
(Crettiez, 2009, p.25)

La producción audiovisual constituye un importante material para analizar procesos y hechos históricos, tanto en lo que hace a las representaciones en imágenes, como a las orientaciones ideológicas, socio-políticas, históricas y culturales que sostienen los textos fílmicos. En este Cuaderno, el tema central es la violencia, que como afirma Crettiez (2009) constituye un tema multidisciplinario en el que se entrecruzan los enfoques de sociólogos, politólogos, historiadores, filósofos, psicólogos, e incluso juristas, y se percibe en una forma diferente según las épocas, los medios sociales y los universos culturales.

Si bien existen muchas miradas y autores que tratan el tema, resulta pertinente en esta introducción hacer referencia a Bourdieu (1999) quien es el primero en referirse al concepto de violencia simbólica, convirtiéndolo en el eje central de su pensamiento sociológico. Según el autor se trata de un tipo de violencia que somete pero que no se percibe como tal, dado que se apoya en las expectativas colectivas. Considera que es una violencia activa que tiene efectos sobre la subjetividad y que se naturaliza de modo tal que los que la padecen contribuyen a instaurarla sin advertirlo.

La dominación de algunos sólo es posible porque los dominados reconocen como legítimo el orden social imperante. Sin embargo, en algún momento comienza a visibilizarse por diversos medios y por pensares críticos, con lo cual deja de permanecer interiorizado. Algo del acuerdo sostenido hasta el momento se rompe.

Por otra parte, la violencia física parece más fácil de definir porque está relacionada con la agresión y el hecho de infligir dolor.

Sea uno u otro el caso, el tema es que la violencia pone en perspectiva una faceta del ser humano que muchas veces se intenta esconder, pero que constantemente sale a la luz. El cine y todas las manifestaciones artísticas son las encargadas de poner el foco en esta temática logrando interpelar al espectador y hacerlo reflexionar. Según Virilo (2001), las imágenes violentas quedan atrapadas en el inconsciente y torturan al espectador, pero también resultan una aproximación para reflexionar acerca de este mundo, de quienes lo habitamos y cómo nos comportamos con el otro.

De modo que, ser testigo de la violencia sacude conciencias y genera un cierto placer dormido. Tal como lo expone Sontag, se trata del disfrute que siente el ser humano frente al dolor ajeno. Según esta autora “las imágenes de lo repulsivo pueden fascinar. Se sabe que no es la mera curiosidad (...) para la mayoría, es el deseo de ver algo espeluznante” (2003, p.11). Esta pulsión también resulta un tema interesante para pensar en el consumo de materiales violentos y el crecimiento de estos en el campo audiovisual.

Este Cuaderno propone sumar múltiples miradas y puntos de vista sobre el tema, enriqueciendo y complejizando las razones y los modos en que los directores y los espectadores se acercan a estas cuestiones y los elaboran dentro de cada contexto social.

La presente edición se llevó adelante en forma conjunta con el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes. Junto a Alejandra Rodríguez coordinamos este proyecto, convocando autores de ambas instituciones para investigar y reflexio-

nar acerca de la relación entre violencia y audiovisual. Cada uno de ellos toma un corpus de obras para referirse a esta característica propia del ser humano, desde una perspectiva u otra, el objetivo es poner el foco en estos tipos de violencia que, explícitos o implícitos, nos marcan como sociedad. El resultado fue muy satisfactorio, los temas abordados fueron diversos y los puntos de vista y análisis, enriquecedores.

Los artículos se organizan a partir de ejes conceptuales que le dan coherencia y forma. El primer eje titulado *Modos de narrar el pasado* engloba aquellos artículos que indagán acerca de los audiovisuales como fuente de conocimiento, estudio e interpretación de la historia. Dentro del mismo encontramos el trabajo de Lizel Tornay quien centra su análisis en dos producciones de cine documental *La tristeza y la piedad* (Ophüls, Francia, 1969) y *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Álvarez, Argentina, 2013) para reflexionar acerca de las cuestiones emocionales que atraviesan estos audiovisuales. El artículo se focaliza en las memorias traumáticas de dos momentos históricos puntuales, como son la Segunda Guerra Mundial y la última dictadura militar en Argentina.

Cecilia Elizondo propone una aproximación a la cinematografía universal, con el objetivo de reflexionar acerca de los imaginarios y estereotipos sobre la escuela, y sobre las situaciones de humillación que allí acontecen. Su trabajo se detiene en algunos filmes argentinos para identificar cómo asumen la tesis reproductivista que asocia el lugar social y familiar con el éxito escolar. Por su parte, el análisis de la dramaturgia invita a pensar que –en la cinematografía visitada–, existen ciertas continuidades y también algunos desplazamientos, cuando se observan los motivos de la humillación, así como las características del sujeto que degrada.

Daniel Imfeld explora el tratamiento audiovisual que ha tenido la compañía inglesa *The Forestal, Land, Timber and Railways Company limited*, conocida popularmente como La Forestal. El recorrido del artículo parte de la clásica *Quebracho* (Wullicher, 1974), para detenerse en el corto de animación *Viaje a la Tierra del Quebracho* (Quiñones, 2011). El autor realiza un microanálisis textual de este corto en el que se narra, en clave fantástica, lo sucedido con relación a los pueblos forestales del norte santafesino.

Otro artículo de este eje es el de Zulema Marzorati y Mercedes Pombo quienes indagán acerca de la violencia simbólica en *ROMA* (Cuarón, 2019). Allí está representada la desigualdad social y cultural en la sociedad mexicana de la década del 70 a través de la relación de una familia de clase media con su empleada, descendiente de pueblos originarios. A través de este relato, el texto aborda las diversas formas de opresión y sometimiento que permiten reflexionar sobre la violencia presente en las sociedades contemporáneas.

El segundo eje que organiza esta publicación es el denominado *Genocidio y dictadura*, donde se pone el foco en distintos tipos de autoritarismo y cómo la violencia pública y privada quedan allí de manifiesto.

En primera instancia encontramos el artículo de María Elena Stella basado en *Nuremberg, Its lesson for today*, filmado en 1948 y exhibido hasta 1949, fue restaurado en 2009 luego de sesenta años de ocultamiento y olvido. La autora realiza un pormenorizado análisis del documental cuya historia relaciona con las etapas que hacen a la memoria traumática del Holocausto y su importante aporte a la comprensión de los genocidios.

Otro de los artículos es el de Lior Zylberman donde indaga acerca de las características que adquiere la representación del victimario en los documentales, revisando las tradiciones académicas sobre el tema. Al analizar *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012) y *The Look of Silence* (Oppenheimer, 2014), el autor da cuenta de una serie de problemas éticos que comparte con el lector: ¿qué gana la sociedad al darle voz e imagen a un asesino?, ¿qué aporta la memoria corporal de los actos cometidos a este presente?, ¿cuál es el lugar que ocupa el cine en el establecimiento de la imaginación violenta?

Marta Casale propone un recorrido sobre los reality shows, un género televisivo límite entre la ficción y no ficción, que documenta situaciones en general sin guión, a través de una apariencia de realismo. La autora analiza la violencia física y simbólica que se ejerce sobre los participantes, ya sea porque se atenta especialmente contra sus derechos civiles y personales y también contra sus derechos laborales, ya que reciben una paga mínima por su actuación, siendo humillados a cambio de fama y reconocimiento.

Mónica Gruber aborda uno de los hechos más trágicos de la historia reciente española: la apropiación de niños, hijos de republicanos, durante el régimen franquista. Lo hace a través del análisis de los documentales *Los niños perdidos del franquismo* y *El silencio de otros*, confrontándolo con el NO-DO; material de archivo visual y audiovisual. El artículo se centra en la riqueza testimonial que presentan las entrevistas personales a quienes presenciaron o sufrieron el robo, secuestro, o cambio de identidad de sus niños. A partir de estos documentos filmicos, escritos y orales, el texto contribuye a sacar a la luz esos crímenes, todavía no castigados.

Por último, el eje *Identidades e imaginarios* contienen los trabajos donde la violencia se ubica en el centro de las sociedades. Tanto en el pasado como en el presente, estas características violentas quedan de manifiesto en los relatos audiovisuales de cada artículo.

Leonardo Murolo y Natalia Adler dan cuenta de los lineamientos que modelizan una representación de la obesidad desde una perspectiva de género. Indagan en los modos en los que *Gorda* (Hochman, Rietti y Cerro, 2018) interpela a la audiencia, poniendo en tensión tópicos sociales con el objetivo de contar una historia de discriminación y violencia en tono de comedia. Los autores ponen bajo la lupa el tratamiento estético y narrativo de temas como la juventud, las tecnologías, los géneros y sexualidades, los estereotipos, y las experiencias urbanas.

Néstor Daniel González, reflexiona sobre el lugar dado a las noticias en la sociedad del espectáculo. Indaga acerca de las estrategias de organización de la información televisiva en las que cobra un lugar central la producción de imágenes de alto impacto, para luego analizar el tratamiento informativo que tuvo el crimen de Fernando Báez Sosa. Allí se detiene a pensar el lugar dado a la imagen y su construcción como fuente documental, identitaria, judicial y narrativa.

El artículo de María Valdez, propone una reflexión sobre *Muerte en Buenos Aires* (Meta, 2014). A través de un minucioso análisis textual, la autora da cuenta de las particularidades de la erótica del policial. Se aborda el papel de la música en general, y de las canciones en particular, como catalizadoras de la tensión entre el deseo negado, el lugar de la ley, la heteronormia y el desgarramiento del género. El análisis habilita la pregunta acerca de los anacronismos del contexto histórico representado –los primeros años de la democracia– y sobre la pervivencia en la actualidad del estigma social y la violencia sobre los colectivos LGTBTTTIQ.

Victoria Álvarez explora en *Migas de pan* (Rodríguez, 2016) un hecho nodal del pasado: la dictadura cívico-militar uruguaya. Desde el presente, este film ficcional se convierte en reactivador de la memoria, en tensión con el relato hegemónico masculino. A través de los testimonios de mujeres hace público por primera vez la tortura y las aberraciones de la violencia sexual a que fueron sometidas durante su cautiverio logrando finalmente la escucha social que no habían obtenido hasta entonces.

Por último, el trabajo de Alejandra F. Rodríguez y Rodolfo Caputto propone un recorrido sobre los audiovisuales que abordaron el lugar de los pueblos originarios en la historia argentina. Se centra en los documentales producidos a partir del 2008, para dar cuenta de los nuevos repertorios que presentan -en los cuales la violencia se constituye en tema central medular- así como de los consensos que se esgrimen a fines del siglo XIX. A través del análisis de la puesta en cuadro, en escena y en serie, evidencian las tensiones y continuidades entre las explicaciones y recursos de una historiografía tradicional, y las transformaciones historiográficas actuales.

Crettiez (2009) sostiene que a través de los grandes relatos cada autor va indagando acerca de los comportamientos humanos y sociales que dan cuenta de la violencia que nos resulta familiar y a la que estamos acostumbrados. En el caso del presente Cuaderno, el análisis se centra en los relatos audiovisuales seleccionados, donde cada autor a partir de las temáticas abordadas, denuncia comportamientos y modos de ver el mundo que se encuentran naturalizados y que son muestras de violencias sedimentadas en nuestras sociedades.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu P. y Passeron, J.C. [1999] (2001). *Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica*. Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales. España: Ed. Popular.
- Crettiez, X. (2009). *Las formas de la violencia*. Buenos Aires: Waldhuter Editores
- Sontag, S. (2003). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Alfaguara
- Virilo, P. (2001). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós

Abstract: Violence, both physical and symbolic, puts into perspective a type of society where the naturalization of certain practices and modes of thought is latent. Domination, silence, omission are some of the mechanisms of violence that underlie different societies and that can be traced back to audiovisual discourses.

This Notebook is a joint production between the University of Palermo and the University of Quilmes whose main objective is to delve into the violence that appears implicitly or explicitly in the different modes of audiovisual representation. A violence that underlies today's society and that comes to light from the analyzes proposed by the authors. The articles invite you to reflect on this topic and its social repercussion, contributing new ideas and views. The joint work of both institutions supposes an enrichment of points of view that adds new approaches and visions to this subject.

Keywords: violence - audiovisual - societies - domination - identity – history

Resumo: A violência, tanto física como simbólica, coloca em perspectiva um tipo de sociedade onde a naturalização de certas práticas e modos de pensamento encontra-se latente. A dominação, o silêncio, a omissão são alguns dos mecanismos de violência que sobejassem nas diferentes sociedades e que é possível rastejar nos seus discursos audiovisuais.

O presente Caderno, resultado do quarto projeto da linha de pesquisa Cinema e Sociedade da Universidade de Palermo, coordenada por Marzorati e Pombo, levou-se à frente em forma conjunta com a Universidade de Quilmes sob a coordenação de Rodríguez. O principal objetivo deste projeto foi aprofundar na violência tal como aparece implícita ou explicitamente nas diversas formas de representação audiovisual. Uma violência que subsiste embaixo da sociedade atual e que sai à luz partindo das análises propostas pelos autores. Os artigos convidam a refletir sobre este tema e a sua repercussão social, através do aporte de novas idéias e olhares. O trabalho das duas instituições supõe um enriquecimento de pontos de vista que somam novos enfoques e visões nesta temática.

Palavras chave: violência - audiovisual - sociedades - dominação - identidade - história

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

Fecha de recepción: marzo 2020

Fecha de aceptación: abril 2020

Versión final: mayo 2020

Imágenes entre lo dicho y lo no dicho. Memorias difíciles y género

Lizel Tornay⁽¹⁾

Resumen: Este trabajo se propone indagar en torno a las posibilidades que presentan las imágenes para poner en circulación temáticas no abordadas, no tratadas. En particular focalizará las virtudes del dispositivo cinematográfico en relación a la gestión de las temáticas contemporáneas considerando especialmente su función de agente en las conformaciones emocionales.

Con este interés se analizarán fragmentos de dos producciones de cine documental, *La tristeza y la piedad* (Ophüls, Francia, 1969) y *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Álvarez, Argentina, 2013). Ambas películas referidas a memorias traumáticas, la primera en relación a la ocupación alemana en Francia durante la Segunda Guerra Mundial y la segunda sobre la última dictadura militar argentina.

Palabras clave: género – violencia simbólica – inconsciente óptico

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 24]

⁽¹⁾ Investigadora Instituto de Investigaciones y Estudios de Género – Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires. Doctoranda FBA – UNLP. Investiga temáticas de género en el lenguaje audiovisual.

Introducción

Este trabajo se propone indagar en torno a las posibilidades de las imágenes para poner en circulación temáticas no abordadas, no tratadas. Muchas producciones pictóricas han sido analizadas desde este interés, enriqueciendo y complejizando dichas producciones. En este caso quiero referirme a las posibilidades del cine como dispositivo particular en relación a la gestión de las temáticas contemporáneas considerando especialmente su función de agente en las conformaciones emocionales.

Con este interés voy a tomar dos producciones cinematográficas a la luz de una reflexión y proposición de Jean Louis Comolli, crítico de cine y realizador cinematográfico francés contemporáneo. Este autor plantea:

Lejos de ‘reflejar’ tal evento o tal situación [...] el filme [...] las produce como hechos filmicos, como realidades filmadas (Comolli, 2002, p.161).

¿Cómo entonces indagar los relatos cinematográficos teniendo en cuenta esa capacidad creativa, en esta ocasión en función de los cambios y continuidades de las construcciones de género relativas a la memoria reciente?

En los bordes de lo narrado

En los últimos años la historia cultural ha focalizado en las posibilidades privilegiadas del cine en particular en relación a la agencia de las emociones (Passerini, 2012) y, al igual que los estudios de cine, asume que este dispositivo involucra una negociación entre los posibles significados permitidos por el relato y las necesidades emocionales del espectador. Ya Benjamín, en 1939, fue uno de los primeros teóricos del cine que consideró a éste como el “arte de las emociones” a la vez que ponderó su capacidad de acercarse a las realidades del mundo contemporáneo. (De Baeque, 2017). Paralelamente sabemos que la gestión de las emociones en las construcciones de las memorias traumáticas ha de ser un tema delicado, pero de suma importancia (Farge, 2013).

Para abordar entonces esa capacidad creativa sugerida por Comolli prestando especial atención a las conformaciones emocionales relativas a las construcciones de género, tomaremos, en primer lugar, un fragmento del film documental realizado en Francia *La tristeza y la piedad*, de Marcel Ophüls¹, filmada en 1969 pero mostrada por primera vez en televisión en 1981, o sea doce años después.

Este documental fue encargado por la televisión francesa para la 25 conmemoración de la liberación de las tropas de ocupación alemana². El resultado no fue lo esperado por los convocantes que buscaban un relato documental elogioso de la resistencia francesa. Resultó en cambio un film de 4 horas de duración que pone en duda la mayor parte de la historia oficial de dicha resistencia. A diferencia del discurso que se intentaba sostener basado en la gesta de la mayoría de los franceses ayudados por los Aliados, el documental da cuenta del colaboracionismo que el gobierno constituido en Vichy prestó a la Alemania nazi. Pone en evidencia el funcionamiento de un régimen que gobernó Francia en total sintonía y bajo la influencia de Berlín. Se puede advertir también cómo el gobierno de Vichy combatió incluso a la propia resistencia francesa en la que participaban compatriotas que luchaban contra el ejército invasor. Esto produjo humillación y vergüenza por parte de los Aliados y de los propios franceses durante, y una vez terminada la guerra. Ophüls intercala imágenes de archivo de 1942/44 con entrevistas a oficiales alemanes y a resistentes franceses durante la guerra.

No satisfecha con el hilo narrativo del documental la televisión no exhibió el film que pasó a las salas comerciales donde tuvo buena recepción.

El fragmento que focalizaremos es una parte de una entrevista a un grupo de resistentes franceses, conocidos como Maquis³.

En la grabación hablan de sus recuerdos de 25 años atrás. La entrevista se realiza en la casa de uno de ellos, un poblador de la zona rural del sur de Francia. La palabra la tienen los varones que se muestran como los protagonistas de la resistencia. Ellos están sentados en torno a una mesa, bebiendo mientras intercambian sus recuerdos. En un momento el realizador pasa la cámara en torno a la mesa que los reúne. En esa toma pueden verse dos mujeres paradas detrás de los hombres, una de ellas está tejiendo mientras escucha la conversación. La otra, primero sirve la bebida que toman los varones, luego se la ve parada bajo el marco de una puerta que comunica con otro ambiente, en el límite del espacio donde se encuentran los entrevistados. De pronto esta segunda mujer irrumpe, toma la palabra para dar su explicación. El documentalista había preguntado en torno a las críticas que alguna gente común hacía a los Maquis durante la resistencia. Esta mujer da su versión de los motivos por los que se ha hablado mal de los resistentes. Se la ve decidida, molesta, irrumpe casi enojada, ofendida, cuestionando no solo los dichos sino el accionar de quienes criticaban a los resistentes. No pide permiso para participar, lo hace imprevisiblemente y al hacerlo evidencia su comprometida defensa de las actividades de la resistencia Maqui. Recibe la mirada cómplice de los varones que llevaban adelante el relato.

Esta participación inesperada, imprevisible, constituye una evidencia de lo que Benjamin (1989) y más recientemente Kraniuskas (2002) han llamado el “inconsciente óptico”. Es decir aquello que irrumpe imprevisiblemente en la imagen, en este caso, la participación de una mujer que no estaba invitada a la entrevista. El realizador conversaba con los varones, sin embargo estuvo dispuesto a dejar la participación de la mujer en la edición del film. Esa irrupción, para quienes estamos interesados en las temáticas de género, da cuenta de tensiones no dichas, no formuladas, no esperadas, pero registradas por la cámara y atendida por un realizador que puede advertir e incluir dichas tensiones.

Es una de las posibilidades de la imagen, en este caso las imágenes en movimiento de un film documental, que puede dar cuenta de disputas todavía no dichas, no pensadas aún. En el momento en que se realizó esta filmación no se hablaba todavía de la participación femenina entre los Maquis. Sin embargo algunos podían advertir las tensiones.

Ampliamos el foco para analizar el contexto social tanto de esta irrupción imprevista, como de las dificultades para hablar de la participación femenina y de los cambios que hacían posible que algunos reconocieran dichas tensiones.

Sabemos que las guerras produjeron fuertes resquebrajamientos. La movilización de las poblaciones afectó la organización de las sociedades directamente involucradas en la guerra. Las poblaciones en su conjunto convivieron con la guerra en sus espacios privados como en el espacio público. Se evidenciaron cambios en las jerarquías, en las construcciones de género, en las conformaciones emocionales que incidieron notablemente en los marcos sociales de la memoria y dentro de ellos en las posibilidades de hablar, poner nombres, simbolizar y buscar explicaciones a situaciones hasta entonces naturalizadas. Por

ejemplo, dentro de las temáticas que nos interesan abordar la representación hegemónica de una buena mujer estaba atravesada, desde el punto de vista de las conformaciones emocionales, por el sentimiento de vergüenza valorado como esencial del género femenino. Este modo de sentir estructuraba una construcción emocional considerada propia de toda mujer bien educada. La literatura religiosa y laica habían diseminado estas construcciones a fin de controlar la sexualidad femenina. A partir de los años '30 y '40 esta construcción emocional va perdiendo importancia en diálogo con una serie de factores sociales culturales que no corresponde analizar acá, pero que están relacionados entre otros con los cambios producidos por las guerras (Frevert, 2017).

Asimismo es importante considerar que la entrevista se realiza en 1969, un año después del movimiento del “Mayo Francés” que había cuestionado fuertemente la estructura jerárquica de esa sociedad. En el movimiento feminista de la década del '60 se difundían las ideas del feminismo liberal ilustrado clásico, llamado luego Feminismo de la Primera Ola. Su referente fue el libro de Betty Friedan⁴ *The Femenin Mystic* (1963) que estructuraba su planteo en la desigualdad de derechos entre hombres y mujeres.

Las mujeres entrevistadas en el documental que nos ocupa, campesinas con difícil acceso a esas lecturas, posiblemente no conocían las teorías difundidas por el movimiento feminista. Sin embargo seguramente a través de otros medios de difusión más amplia, más aún después de Mayo de 1968, percibían cambios todavía no formulados pero que se manifestaban en algunas posibilidades de hablar de ciertas experiencias. Esto es lo que capta la cámara de M. Ophüls.

En los '70s el feminismo incorpora la categoría de género propuesta años atrás por Simone De Beauvoir en el *Segundo Sexo* (1949, primera edición). Su planteo “*la mujer no nace, deviene*” aludiendo a una construcción histórico cultural busca diferenciarse de la construcción biológica “mujeres”/ “varones”. Se abre así la segunda ola del feminismo que se atribuye como logro propio el ‘fin de la vergüenza’, así lo plantea Kate Millett⁵ en 1975⁶ en la Revista feminista *Ms*⁸.

Ese registro de lo imprevisto recién será visto por un público amplio a través de la televisión francesa doce años después, en 1981. Ese diálogo o negociación que mencionábamos más arriba entre los posibles significados del relato y las disposiciones emocionales de los espectadores fue posible recién en ese año, 1981.

En la década de los '90s los análisis sobre los Maquis en Francia dan cuenta de la participación de las mujeres. En esos años se puede focalizar y verbalizar la participación femenina. Ellas eran un 20% de los resistentes. Es decir diez años después se da cuenta en forma escrita de aquello que había podido mostrarse y por lo tanto ser visto por un público amplio a través la televisión francesa en 1981 y que el documental había registrado 20 años antes. “Lo visible en una época es lo que los fabricantes de imágenes tratan de captar para transmitirlo, y lo que los espectadores aceptan sin asombro.” (Sorlin, 1985). Doce años después de tomado el registro logró ser ‘visible’, tomando la conceptualización de Sorlin.

Veamos ahora un fragmento de un documental realizado en Argentina, *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer* (Fernando Álvarez⁹, 2013). En este caso el film documental indaga en torno a la violencia a la que las mujeres fueron sometidas en los centros clandestinos de detención existentes durante la última dictadura militar argentina. Se trataba de una violencia sufrida por el hecho de ser mujeres.

En este caso focalizaremos un fragmento en el que puede verse a una mujer detenida desaparecida entre los últimos meses de 1975 y principios de 1976, poco antes del golpe de Estado de marzo de ese año. Entrevistada en 2012, ella relata su experiencia de 35 años atrás. En su recuerdo en torno a las violaciones reiteradas a las que fue sometida aparece imprevisiblemente la descripción de la situación a la que se vio sometido uno de los perpetradores. El policía quien debía violarla, no pudo cumplir con la orden, no pudo cumplir con los atributos de género que este hombre debía poner en acto. Se puede advertir, para quienes están interesados en las tensiones de género, que esta interrupción del tema de la entrevista, desnaturaliza esa construcción de virilidad asociada a un hombre que entre otros atributos debe contar con la capacidad de violar a una mujer en cualquier situación. Se pone en evidencia el carácter arbitrario de la construcción de género que se le imponía. El relato irrumpe inesperadamente, la entrevista buscaba indagar en torno a la violencia sufrida por la entrevistada. A diferencia del caso anterior no es una persona que interrumpe, es el foco del relato que imprevisiblemente se dirige a temáticas no abordadas por los entrevistadores en 2012 y menos aún habladas 35 años atrás cuando sucedió la experiencia referida. En 2013, fue posible advertirlas e incluirlas en el relato cinematográfico. En ese momento este dispositivo, como mencionábamos antes, constituido por la articulación de los significados del relato y las disposiciones emocionales de los espectadores frente a la pantalla de cine, pudo mostrar esta narración.

Amplíemos la mirada para contextualizar la irrupción imprevista, y paralelamente la posibilidad de advertirla, escucharla y mostrarla en el relato documental. Tres años antes, en 2010, por primera vez un represor había sido juzgado como violador, considerado como delito autónomo no subsumido bajo la figura de tormentos.

Luego podemos analizar diversos factores que brindan una explicación a estos cambios en los estudios de género ocurridos en las décadas mencionadas. Como decíamos frente al fragmento anterior, será otro modo de abordar y explicar el tema puesto en evidencia inesperadamente en la narración audiovisual.

Al respecto, en América Latina los procesos estuvieron marcados por gobiernos dictatoriales y en ese sentido la construcción de memoria y las disputas en las construcciones de género se manifestaron más claramente a partir los períodos post dictatoriales aunque también hubo modificaciones durante y a pesar de las dictaduras.

Estas circunstancias posibilitaron que, en la práctica de la lucha antidictatorial, el naciente paradigma de los derechos humanos convergiera con la participación de mujeres en espacios públicos, aunque esa participación no se hiciera en nombre de sus derechos en tanto mujeres. Paralelamente a los movimientos de derechos humanos, las nuevas formas de protesta social no se expresaban a través del sistema político y los canales institucionales existentes. Se desarrollaron nuevos movimientos sociales y nuevas formas de acción colectiva, tanto en los regímenes dictatoriales donde los canales formales estaban cerrados como en los países donde la institucionalidad existente era precaria. Movimientos de mujeres, étnicos, de derechos humanos, movimientos que planteaban propósitos y demandas más localizadas y específicas.

En las décadas siguientes amplios sectores de la sociedad se apropiaban de la defensa de los derechos humanos y reconocían la subordinación de género en que se encontraban las mujeres.

Paralelamente el paradigma de los derechos humanos en relación a los derechos de las mujeres había ido cambiando desde 1990⁹. Hasta ese momento la violencia sexual había sido interpretada por la legislación como atentado al pudor, a la dignidad o al honor con la carga moral que estos conceptos conllevan¹⁰. Poco tiempo después, en 2008, el Consejo de Seguridad de Naciones Unidas reconoció que la violencia sexual constituía una preocupación en materia de seguridad considerando que las mujeres y las niñas son tomadas como blanco, para humillar y dominar a la población civil, constituyendo esto una táctica de guerra. Es decir que hay un cambio importante en el marco interpretativo, se pasa de una concepción ligada a la moral personal a otra en que lo político y lo colectivo son centrales. El film al que pertenece el último fragmento fue estrenado en 2013.

En ese momento la investigación focalizó los relatos de las mujeres en torno a la violencia ejercida sobre sus cuerpos en tanto mujeres y los relatos de los varones que hablaron de esa violencia. No estuvo en foco el lugar de los varones, aunque en el hilo narrativo del documental pueden verse y escucharse las referencias que las entrevistadas hacían en torno a los atributos de género de los represores.

Inmediatamente después, en 2015, en Argentina se manifestó públicamente el movimiento “Ni una menos”, con una movilización muy numerosa en diversas ciudades del país que se replicó a la brevedad en otros países de América y de otros continentes. Las mujeres salieron a reclamar frente a los feminicidios reiterados ocurridos en el país. Seguramente en esta sociedad las huellas trazadas en los espacios públicos por los movimientos de derechos humanos, en muchos casos encabezados por mujeres, funcionaron como un itinerario conocido por el conjunto social.

Unos años después, al momento de escribir este artículo¹¹, estamos en condiciones de ampliar la mirada. Así como la aparición imprevista del relato de una campesina en el fragmento de *La tristeza y la piedad* pudo explicarse en años posteriores cuando los textos académicos dieron cuenta de la participación femenina entre los Maquis, podemos también explicar la aparición de una temática imprevista en *Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer*. Sabemos que el análisis del lugar de las mujeres implica necesariamente considerar el lugar de los varones. Si bien el feminismo de la Segunda Ola ya había puesto en circulación la mirada de género, en América Latina estos estudios comienzan a difundirse a partir del fin de los gobiernos dictatoriales ampliando su difusión años después. El tema particular de la violación recién puede empezar a hablarse y escucharse a fines de los años '90. Los cambios en la legislación resultan pedagógicos para la escucha social. La ley nomina y al hacerlo posibilita procesos de elaboración y simbolización.

Las posibilidades de considerar las temáticas relativas a los abusos sexuales y a las violaciones desde una mirada de género son consecuencias de cambios en las sensibilidades que permiten decir y escuchar aquello que había sido naturalizado y por lo tanto invisibilizado. Las categorías de género son particularmente relacionales e imposibles de considerar aisladamente. Si bien la construcción binaria de los géneros (mujer-varón) ha sido interpelada, resulta todavía hegemónica en nuestras sociedades. Será importante entonces ampliar la mirada a un análisis más amplio de las construcciones de género en términos relacionales, más allá de reponer las voces de las mujeres que, por cierto ha sido y sigue siendo de mucha importancia. Como lo evidenció la entrevistada, sin proponérselo, las

relaciones jerárquicas de género en los '70s implicaban representaciones femeninas (subordinadas a los designios masculinos) y representaciones masculinas (portadores de una virilidad infalible) ambas representaciones impuestas a mujeres y a varones. Así lo evidenció el relato de la entrevistada, y fue advertido por el realizador que lo incluyó en el hilo narrativo del documental.

Conclusiones

En las temáticas que nos reúnen sería bueno preguntarnos qué significaba para las conformaciones de género de los años '40s (resistencia Maqui) y de los años '70/80s (última dictadura en Argentina) la existencia de fuerzas represivas constituidas en su gran mayoría por varones, en una guerra considerada de y entre varones, con atribuciones y conformaciones emocionales relacionadas, entre otras, con la defensa del honor.

Durante los últimos 20 años la constitución de esos cuerpos de las fuerzas armadas ha sufrido cambios relacionados con la integración creciente de mujeres. Tal vez estos cambios habiliten nuevas preguntas que permitan ampliar la mirada, ampliar el foco, de la situación de las mujeres a las relaciones de género.

La irrupción de los imprevistos en las entrevistas de ambos fragmentos analizados evidencia problemáticas aún no abordadas suficientemente en el momento de la realización de los documentales considerados en este texto. Tal como lo considera Michel de Certeau se trata de una acción simbólica –cada uno de los films estudiados– que como tal “significan más allá de lo que hacen [...] crean posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas[...]”(1995, p.32)

Muy pocas veces se formulan preguntas a los materiales audiovisuales, ya que se los suele utilizar con carácter probatorio, ilustrativo o evocativo con el objetivo de sostener una interpretación del pasado que preexiste a la construcción fílmica (Krieger y Piedras, 2012). No se considera esa capacidad creativa, artística del cine tal como planteábamos al inicio.

Bibliografía

- Benjamín, Walter (1989). “La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica” en Benjamín, W. *Discursos Interrumpidos I*. Buenos Aires: Taurus.
- Comolli, Jean Louis (2022). “El espejo de dos caras” en Yoel, Gerardo (comp.) *Imagen, política y memoria*. Buenos Aires: Libros del Rojas (UBA).
- De Baecque, Antoine, (2017). “Rire, leurer et avoir peur dans le noir” en Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges *Histoire des émotions-.Tomo 3*, Paris: Senil.
- De Beauvoir, Simone (1987). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Siglo XX
- De Certeau, Michael (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.
- Farge, Arlette “La part de l’émotion”, *Socio antropologie*, n° 27, 2013, pp.99-101.

- Frevert, Ute, (2017). “Le genre et l’histoire: l’exemple de la honte” en Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, *Georges Histoire des émotions. Tomo 3*, Paris: Senil.
- Fridan, Betty, (2009). *La mística de la Feminidad*, Madrid, Cátedra.
- Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI ed.
- Kraniauskas, John. “Eva peronismo, literatura, Estado”, *Revista de crítica cultural*, N° 24, Santiago de Chile, junio de 2002.
- Krieger, C. y Piedras, P. “Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino” en *Archivos de la Filmoteca*, octubre XXIII, N° 70, 2012.
- Leguen, Brigitte “Las mujeres escriben sobre la Resistencia Francesa” en *Revista de Filología Románica* (2016), Universidad Nacional de Educación a Distancia, Vol. 33, Número Especial, p. 133-139.
- Passerini, Luisa, Labanyi, Jo, Dile, Karen (2012). *Europe & Love in Cinema*. Bristol UK/ Chicago, USA: Intellect.
- Sorlin, Pierre, (1985). *Sociología del cine*. México: Fondo de Cultura Económica.

Abstract: This work aims to investigate the possibilities presented by images to circulate unaddressed, untreated themes. In particular, it will focus on the virtues of the cinematographic device in relation to the management of contemporary themes, especially considering its role as an agent in emotional conformations.

With this interest, fragments of two documentary film productions, *Sadness and Piety* (Ophüls, France, 1969) and *A Field of Battle. Woman’s Body* (Álvarez, Argentina, 2013). Both films refer to traumatic memories, the first in relation to the German occupation in France during World War II and the second on the last Argentine military dictatorship

Keywords: gender – symbolic violence – optical unconscious

Resumo: Este trabalho propõe-se a indagar em volta das possibilidades que apresentam as imagens para por em circulação temáticas não abordadas, não tratadas. Focalizar-se-á em particular sobre as virtudes do dispositivo cinematográfico em relação à gestão das temáticas contemporâneas considerando em especial a sua função de agente nas conformações emocionais.

Com este interesse analisar-se-ão fragmentos de duas produções de cinema documental, *A tristeza e a piedade* (Ophüls, França, 1969) e *Campo de batalha. Corpo de Mulher* (Álvarez, Argentina, 2013). Ambas referidas a memórias traumáticas, relacionadas a primeira com a ocupação nazista na França e a segunda, com a última ditadura argentina.

Palavras chave: gênero - violência simbólica - inconsciente óptico

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

Resumen: En su legado fundacional, la escuela moderna se ha constituido bajo ciertos mecanismos de control, poder, vigilancia y castigo regulados a través de un fuerte dispositivo disciplinar. La “escuela tradicional” funcionó bajo estos parámetros que fueron conformando criterios de normalidad y anormalidad e instalando imaginarios y estereotipos sobre cómo debe ser un alumno, cómo debe ser su aspecto físico, cómo debe dirigirse a la autoridad, a sus pares y a la institución. La humillación, categoría asociada a una emoción negativa (junto con el miedo, la violencia, la vergüenza y el desprecio), forma parte del universo pedagógico, desde su fundación. De acuerdo a estos imaginarios, se realizará un análisis sobre la forma en que el cine ha representado la humillación en el contexto escolar, para luego focalizar en el desprecio por la ignorancia.

Palabras clave: cine - escuela - violencia escolar - humillación.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 32-33]

⁽¹⁾ Doctoranda en Artes (UNLP), licenciada en Educación (UNQ), comunicadora audiovisual (UNLP). Docente e investigadora de la Universidad Nacional de Quilmes. Integrante del Centro de Estudios de Historia, Cultura y Memoria (CEHCMe-UNQ).

La Escuela en el Cine: breve introducción

La escuela ha sido, y sigue siendo, un escenario atractivo para el cine. Las numerosas obras cinematográficas de temática escolar realizadas mundialmente resultan un material interesante para ver en acción problemas que solemos encontrar en los estudios pedagógicos, sean estos de corte histórico, sociológico o que retomen preguntas de la filosofía educativa. El cine, por lo tanto, es un documento de la historia, un texto con lenguaje propio y un hecho artístico con una fuerte interpelación social.

El siguiente trabajo se desprende de un estudio más amplio en donde se analizan las representaciones de lo escolar en el cine argentino. Cuando decimos “lo escolar”, nos referimos al quehacer cotidiano de la escuela: a la *cultura escolar*, que a grandes rasgos abarca desde

las relaciones vinculares entre pares, autoridad e institución hasta el encuadre áulico en términos espaciales y arquitectónicos.

Para este trabajo tomaremos una de las categorías que conllevan las relaciones pedagógicas dentro de una institución educativa: la humillación. Sin dejar de atender que de este sentimiento germinan al menos otros tres: la vergüenza, el miedo y el desprecio, que forman parte aglutinante de la cuestión que abordaremos más adelante.

Como primer indicio es preciso destacar que, al realizar un relevamiento generoso de filmes producidos en diversos países y momentos de la historia donde la escuela aparece en escena —ya sea como protagonista o de manera secundaria—, encontramos algunos tópicos recurrentes, lo que nos lleva a exponer la pregunta genérica de este artículo: ¿qué es aquello de la cultura escolar que al cine le resulta ineludible mostrar al momento de representar una escuela?

En este trabajo se analizará cómo en las relaciones pedagógicas que el cine representa suele existir la necesidad de visualizar que en algún momento el “sentirse humillado” resulta inevitable. Como si este sentimiento junto con el miedo, la vergüenza, los castigos o el desprecio fuesen sentidos identitarios y excluyentes de las instituciones educativas.

La evidencia aparece en el momento en que resulta inabarcable enumerar todos los filmes que traducen esta problemática en el ámbito escolar, con una gran diversidad en su narración, en su origen y en el momento histórico en que fueron producidos. Solo por citar algunas producciones de la extensa lista, mencionamos las siguientes: *Los 400 golpes* (François Truffaut, Francia, 1959); *Juvenilia* (César Vatteone, Argentina, 1942); *Carrie* (Brian de Palma, USA, 1976); *Un gran chico* (Paul y Chris Weitz, Reino Unido, 2002); *Stella* (Sylvie Verheyde, Francia, 2008); *Machuca* (Andrés Wood, Chile, 2004); *Cero en conducta* (Jean Vigo, Francia, 1933); *Jacinta Pichimahuida se enamora* (Enrique Cahen Salaberry, Argentina, 1977); *Quinto año nacional* (Rodolfo Blasco, Argentina, 1961); *Hay que educar a Nini* (César Amadori, Argentina, 1940); *Estrellas en el cielo* (Aamir Khan, India, 2007); *Cobardes* (José Corbacho y Juan Cruz, España, 2007); *Ben X* (Nic Balthazar, Bélgica, 2007); *Preciosa* (Lee Daniels, USA, 2009); *Klass* (Ilmar Raag, Estonia, 2007); *En un mundo mejor* (Susanne Bier, Suecia, 2010); *Whiplash* (Damien Chazelle, USA, 2014), entre otras.

Esta muestra diversa de distintos lugares del mundo permite pensar que, aun con las singularidades de cada filme, existe una universalidad en el audiovisual, cuando de escolaridad se trata y que se traduce en una máxima de la narrativa: *si aparece una escuela en escena, debe haber algún personaje que se sienta maltratado, burlado o humillado.*

La Humillación: algunos sentidos históricos

Saulo Fernández Arregui (2008), centrado en las ideas desarrolladas por Evelin Lindner (quien ha profundizado acerca de la humillación y los conflictos violentos entre grupos), desarrolla un interesante recorrido histórico acerca del término. En su estudio, se describe que durante muchos siglos la mayor parte de las sociedades del mundo han convivido naturalmente con la aceptación de que algunas personas tuvieran mayor dignidad. De modo

que arrodillarse ante alguien superior y asumir esa relación vertical era parte natural del mundo vincular. La dominación, el desprecio y las relaciones subyugantes se asumían con la misma naturalidad con que se admitía que no todos los seres eran iguales en derechos y dignidad (Arregui, 2008).

De esta manera, no es extraño comprender cómo la literatura pedagógica de los siglos XVII y XVIII (Jacques Rousseau, Juan Bautista Lasalle, Jan Amos Comenio) remarca esta desigualdad. Podemos pensar en la teoría gradualista de Comenio en *La didáctica magna* (1666), donde el valor de un sujeto se adquiere según el grado evolutivo de su especie; o en la diferencia social y moral que Rousseau establece en *El Emilio* (1762), donde lógicamente la mujer no es quien ocupa el lugar de la dignidad; o bien, en la detallada guía de “las correcciones” en *La guía de las escuelas cristianas* de Lasalle (1720), donde se expresa la importancia de *los castigos al alma y al espíritu* que el maestro debía impartir a los alumnos que cometían faltas.

En este contexto, y retomando las líneas de trabajo que propone Paula Marini (2017) acerca de los sentidos históricos que han adquirido las nociones de violencia, vergüenza y humillación en el ámbito escolar, advertimos que estas formas de violencia que conducen a los sentimientos de humillación y vergüenza deben ser leídas como parte constitutiva de la cultura escolar, donde los maestros y alumnos aprendían a convivir en ese espacio de violencia y domesticación de las pasiones (Marini, 2017).

Lo que comienza a dilucidarse es que la configuración fundacional de la educación con una base muy sólida en la subordinación a la autoridad, es lo que da origen a que se consolide la escuela tradicional. Podemos pensar que, si bien lógicamente este modelo se ha flexibilizado con las *nuevas pedagogías* y los cambios históricos y sociales, impera un imaginario muy fuerte acerca de esta configuración. Tal potencia tiene esta imagen que, aun con matices y sutilezas, el cine —y también la televisión¹— de manera recurrente apelan a resaltar en la trama el desprecio al más débil, al diferente o al extraño.

Los humillados del cine: categorías de análisis

El diverso corpus filmográfico citado de ejemplo al comienzo de este trabajo, resulta útil para preguntar lo siguiente: para el cine, ¿el sujeto humillado es siempre el mismo? A partir de esta pregunta podemos extraer una primera categorización que resulta necesaria para analizar algunos casos puntuales.

En primer lugar, es posible identificar lo que llamamos la *cadena de humillación*. De acuerdo con los filmes, esta suele darse de la siguiente manera: entre alumno-alumno, del docente al alumno, del directivo al docente. En segundo lugar, encontramos al menos tres distinciones acerca de los motivos de la humillación que aparecen de manera recurrente en la cinematografía:

1. El saber: refiere a los que *no saben* y suelen hacer el ridículo por “su brutalidad”; o bien, a los que saben demasiado, los llamados *nerds* o “traga”.

2. Los fuera de norma: refiere a los hostigados por gordos, feos o jorobados; por su color de piel; o bien, por su actitud: tímidos, obsesivos, antisociales, los llamados “frikis”.
3. La transgresión: los que desafían las normas y son castigados y humillados por la autoridad de la institución.

“Me Hirve la Cabeza”² : el desprecio por la ignorancia

En uno de sus ensayos, Estanislaio Antelo (2014), siguiendo la filosofía de Axel Honnet y Jacques Ranciere, reflexiona acerca de la relación que los educadores establecen con la ignorancia y el desprecio. La filosofía de Honneth, quien asume que nuestro mal es vivir en una sociedad del desprecio, permite pensar la relación entre ignorancia y reconocimiento. Honneth (2011) vincula directamente el desprecio con la idea de invisibilidad, es decir, aquellos que no son reconocidos, y analiza a los “invisibles” como los despreciados por la sociedad. Para la filosofía, el desprecio es lo “no digno de ser visto” y esa “forma de no ver” produce humillación (Antelo, 2014).

Por otra parte, otra forma del desprecio es la vinculada al fracaso. Cuanto más inmersos estamos en un mundo que promueve el éxito permanente, todo resulta imposible de alcanzar: “Se desprecia a los que no pueden, a los insuficientes, a los apáticos, los aburridos y a los deprimidos” (Antelo, 2014, p. 5).

Los filmes citados en este artículo reflejan cómo el aparato escolar mantiene una relación problemática con la idea de fracaso; y el temor a *no saber* se traduce en un miedo escolar con el que cargan de manera atávica la generalidad de los sujetos que habitan las instituciones educativas. Michel Foucault (2004) ya nos lo ha advertido al revisar la situación examinadora como un dispositivo altamente ritualizado y disciplinador, donde quedan superpuestas todas las relaciones de poder y de saber. En esta línea, observamos en un trabajo sobre violencia escolar donde se teoriza acerca del “mal moral” (Molina González y Ramírez Zuluaga, 2019) que aparece la humillación asociada a una carga cognitiva y afectiva:

Consideremos, por ejemplo, lo que sucede cuando se desvirtúa públicamente la capacidad intelectual de un estudiante (en la secundaria) porque no cumple con los cánones establecidos por los parámetros de la evaluación académica escolar; pero también lo que ocurre con estudiantes que optan por una orientación sexual no heterosexual. Los ejemplos pueden ser numerosos, pero en todo caso “sentirse humillado” remite a una experiencia compleja que puede ser descrita al mismo tiempo como privada y social, pues la humillación, añadido, pone en juego la dimensión doble e inseparable de las emociones: es decir, su carga cognitiva y afectiva (Molina González y Ramírez Zuluaga, 2019, p. 35).

Por su parte, la filosofía de Ranciere (2007) es la que ha logrado deconstruir la fórmula fundacional de la pedagogía que ubica al maestro en el lugar del saber y al alumno en el del no saber. En este fragmento de *El Maestro Ignorante* se logra condensar la cuestión:

El problema no es hacer sabios, es elevar a quienes se creen inferiores en inteligencia, hacerlos salir del pantano en que se pudren: no el de la ignorancia, sino el del desprecio de sí mismos, del desprecio en sí de la criatura razonable. (Ranciere, 2007, p.130).

Teniendo en cuenta este marco conceptual, podemos observar que el cine ha sabido retratar muy bien aquella estructura escolar fundante que conservan las escuelas, universidades e institutos, donde aún permanece un halo de temor y vergüenza por ignorar lo que el docente pide enfáticamente que se responda y el alumno ignora o por el titubeo desestabilizador que genera el cuestionamiento de un alumno, al que el docente no puede responder “con altura”. Para el caso, una escena típica que encontramos en varios filmes del cine argentino como por ejemplo: *Juvenilia* (1942), *Hay que educar a Nini* (1940), *Quinto año nacional* (1961), *Jacinta Pichimahuida se enamora* (1972), *Cuando florezca el naranjo* (Alberto Zavala, 1943), *La mejor del colegio* (Julio Zaraceni, 1953), entre otras, refieren a la pesadilla escolar de estar siendo examinado frente a un aula llena que se burla a carcajadas de aquello que se ignora. Se trata de un miedo infantil que, de manera matizada, posiblemente arrastremos en la vida adulta en cualquier otra situación académica. La recurrencia de estas escenas deja entrever que cuando “el no saber” se produce en una institución “del saber”, esta ignorancia genera vergüenza.

El saber siempre es de los mismos

Dos de los filmes del cine argentino trabajados en este corpus que contienen la mayor cantidad de estereotipos escolares son: *Quinto año nacional* (1961) y *Jacinta Pichimahuida se enamora* (1977). En ambos films los conflictos se evidencian por la presencia de construcciones antagónicas: héroes y anti héroes, ricos y pobres, bellos y feos, negros y blancos, inteligentes y brutos, rebeldes y ejemplares, tímidos y desfachatados. Cabe señalar que estas dos producciones fueron escritas por el guionista Abel Santa Cruz, cuya prolifera obra audiovisual contiene varios films de temática escolar e infantil, que han logrado una gran audiencia en el cine y la televisión, como por ejemplo: *La Maestra Enamorada* (1961); *La Mejor del Colegio* (1953); *El Profesor Tirabombas* (1973); *El Profesor Hippie* (1971); *Señorita Maestra* (1983);

Quinto Año Nacional, estrenado en 1961, es una suerte de homenaje a *Juvenilia*, que retrata las travesuras de un grupo de jóvenes que transitan el último año del Colegio Nacional Buenos Aires. En sintonía con *Jacinta Pichimahuida se enamora*, hay una necesidad en ambas producciones de ubicar en el contexto familiar a cada personaje; esto funciona como un mensaje implícito, que se construye desde el inicio de ambos films, acerca de que los éxitos o fracasos de esos niños y jóvenes en la escuela, será la consecuencia de la familia de la cual provengan. La mentada *alianza escuela-familia* funciona en estos films como un dispositivo responsabilizador: la configuración familiar será entonces, la responsable de aquellas conductas indebidas, de las faltas, y la indisciplina.

Vale recordar que la década del 60 es para el cine argentino un momento de cambio significativo en la estética y en los tópicos, fundamentalmente dado por el surgimiento del cine político e intelectual. En relación a este tema, Diana Paladino (2012), en un valioso trabajo sobre cine y escuela, describe que, aun en un contexto de fuerte renovación para la cinematografía argentina, se observa una tendencia conservadora en los guiones de temática escolar de Abel Santa Cruz:

Este film [por *Quinto año nacional*] realizado en los inicios de los años sesenta, está todavía a caballo entre las postrimerías de la década anterior y la que se inicia. Para decirlo brutalmente, está más cercano al espíritu de la autodenominada Revolución Libertadora que al del Mayo Francés o al del levantamiento del Cordobazo. (Paladino, 2012, p. 50).

La cuestión del saber aparece con énfasis en los primeros minutos del filme *Quinto Año Nacional*, que muestra “las mesas familiares” de los personajes protagónicos, donde de acuerdo a esa representación familiar, podemos intuir quiénes serán los que en la escuela obtendrán los mejores reconocimientos académicos y quiénes serán los perseguidos por el agobiante peso de la ignorancia. La fórmula es obvia y resulta exitosa, ya que el guionista la reproducirá a la perfección en *Jacinta Pichimahuida se enamora* y será la matriz que acompañará a casi todas las producciones de esta temática; en esta obra la figura de la maestra dulce y maternal será quien logrará dirimir las tensiones y conflictos de un grupo de niños del último grado de la escuela primaria. En ambos filmes veremos cómo el fracaso escolar se justifica por la “disfuncionalidad” familiar: patriarcas autoritarios, brutos, que hablan gritando mientras manifiestan su malestar por el cansancio laboral y el dinero que no alcanza. Almuerzos y cenas precarios de aquellos personajes en donde la figura paterna arremete con amenazas y agresiones, advirtiendo palizas si fracasan en la escuela. Casi como una síntesis visual y simplista de la tesis reproductiva de Bourdieu (1995), aquella que nos recuerda que la escuela reproduce la desigualdad social obstaculizando el trayecto escolar a quienes no poseen el capital cultural dominante y allanando el camino a quiénes sí lo portan, podremos asumir con naturalidad, a través de estos filmes, que quienes provengan de familias de ricos y profesionales serán los buenos alumnos que transitarán la escolaridad sin mayores dificultades; y aquellas familias humildes, hijos de taxistas, mecánicos o carpinteros serán quienes padezcan el tránsito escolar siendo objeto de burlas por la ignorancia, sufrirán por las bajas calificaciones y serán burlados por la clase social de la cual provengan.

Reflexiones finales: cine, escuela y malestar

Como hemos visto, la cinematografía universal cuando retrata a la institución educativa suele recurrir, por un lado, a ciertos legados fundacionales de una escuela rígida en sus formas vinculares y en sus rituales. Por otro lado, con una recurrencia mucho mayor, la es-

cuela que el cine representa, suele estar signada por un lugar de malestar y en casi todos los filmes la molestia es generada por la diferencia, por aquello que no cuadra en el formato. Un primer dato para señalar es que el cine de Hollywood —exponente en producción filmica cuando de acoso escolar se trata— suele centrar la humillación en los “frikis” o los *nerds*; rara vez el hostigamiento se da por la ignorancia. No es común encontrar en filmes norteamericanos de temática escolar el estereotipo del “bruto” humillado en la escuela.

Uno de los filmes emblemáticos que expone con una crudeza extrema el hostigamiento escolar es la inolvidable *Carrie* de Brian de Palma estrenada en 1976, con su respectiva *remake* en el año 2013. Objeto de burlas desde el inicio hasta el final de la película, Carrie encarna en esta década el hostigamiento “friki” que dará lugar a numerosas producciones posteriores hasta nuestros días, donde el acoso escolar aparece en primer plano de la trama.

Si tomamos de referencia el corpus filmográfico citado en este trabajo y revisamos cada uno de los personajes humillados en la escuela, podemos observar cierto desplazamiento del motivo de la humillación y del sujeto que humilla. Es decir, que los filmes producidos entre los años 40 y 60, donde ubicamos a *Cero en conducta* (Francia, 1933), *Hay que educar a Niní* (Argentina, 1940), *Juvenilia* (Argentina, 1942) y *Los 400 golpes* (Francia, 1959), concentran el hostigamiento y la burla en dos sentidos: en la ignorancia y en la transgresión a las normas institucionales. Inmediatamente, estas faltas darán a lugar a castigos, represalias y humillaciones por parte de las autoridades de la escuela. No aparece en estos años, con la contundencia que veremos luego, el personaje humillado por sus características físicas o sus actitudes, sino que se focaliza en los rebeldes de la escuela o bien en los ignorantes. La humillación en estos casos se ubica con más fuerza del docente al alumno o de la institución al alumno. En esta fórmula, podemos ver cómo en estos años permanece con fuerza la estructura jerárquica y rígida de las instituciones; y a su vez cómo la humillación está más ligada al poder que otorga la institución; o bien el poder que otorga la autoridad, cierta legitimidad institucional para humillar.

A partir de los años 60 comienza a ubicarse el motivo de la humillación en el hostigamiento a la diferencia, y lo más común es encontrarla entre alumnos. Podemos agruparla de la siguiente manera:

- Por el color de piel, la pobreza o la marginalidad como lo vemos en *Machuca* (Chile, 2004), *En un mundo mejor* (Suecia, 2010), *Stella* (Francia, 2008) y *Preciosa* (USA, 2009).
- Por ser raro, tímido, obsesivo o muy disperso como nos muestran *Estrellas en el cielo* (India, 2007), *Carrie* (USA, 1976), *Ben X* (Bélgica, 2007), *Whiplash* (USA, 2014), *Klass* (Estonia, 2007) y *Un gran chico* (Reino Unido, 2002).
- Por gordos, pelirrojos o amanerados como podemos observar en *Jacinta Pichimahuida se enamora* (Argentina, 1977), *Quinto año nacional* (Argentina, 1961) y *Cobardes* (España 2007).

La violencia entre pares, a diferencia de los otros films, permite pensar que el poder que otorga el humillar a otro ya no lo da el peso de la institución, sino que se trata de un poder foráneo a la escuela que se filtra en ella: el poder del consumo, el capital, el éxito y la belleza.

Notas:

1. Por citar solo algunas series televisivas: *Señorita maestra* (Argentina, 1983-1985); *El Chavo del 8* (México, 1971-1980); *Cantinflas show* (México, 1972-1982); *Socorro quinto año* (Argentina, 1990); *Merlí* (España, 2015-2020).
2. La expresión proviene de una muletilla del personaje Palmiro Caballasca, quien supo representar al "bruto" de la clase en todas las ediciones de la serie televisiva argentina *Señorita maestra*.

Bibliografía

- Antelo, E. (septiembre de 2014). El desprecio en la noche de la ignorancia. *Correo del Maestro*, 19. México.
- Bourdieu, P. Passeron, C (1995). *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de Enseñanza*. México: Editorial Laia.
- Comenio, J. A. (1998). *La didáctica magna*. México: Editorial Porrúa.
- Fernández Arregui, S. (2008). Reflexiones sobre el significado social de la humillación. *Revista Psicología Política*, 37. Madrid.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- González Molina, C. y Ramírez Zuluaga, A. (2019). *Qué hacer ante el daño que produce la violencia escolar. Reflexiones sobre el mal moral, el resentimiento, la memoria y el perdón*. Colección Conflicto, Paz y Memoria. Editorial Universidad de Antioquia.
- Honneth, A. (2011). *La sociedad del desprecio*. Madrid: Trotta.
- Marini, P. (2017). *Violencia, humillación y vergüenza en la escuela media. Continuidades y rupturas*. XI Encuentro de Cátedras de Pedagogía. II Jornadas de Pedagogías del Sur. Sentidos, Prácticas y Desafíos de la pedagogía a 200 años del cruce de los Andes. Facultad de Humanidades y Artes. Universidad Nacional de Rosario.
- Paladino, D. (2014). *Representaciones colectivas e imaginarios sociales de la escuela en el cine argentino (entre la década de 1930 y la de 1960)*. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata. Repositorio institucional de la UNLP. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/47154> Recuperado 4 de marzo de 2020
- Ranciere, J. (2007). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rousseau, J. J. (2000). *El Emilio*. Libro disponible en línea. <http://www.heterogenesis.com/PoesiayLiteratura/BibliotecaDigital/PDFs/Jean-JacquesRouseeau-Emilioaeducacin0.pdf> Recuperado 2 de marzo de 2020

Abstract: In its founding legacy, the modern school has been constituted under certain mechanisms of control, power, vigilance and punishment regulated through a strong disciplinary device. The "traditional school" worked under these parameters that were forming criteria of normality and abnormality, installing imaginary and stereotypes about

how a student should be, how his physical appearance should be, how he should address the authority, his peers and the institution. Humiliation, a category associated with a negative emotion (along with fear, violence, shame, contempt) is part of the pedagogical universe since its foundation. According to these imaginary, an analysis will be carried out on the way in which cinema has represented humiliation in the school context, and then focus on the contempt for ignorance.

Keywords: cinema - school - school violence - humiliation.

Resumo: Em seu legado fundador, a escola moderna foi constituída sob certos mecanismos de controle, poder, vigilância e punição regulamentados por meio de um forte dispositivo disciplinar. A "escola tradicional" trabalhava sob esses parâmetros que formavam critérios de normalidade e anormalidade, instalando imaginários e estereótipos sobre como o aluno deveria ser, como deveria ser sua aparência física, como deveria abordar a autoridade, seus colegas e a instituição. A humilhação, uma categoria associada a uma emoção negativa (junto com o medo, a violência, a vergonha, o desprezo) faz parte do universo pedagógico desde a sua fundação. De acordo com esses imaginários, será realizada uma análise sobre a maneira como o cinema representou humilhação no contexto escolar e, em seguida, focalizará o desprezo pela ignorância.

Palavras chave: cinema - escola - violência escolar - humilhação.

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

La Forestal en clave fílmica. Un pasado que no termina de pasar

Daniel J. Imfeld ⁽¹⁾

Resumen: El accionar en el chaco austral y el norte santafesino de la compañía inglesa “The Forestal, Land, Timber and Railways Company limited” (1906-1969) -conocida más popularmente como “La Forestal”- generó profundos impactos ambientales y sociales con consecuencias que trascienden hasta el presente. El tema, ha sido abordado en distintas producciones; desde la literatura que devino en registro historiográfico (Gori; 1965) a las producciones fílmicas, que abarcan documentales y ficciones como la recordada película *Quebracho* (Wullicher: 1974). Este trabajo se propone realizar un seguimiento de dichas producciones para focalizar en el análisis de *Viaje a la Tierra del Quebracho* (Quiñones: 2011), un corto de animación que presenta un pasado histórico complejo y con consecuencias en el presente.

Palabras clave: La Forestal - producciones fílmicas - memoria - despojo - significados

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 44-45]

⁽¹⁾ Profesor de Historia, Licenciado en Gestión de Instituciones Educativas y Diplomado en Historia Pública y Divulgación Social de la Historia (UNQ) Miembro del Centro de Estudios e Investigaciones Históricas de Rafaela. (C.E.I.H.R)

Introducción

“La Forestal” es la manera como se conoció a la empresa inglesa “The Forestal, Land, Timber and Railways Company Limited”, dedicada a la explotación de los bosques de quebracho colorado en el chaco austral, y particularmente en la provincia de Santa Fe, con el objetivo de la obtención de tanino. La presencia de la empresa deparó en una acción depredadora de los recursos naturales y de explotación laboral, por lo que se convirtió en un caso particular de un fenómeno económico y social más complejo. Nos referimos a la organización de la producción a escala mundial, con las consecuencias implicadas por su instalación en el territorio, así como las que se derivaron de la posterior retirada.

Las memorias encontradas recorren todavía ese espacio con sus propias construcciones narrativas, entre quienes creen haber vivido un tiempo de bonanza, asociado con la acción patriarcal de la empresa, y los que no olvidan las formas de la violencia con las que se buscaba controlar y disciplinar los cuerpos de los trabajadores. Esto llamó la atención de los que se propusieron denunciar y/o historizar aquellos acontecimientos; desde diversos espacios se trató de desentrañar la estructura causal de los relatos de memoria, y esto significó la multiplicación de narrativas construidas en diversos formatos.

Documentalistas y cineastas revisitan dicha historia, recrean los hechos acontecidos, se posicionan desde diversos compromisos políticos, y recorren un presente que no puede despojarse de la nostalgia de unos y de la falta de expectativas de otros; van tras un imaginario de pueblos fantasmas en los que campea la amenaza de la pérdida de memoria. En estos relatos se repiten tópicos como la depredación de la riqueza natural, la explotación del recurso humano en beneficio de un capital internacional, que al ver finalizado el ciclo extractivo se retira y produce una situación de abandono. Sujetos sociales anónimos, sacrificables ante una realidad que con el paso del tiempo no logra revertirse. Los textos fílmicos, a manera de anticipación de una hipótesis, dan cuenta de los modos de concebir, sentir y otorgar sentidos a esta historia y al espacio-territorio de los pueblos forestales. Se impone así una representación de explotación, abandono y pérdidas que se inscriben en el cuerpo social y en las subjetividades, atravesadas por dichas situaciones.

La historia que se (re)presenta

La construcción historiográfica sobre la presencia de la compañía inglesa en el chaco santafesino reconoce un antecedente de gran peso, la obra del escritor Gastón Gori *La Forestal. La tragedia del Quebracho Colorado* (1965). Concebida como un ensayo, prácticamente en el momento en que la empresa se estaba retirando, marcó un camino en cuanto a la interpretación histórica de lo sucedido en aquel escenario. Un texto que, según recuerda el propio autor, surgió en principio, del encargo de una editorial que pretendía una novela, y terminó constituyendo un estudio que puso en escena los intereses de una empresa, los sucesos trágicos relacionados con su accionar (como las huelgas de la década de 1920), la creación de la gendarmería volante y la feroz represión, así como los efectos negativos de la explotación latifundista; en pocas palabras, la herencia que había dejado todo aquello. De ahí aquella sentencia con la que finalizara su obra: “El panorama del latifundio oprime de soledad al hombre argentino y en las grandes rutas, a uno y otro costado, yace la tierra de los latifundios. La Forestal no es la única. El país está enfermo de latifundios” (Gori, 1969, p. 252).

La influencia del relato de Gori no pasó desapercibida y es posible advertirla en varios los documentales que se realizaron desde entonces, así como en la película de Wullicher, *Quebracho* (1974).

En general, las historias narradas focalizan su trama en el tiempo de la empresa inglesa, que va desde su instalación en 1906 hasta el cierre de la última de sus fábricas en La Gallareta, en 1963 (aunque las oficinas comerciales dejaron de funcionar en Santa Fe en el año 1969). Sin embargo la explotación forestal reconoce un pasado anterior del que poco se da cuenta, pues unas décadas antes de la instalación de la compañía inglesa, se había

iniciado la explotación del quebracho con otras firmas de capitales europeos (franceses y alemanes). Este pasado se comenzó a complejizar con aportes como el de Jasinski (2013) que lo abordó desde lo que denominó Régimen social de La Forestal.

El autor trata de echar luz acerca de otros aspectos que hicieron a la vida de los pueblos forestales; amplía las fuentes consultadas para dar cuenta de cómo la empresa se convirtió en rectora y dominante de la vida social, económica, cultural y política de aquella región. Da cuenta del proceso mediante el cual la compañía inglesa clausuró el espacio regional, profundizó algunas características anteriores y creó otras nuevas, configurando un régimen que no tardó en ser cuestionado. Primero con medidas aisladas y acciones prescindentes, y finalmente a fines de la década de 1910 por activos sindicatos que corporizaron sus demandas en un único y poderoso sujeto: la Forestal.

Para entender a La Forestal -como fenómeno social, sobre el que dirigen sus miradas tanto las producciones historiográficas como las fílmicas-, es necesario dar cuenta del referente territorial. No sólo la empresa inglesa se instaló en el chaco santafesino en la cuña boscosa, sino que “produjo” ese espacio, es decir, le dio una nueva vida, lo organizó según sus leyes, dirigió y tuvo bajo su control el proceso de formación de ese territorio. Cabe señalar, que no se trata de un escenario neutro sobre el que se montó una escena en la que se desarrollaron unos determinados sucesos, sino de un territorio con características propias que contenía un recurso altamente valorado en su momento: el quebracho colorado. La explotación empresarial de ese recurso natural modificó los rasgos naturales propios del paisaje original a partir de la tala de los bosques, y generó uno nuevo, que implicó la construcción de pueblos, fábricas, caminos, cisternas para el almacenamiento de agua, líneas telegráficas, ferrocarriles, puertos. Tras el fin del ciclo económico extractivista, constituyeron marcas de un pasado sobre las que la memoria hace su trabajo.

Las construcciones fílmicas a lo largo del tiempo

La revisión de una serie de materiales fílmicos que se fueron desarrollando en distintos momentos en torno de esta temática, permite aproximarnos a cuestiones referidas a la historización de un proceso y su localización geográfica, para pensar desde allí los motivos. Esto nos abre a algunas cuestiones que nos pueden servir de guía: ¿cómo se fueron desarrollando los motivos?, ¿cuáles fueron los intereses a lo largo del tiempo?, ¿hubo continuidades, se dieron cambios?, ¿se trata en sí de la construcción/representación de un cronotopos del despojo?

Un mojón necesario, antes de la visita a los documentales sobre el tema, es el referido a la película *Quebracho* (Wullicher, 1974). Desde una mirada comprometida políticamente, centrada en el conflicto y la lucha obrera, se convierte en un caso único de abordaje de La Forestal como referente histórico desde el cine. Como el mismo director lo manifestara: “Queríamos hacer una película que recordara cómo son los esquemas de explotación colonial de los países del primer mundo sobre los emergentes y dar a entender qué es un esquema de expropiación planificado. A propósito, porque a mí me parece que esta lucha aún continúa no le puse la palabra fin.” (Wullicher, 2014). Siguiendo a Rosenstone (2017) podemos decir que se recrea aquí el pasado como drama y como documento, organizando

el desarrollo de la trama en tres períodos o momentos según el relato histórico guionado: 1913-1920 / 1930-1940 / 1945-1963.

El propio Ricardo Wullicher, entonces con 24 años se convirtió en uno de los directores más jóvenes al momento de la filmación con la responsabilidad de dirigir a un elenco que contaba con la presencia de actores de la talla de Héctor Alterio, Lautaro Murúa, Juan Carlos Gené, Cipe Lincovsky entre otros. Wullicher intervino también en la redacción del guion, junto con José María Paolantonio y bajo la supervisión de Paco Urondo. En ese momento coincidía con otra película que ponía en escena el drama de la explotación y represión de las luchas obreras, nos referimos al film de Olivera, *La Patagonia Rebelde* (1974). Enmarcada en el debate contemporáneo de las relaciones centro-periferia como denuncia del sistema de explotación de los países centrales sobre los periféricos, la película puede ser abordada desde su capacidad de agencia, al tiempo que no deja de mostrar a la distancia, el coraje de su rodaje, ya que se hizo bajo las amenazas de la violencia política desatada en aquellos años. Lejos de tratar la historia a la manera hollywoodense, en este filme, se piensa las geografías del Tercer Mundo, y se representa lo ocurrido, así como algunos de los significados otorgados en su momento (años 70). De esta manera el filme, interroga al pasado respecto de ese presente, recreando un mundo complejo y conflictivo. Retomando las representaciones de no ficción, y como lo afirma Plantinga, el documental articula afirmaciones sobre el mundo a partir de una postura asertiva: “Una película de no ficción afirma o sugiere que el estado de cosas presentado ocurre en el mundo real como es representado” (2014, p. 125). De allí que resulte como guía imprescindible para su análisis atender a los parámetros generales del “modelo mundo” del documental de acuerdo con lo que plantea el citado autor. Según el mismo cabe entonces seguir las estrategias que se ponen en juego en el discurso de no ficción, que van de lo que se selecciona, al orden y la estructura, así como el énfasis, la voz implícita en el discurso o actitud hacia lo que se representa.

De la amplia lista de audiovisuales sobre el tema, referiremos a algunas producciones: *Quebracho Colorado* (1953), documental para Sucesos Argentinos, *La Forestal y sus Pueblos* (2015) *Las Grandes Huelgas de La Forestal para la serie Los Trabajos y los Días* (2017, Canal Encuentro), *La Forestal* para La Otra Historia (2018, Canal 7), y *La Ruta de La Forestal* (2019). Para nuestro trabajo, elegimos ampliar el análisis del corto de animación *Viaje a la Tierra del Quebracho* (2011).

Quebracho Colorado (1953), estuvo destinado a ser difundido a través de Sucesos Argentinos; se presenta como un “Film documental sobre la fuente primordial de la industria tánica del país”, como anuncia el texto sobreimpreso en su inicio. Ubicado en el contexto de la Argentina del primer peronismo, se puede reparar en su condición de documental de propaganda política, donde la preocupación del enunciado estaba puesta en construir desde lo visual una representación del trabajador – obrero forestal – asociada a su condición de fuerza generadora de la riqueza nacional. Las imágenes registradas en los escenarios naturales de la geografía chaqueña bien parecen responder a la idea del cuerpo total de la nación territorial, que al peronismo de entonces le preocupaba difundir como sitio de identificación geográfica, más allá de las tradicionales locaciones fabriles en los suburbios de Buenos Aires. En esa geografía cobra forma una visión del obrero del país profundo, con el que se pretende fundar el tipo argentino arraigado en lo más hondo del sentir de la

tierra, caracterizado por su fortaleza, su nobleza, su reciedad física. Las imágenes, que van de la fuerza bruta, afectada a la tala en los montes, al proceso productivo en las fábricas; los primeros planos que se posan sobre los cuerpos, parecen confirmar la supremacía étnica del criollo que trasciende su espacio natural. La voz en off en relación con el carácter expositivo del documental, actúa como *la voz de Dios* (Plantinga, 2014) tratando de ofrecer verdades desde una posición de autoridad. Con un tono firme, de exaltación, asume una actitud implícita hacia lo que se representa, confirma y resalta el lenguaje visual en pos del discurso de reivindicación de la clase trabajadora y la dignificación del obrero en ese presente. Quedan lejos, ocluidos, los conflictos por la explotación pues no hay referencias al pasado. El documental presenta una unidad ideológica y proporciona un modelo de identificación y un referente moral asentado en valores como el sacrificio, el esfuerzo, el trabajo, orientados todos al progreso colectivo y el amor a la patria.

La serie de producciones documentales construidas posteriormente, inspiradas muchas de ellas en los aportes del ensayo y la historiografía ponen al descubierto la historia de la empresa La Forestal. Parten de una concepción ideológica crítica sobre el pasado y el modelo de desarrollo económico derivado de la inserción de Argentina dentro de las relaciones internacionales del capitalismo. Desde el punto de vista narrativo abordan de lleno el proceso histórico del que pretenden dar cuenta, concatenando situaciones en las que tuvieron lugar los acontecimientos y en las que aparecen los personajes situados en sus ambientes específicos, los pueblos forestales. El recurso al archivo (fotografías y filmaciones de época) les otorga verosimilitud a los relatos acompañados generalmente de una voz formal que asume un alto grado de autoridad epistémica (personificada en historiadores o expertos en el tema) mediante las preguntas que tratan de responder a través del desarrollo, por lo que no solo ofrecen explicaciones sino que arriban a conclusiones rotundas. Documentales como *Las Grandes Huelgas de La Forestal* (2017), con guion de Mariano Llinás y Alejo Maguillansky, y contenidos e investigación de Jorge Halperín y Paula Halperín; o el capítulo *La Forestal*, para *La Otra Historia*, con guion de Alejandro Ansoategui, destacan, a través del discurso, la depredación de la riqueza natural sobre la base de la explotación del trabajador en beneficio del capital foráneo. Sus argumentos dan cuenta de cómo se generó la lucha sindical a través de una serie de huelgas violentamente reprimidas. Se presenta así una historia de explotación, de pérdidas, en escenarios de abandono, que configuran una cronotopía del despojo. Esto se escenifica en un paisaje arrasado producto de una explotación, con sujetos subalternizados (hacheros, peones, obreros de las fábricas) cuyas memorias moran en -lo que hoy para el imaginario son- pueblos fantasmas.

Las pérdidas, lo perdido, se constituye en eje. Esto se refuerza con la selección de imágenes y puestas en escenas que privilegian la exposición de las ruinas de las fábricas, de las viviendas que delatan el paso de los años, de calles casi desiertas, de chimeneas que ya no sacan humo y que se presentan como foco sobre el que las cámaras hacen permanente zoom. Una metáfora que ratifica la clausura de un ciclo.

A la hora de poner una voz, junto al discurso del experto (historiadores, periodistas, comunicadores) se recurre al testimonio como recurso fundamental, a las voces de los que quedaron, como sonidos de fondo de un tiempo detenido, junto con el sonido de los pájaros y el silencio de las fábricas. A su vez, mediante la puesta en cuadro expresiva, los rostros de quienes son entrevistados, muestran el estado de melancolía, tristeza en que se

encuentran. Los primeros planos dan cuenta de miradas que se dirigen hacia un horizonte lejano, cargado de añoranzas. Así el imaginario de pueblos fantasmas se torna en verosímil a través del referente fílmico tanto en su dimensión visual como sonora.

La estructura dramática y narrativa de estos documentales se basa en la rememorización del pasado que se va a buscar en esas geografías. En esa búsqueda, más allá de los testimonios encontrados, se recurre, para llenar los vacíos, a representaciones icónicas tales como las viejas fotos de archivos, los restos de objetos, máquinas ferroviarias abandonadas, fábricas desmanteladas que permiten evocar el referente, los tiempos de La Forestal. El relato de la tragedia del quebracho, que de manera pionera anunciara Gori, parece así instalado en el horizonte mental de los lugareños y de quienes se acercan a registrar documentalmente esas imágenes.

Desde otro posicionamiento, en este caso como reportaje antropológico que forma parte de un proyecto de la Universidad Nacional de Rosario, *La Forestal y sus Pueblos* introduce la presencia y la voz del especialista, Cristina Pasquali, que recorre los pueblos en función de una tarea de relevamiento relacionada con su estudio. Aquí preocupa el trabajo de deconstrucción y recuperación de la memoria, con especial interés en los jóvenes que asisten a la escuela secundaria. Se trata de la generación que no vivió los tiempos de actividad febril, pero que creció en un entorno de desarraigo y con una carga negativa sobre el pasado. Más allá del binarismo con el que se encuentran a la hora del testimonio de los mayores, fue bueno/fue malo según el lugar que ocupó cada uno en aquel esquema, la cámara busca, lo particular, lo singular que en el presente se puede reconocer en la población.

No menos interesante resulta lo que afirma Piedras (2010), cuando sostiene que el documentalista como el historiador es el encargado de descubrir, seleccionar y organizar un material que precede al proceso de creación audiovisual, esto aplica también al espacio seleccionado. En *La ruta de La Foresta* (2018) nos encontramos con un grupo de jóvenes realizadores que, a través del personaje (encarnado por Justo Benedetto) que se presenta como: “yo soy Tito, tengo 18 años, soy de Santa Fe” inscriben un YO adolescente en el discurso fílmico. Esto resulta provocador en relación con los actores sociales representados (los habitantes de los pueblos forestales, ex trabajadores, un ingeniero agrónomo, una maestra), la provocación se extiende a las entrevistas, entre las que se incluyen la realizada a un Osvaldo Bayer, muy mayor; en la misma se evidencia lo que experimenta el personaje, a través del movimiento de la cámara y de los aspectos subjetivos del discurso, la espontaneidad, el lenguaje juvenil y el énfasis en las dimensiones afectivas, crece a medida que el personaje de Tito, descubre en sus recorridos el pasado de La Forestal.

Este audiovisual, que fue pensado para un público adolescente de entre 14 y 17 años, decide incluir, -al igual que otras versiones documentales- escenas de filmes, a la manera de fuentes históricas que sirven para ratificar el verosímil. De esta manera, fragmentos de *Hachero Normás* (Patricio Coll, 1966), de *Quebracho Colorado* (1953) y de *Quebracho* (Wullicher, 1974), forman parte del relato. La experiencia y la percepción del personaje de Tito, resulta conmovida a medida que avanzan estas imágenes y la investigación, y el objeto del relato resulta resignificado al ser atravesado por esta mirada joven fuertemente subjetivizada.

La mirada desde un corto de animación

Nos detendremos aquí en *Viaje a la Tierra del Quebracho* (Quiñones, 2011). Se trata de un corto de animación que narra, en clave fantástica los hechos sucedidos en relación con los pueblos forestales del norte santafesino y que puede pensarse al servicio de la memoria y de la identidad (Ferro, 2017). En palabras del director: “Surge de la necesidad de recuperar una historia que está cayendo en el olvido. A tal fin, la idea es que sirva como punto de partida, no es un material educativo en sí, sino una ficción.” (Quiñones, 2011).

El corto se inicia cuando un niño de la ciudad, convocado por un sueño revelador y motivado por su curiosidad “Cuando era chico, me preguntaba qué habría al final de la vía”, comienza un viaje hacia la tierra forestal. Siguiendo el camino que le marcan las vías muertas del ferrocarril, emprende la odisea infantil guiado por Guala, el espíritu protector del quebracho, quien le aclara “Este no es tu tiempo”. A lo largo de la trama, va descubriendo los sucesos históricos que ocurrieron en los dominios de La Forestal, desde la penosa vida de los hacheros, el desplazamiento de los pueblos originarios, el accionar de la empresa explotadora, la reacción obrera, hasta terminar en el juicio, al que finalmente es llevado por la conjunción de intereses que se vieron afectados; en esta instancia se le acusa de haberse metido en asuntos privados y se lo declara culpable.

En el relato, se mezclan, la trama ficcional y la historia, en esta última, prevalece la versión que contó Gori (1969), la de la tragedia del quebracho, la de la frontera verde, un impenetrable que contenía una riqueza que debía ser explotada. Por su parte, la estructura dramática permite reconocer varios enunciados que van desde la explotación laboral al desastre ecológico, la lucha sindical, el poder empresarial. En ese contexto los personajes devienen en arquetipos antagónicos: el explotador extranjero versus los explotados criollos. Lo cierto es que este colectivo, es delineado de forma más compleja, pues tiene capacidad de transformarse, lo que se advierte, en el pasaje de ser mano de obra subalternizada a sublevarse contra las condiciones de trabajo impuestas. Los criollos, explotados, fuerza bruta de trabajo, son representados como puro cuerpo que dan paso a la mente al momento en que se sublevan. Frente a ellos el extranjero, explotador, ordena el mundo, dirige, da órdenes, esclaviza. El trabajador criollo no es un sujeto en ese mundo, ha sido desplazado desde otras regiones (correntinos, chaqueños, paraguayos) para ser introducido allí por la fuerza de un sistema de explotación; se convierte así en un signo ícono, el trabajador explotado. Se vuelve significativo del régimen social del que hablara Jasinski (2013), que resulta funcional a la construcción del relato audiovisual. Más allá de este antagonismo, el verdadero antagonista, -que se constituye en tema del cortometraje-, es la pérdida de memoria que amenaza a las generaciones más jóvenes.

Las voces como instrumento de agenciamiento cobran presencia cuando los obreros se convierten en personajes políticos, protestan, queman las instalaciones, son reprimidos. La expresividad está puesta en el dibujo, los diálogos son muy breves. La banda sonora ambienta escenas referidas a la empresa, con ritmos urbanos, el cancionero chamamecero, asociado con el Litoral, para las escenas donde el monte y los hacheros son prota-

gonistas y las referencias musicales étnicas para la presencia originaria, desplazada de su ambiente natural. Algunos sonidos ambientes enmarcan determinadas escenas, el chillido de un guinche abandonado, los grillos en la noche.

La puesta en cuadro recurre a la repetición de ciertos elementos. Las figuras definidas como siluetas, para el caso de los trabajadores, se pueden relacionar con lo de seres anónimos, cosificados, en tanto sus explotadores, aparecen portando elementos visuales con los que se suele asociar a personajes representativos del capitalismo, como el detalle de los sombreros de copa. El binarismo en el discurso se hace presente a su vez en lo de explotador / explotados, capitalismo / expoliación, centro / periferia, ambición económica de la empresa / riqueza espiritual personificada en el espíritu guardián del quebracho.

En relación con la producción estética, según lo manifestaron los propios realizadores, se trató de dar un enfoque local, se dibujó cuadro por cuadro pintando cada fotograma a mano pero en digital: “Primero se hacían los cuadros claves, luego los cuadros intermedios, luego se sombreaba y finalmente se coloreaba a los personajes. En algunas tomas hay más de diez personajes en escena, por lo que teníamos que planearlos muy bien. Los fondos fueron pintados a mano, en acrílico sobre cartón, y también tuvieron un retoque digital. También hay elementos 3D que debieron ser modelados, texturizados y animados.” (Quiñones, 2011).

Del análisis se desprende que la paleta se desliza desde los tonos más brillantes para el mundo forestal virando a los más oscuros para el trabajo fabril y las revueltas. El color, tan importante en este tipo de acercamientos, marca también las diferencias en las siluetas de los personajes, claras para los trabajadores, grisáceas para la fuerza de control y represión que actuaba al servicio de la empresa, que en sus sombreros y como brazaletes llevan un distintivo rojo, identificatorio de los tristemente apodados cardenales.

Si bien se basa en la técnica del dibujo animado tradicional, una característica a señalar, que coloca a esta producción y su divulgación social en un lugar destacado en relación con la cultura libre, es que además de la licencia utilizada para su distribución, la producción se realizó enteramente utilizando un software libre que se adaptó para responder a las necesidades del proyecto y pensando en llegar a la mayor cantidad de público posible. Para finalizar, cabe señalar que es la metáfora del viaje la que estructura el relato. Se trata de un viaje de descubrimiento, el tren, es también “tren de la Historia”, que recorre el paisaje de un pasado que no se quiere olvidar. El llamado a partir, a transitar por un camino caído en el abandono, es también una incitación a la recuperación de la memoria.

La distancia del niño con ese pasado adquiere entonces una dimensión espacio-temporal, en la que se enlaza el hilo intergeneracional. Se intenta, de este modo, disparar una serie de interrogantes que van más allá del mero acontecimiento, preguntas a las que volver una y otra vez, acerca del sentido más profundo del pasado, acerca de si es posible a la distancia sentir alguna pertenencia o empatía hacia aquello que no hemos vivido, de lo acontecido en un tiempo que no es el nuestro. Para preguntar entonces, hasta qué punto nos seguimos identificando con esta historia y si es posible cambiarla

Bibliografía

- Bordwell, David (1996). “Capítulo 9: La narración clásica”, en *La narración en el cine de ficción*, [en línea]. Disponible en: https://www.academia.edu/3689566/BORDWELL_David_La_narración_en_el_cine_de_ficción
- Ferro, Marc (2017). “Perspectivas en torno a la relación historia-cine”, en Ramaletti, *La escritura fílmica de la Historia: problemas, recursos, perspectivas*, capítulo 1, páginas 19-47, Sáenz Peña, Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Gori, Gastón (1969). *La Forestal. La Tragedia del Quebracho Colorado*. Rosario: Ameghino Editora.
- Jasinski, Alejandro (2013). *El Régimen Social de La Forestal en sus primeras décadas. Condiciones de vida en el Chaco Santafesino (1900-1920)*, [en línea]. Disponible en https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/26616/CONICET_Digital_Nro.b886a2d7-6968-475a-b756-83364d9c0922_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y Consultado el 22 de febrero de 2020.
- Pécora, Pablo (2014). *Ricardo Wullicher y la vigencia de “Quebracho” a 40 años de su estreno*, [en línea]. Disponible en <https://www.telam.com.ar/notas/201403/55003-ricardo-wullicher-y-la-vigencia-de-quebracho-a-40-anos-de-su-estreno.html>
- Piedras, Pablo (2010). *El problema de la primera persona en el cine documental contemporáneo. Modos de representar lo autobiográfico en ciertos documentales latinoamericanos*, [en línea]. Disponible en http://www.interdoc.org/proyecto/2_ESTRUCTURA_CONTENTUTS_INTERDOC/5_RECURSOS/1_GENERE_DOCUMENTAL/NOVES_TENDENCIAS/CINE_AUTOBIOGRAFIC/cine_autobiografico.pdf
- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*, capítulo 5, páginas 121-138 y capítulo 6, páginas 143-158, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Caracterización y ética en el género documental en: <http://cinefagos.net/index.php/documentos/442-el-travelling-de-kapo>
- Ramaletti, Mario (2017), *La escritura fílmica de la Historia: problemas, recursos, perspectivas*, 1.ª ed. compendiada, Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Rosenstone, Robert (2017). “El pasado en imágenes”, en Ramaletti, *La escritura fílmica de la Historia*, 1.ª ed. compendiada, capítulo 2, páginas 43-64, Sáenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Viaje a la Tierra del Quebracho* en [www.creativecommons.org.ar › article › se-estrena-y-se-libera-el-corto-via...](http://www.creativecommons.org.ar/article/se-estrena-y-se-libera-el-corto-via...)

Referencias filmográficas

- Quebracho Colorado* (1953) <https://youtu.be/5zPTg4iSG-A>
- Quebracho* (Wullicher, 1974) <https://youtu.be/EJwEljkr25w>
- Viaje a la Tierra del Quebracho* (Quiñones, 2011) <https://youtu.be/EJwEljkr25w>
- Las Grandes Huelgas de La Forestal* (2017), <https://youtu.be/mkNnaGz3UpM>

La Forestal, para “La Otra Historia” <https://youtu.be/AEs-UHq9HZE>

La Forestal y sus Pueblos https://youtu.be/-L_1YVrQL3U

La ruta de La Forestal (2018) <https://youtu.be/7s7T8dnVLRQ>

Ficha técnica:

Título: Viaje a la Tierra del Quebracho.

Género: animación.

Duración: 11 minutos.

País: Argentina

Año: 2011.

Director: Manuel Quiñones.

Productora: Tembe coop.

Licencia: Creative Commons By-Sazo.

Abstract: The actions of the English company “The Forestal, Land, Timber and Railways Company limited (1906 -1969) -more popularly known as “La Forestal”- in the Austral Chaco and more specifically in the north of Santa Fe, have generated profound environmental and social impacts with consequences that go beyond the present. As a paradigmatic case, it has been approached in different productions, from literature that became a historiographic record (Gori: 1965) to documentary films that range a whole series of documentaries, the remembered film *Quebracho* (Wullicher: 1974), and, even more recently it is approached from the animation. This work aims to follow up these productions to focus on the analysis of *Viaje a la Tierra del Quebracho* (Quiñones: 2011), an animated short film that can be classified at the service of memory. In this case it refers to the dispossession, an identity that struggles to free itself from that imaginary of ghost towns. Not only does it show what happened through fiction and the richness of animated images, but it also takes us back to a historical past with its complexity and consequences while opening us up to many other meanings.

Keywords: La Forestal - film productions - memory - dispossession - meanings.

Resumo: O acionar da empresa britânica “The Forestal, Land, Timber and Railways Company limited” (1906-1969) - conhecida mais popularmente como “La Forestal”- no Chaco Austral e mais especificamente no norte de Santa Fe, gerou profundos impactos e ambientais e sociais com consequências que transcendem até hoje. Como caso paradigmático foi abordado em diferentes produções, na literatura que se tornou registro historiográfico (Gori: 1965) às produções cinematográficas que vão desde uma série de documentários ao lembrado filme *Quebracho* (Wullicher: 1974), até mesmo, mais recentemente, ser abordado a partir da animação. Este trabalho tenciona acompanhar essas produções para concentrar-se na análise de *Viaje a la Tierra del Quebracho* (Quiñones: 2011), um curta de animação que bem poderia ser classificado como ao serviço da memória, neste caso da espoliação, e

de uma identidade que luta para libertar-se daquele imaginário de cidades fantasma. Não só mostra o que aconteceu com a ficção e a riqueza das imagens de animação, mas também leva-nos a um passado histórico com sua complexidade e suas conseqüências, enquanto nos abre a muitos outros significados.

Palavras chave: La Forestal - produções fílmicas - memória - espoliação - significados.

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

Violencia pública y privada en *ROMA* (Cuarón, México, 2019)

Zulema Marzorati ⁽¹⁾ y Mercedes Pombo ⁽²⁾

Resumen: El presente artículo se basa en el análisis de *ROMA*, un film intimista y autorreferencial sobre la infancia del director mexicano Alfredo Cuarón, narrado desde el punto de vista de Cleo, la joven empleada doméstica de origen mixteco. Enmarcado dentro de un barrio de clase media alta de la ciudad de México, el texto fílmico representa la cotidianidad de empleada y empleadora en la que se manifiesta una desigualdad social y cultural que va en paralelo con la tensión social que vive el país a comienzos de la década del setenta.

El objetivo de este trabajo es abordar la violencia tanto desde lo público como desde lo privado, condensada en ese grupo familiar, en el que se pone en perspectiva diversas formas de opresión y sometimiento, a través del rol que ocupan los descendientes de los pueblos originarios, considerados en la sociedad como *un otro* (Todorov, 1998). *ROMA* constituye una metáfora sobre la historia de México, su pasado y su presente.

Palabras clave: violencia – otredad – pueblos originarios – representaciones fílmicas

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 57-58]

⁽¹⁾ Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (Flacso). Docente e investigadora (UBA). Integra el Proyecto UBACYT 20020170100593BA Co-producción de conocimiento: nuevos formatos asociativos y materialidad de la creatividad científica. Directora: Cecilia Hidalgo

⁽²⁾ Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Magister de Comunicación y Creación Cultural (CAECE - Fundación Walter Benjamín). Docente en la Universidad de Palermo y coordinadora del Programa de Estímulo a la Investigación DC, Universidad de Palermo.

Introducción

En la sociedad moderna orientada preponderantemente hacia las imágenes, la cultura audiovisual tiene un importante valor como fuente para la reconstrucción socio-histórica por lo que puede ser denotado y connotado en sus representaciones, es decir por la información y el mensaje que transmiten.

Son de interés porque revelan aspectos socio-económicos y políticos de la historia de los países, además de estilos de vida, normas de comportamiento y de la retórica discursiva empleada. De esta manera, los científicos sociales coinciden en la importancia del poder que en ellos tiene la imagen visual para capturar las actitudes y las características de un momento en el tiempo, transmitiendo una visión irremplazable sobre la época en que fueron realizados y constituyendo una forma de abordar esa sociedad.

El objetivo de nuestro trabajo es analizar el film mexicano ROMA¹ (Cuarón,² 2017), en función de aquellos aspectos que hacen a la omnipresencia de la violencia tanto pública como privada, y sus consecuencias en la vida de los personajes. El film se centra en Cleo, la empleada doméstica de origen mixteco³, que trabaja en una familia de mexicanos descendientes de europeos, en donde se ve condensada una mirada acerca de la historia mexicana desde la colonización sobre la desigualdad social y la falta de oportunidades para el pueblo indígena. A su vez, esta violencia construye puentes con otros momentos históricos de este país, como *El Halconazo* o la represión de estudiantes en 1971. La violencia pública y la tensión política y de clase se sintetiza en ese grupo familiar, en el que se pone en perspectiva diversas formas de opresión y sometimiento, a través del rol que ocupan los descendientes de los pueblos originarios, el patriarcado dominante y las revueltas políticas. ROMA constituye una metáfora sobre la historia de México, su pasado y su presente. La película está dedicada a Libo (Liberia Rodríguez), que como una madre sustituta cuidó de niño al realizador del film, y con la que éste tiene una gran deuda afectiva. Cuarón es responsable del guion, dirección, producción y fotografía. Hablado en español y mixteco, el film refiere a sus más íntimos recuerdos familiares, cuando su madre, abuela y hermanos vivían en Colonia Roma, un barrio de clase media alta del Distrito Federal mexicano, y su padre los abandonó.

El máximo componente de violencia que subyace en el film es el lugar de *un otro* que recae sobre Cleo en todo momento. Un lugar de subordinación que deja en evidencia la gran diferencia de modos de vida entre ambos sectores de la población. Frente a la alteridad, Todorov (1998) plantea tres ejes que dan cuenta de esta problemática, por un lado el juicio de valor -es igual o inferior a mí-, en segundo lugar me alejo o me acerco a esas costumbres, me identifico o me impongo con mis ideas, y en tercer lugar acepto conocer o decido ignorar la identidad del otro.

Este mismo autor propone una reflexión acerca de la cristianización que se presenta en la conquista de América donde plantea que "(...) es condenable en el momento mismo en que es impuesta, ya sea por las armas o de otra manera" (p.192). Justamente, la distinción que establece Todorov al momento de acercarse a *un otro* es de qué modo se establecen las relaciones y los intercambios; si se hacen desde la imposición o la proposición. Plantea que "(...) el imponer la propia voluntad al otro implica que no se le reconoce la misma

humanidad que a uno, lo cual es precisamente un rasgo de civilización inferior. Nadie le preguntó a los indios si querían la rueda o los telares, o las fraguas, fueron obligados a aceptarlas; ahí reside la violencia, y no depende de la utilidad o no que puedan tener esos objetos” (p. 192).

Otro autor interesante para pensar esta violencia hacia la otredad es Bhabba (2002) quien propone que la construcción de la otredad se basa en la necesidad de fijeza: una rigidez y un orden inmutable que mantiene silencioso y marginal a un grupo de personas marcadas por esta otredad. Entender las diferencias de culturas es importante, pero eso solo no alcanza ya que estas diferencias no son dadas solo por la tradición, sino que la otredad aparece como una visión subyacente en la cosmovisión del pasado y que se reconstruye en las condiciones políticas también del presente. Frente a esto, Bhabba postula a la poscolonialidad como un recordatorio de “(...) las persistentes relaciones "neocoloniales" dentro del "nuevo" orden mundial. (...) Tal perspectiva hace posible la autenticación de historias de explotación y la evolución de estrategias de resistencia.” (2002, p. 23).

El desarrollo de este artículo se centra en la figura de Cleo, el personaje principal de *ROMA*, para analizar los vínculos que ella entabla con los señores de la casa y sus pares; y de este modo ir abordando la violencia naturalizada o explícita que subyace en todo el film. Nos focalizamos así, en dos grandes ámbitos, la vida cotidiana y la vida pública ya que en estos dos espacios es posible rastrear los distintos modos de violencia que se manifiestan a través de las historias y las situaciones que se presentan. Por último, analizamos los aspectos estéticos y simbólicos que acompañan al relato, donde el espectador va descubriendo el universo que subyace esta historia, que parece mínima pero no lo es. Los elementos de la naturaleza tales como el agua y la tierra acompañan la historia de Cleo, lo que lleva a pensar más profundamente en esa sociedad y sus protagonistas.

Cleo y la vida cotidiana

Desde un comienzo Cuarón nos propone ubicarnos en el universo de Cleo desde donde se abre un mundo laboral muchas veces invisibilizado- el de las trabajadoras domésticas- en el que queda expuesta la desigualdad racial, social y de género. Esta situación es mostrada por el director utilizando muchos códigos ligados al cine realista, pero con una impronta muy personal. Un aspecto visual muy importante es la elección del uso del blanco y negro, así como también planos largos y actores no profesionales. Se destaca la utilización de planos generales por sobre primeros planos o medios, pese a la sensación de intimidad que se genera con los personajes. Este uso de planos generales va acompañado por una gran cantidad de información dada por los múltiples detalles que se despliegan en cada imagen, la profundidad de campo y el foco de cada toma. Los planos largos, sin cortes, son producto de la necesidad del director de mostrar la realidad tal cual es, sin desviar la mirada, ni darle respiro al espectador frente a situaciones complicadas.

Cleo es la protagonista absoluta de ROMA, y la debutante Yalitza Aparicio –maestra jardinera de profesión- brinda gran sensibilidad, verosimilitud y humanidad a su personaje logrando una fuerte empatía en los espectadores. A través de ella, Cuarón construye un relato minimalista, de una gran belleza visual y narrativa, en el que cada plano adquiere una perfección estética. La cámara prácticamente acompaña todo el tiempo a Cleo y su mirada, a veces distanciada del centro. Es ella quien contempla la realidad, y la cámara –que se desplaza lateral a la acción- nos invita a hacerlo también. Cleo representa a todas aquellas mujeres indígenas que trabajan en México para las familias burguesas, y que sólo tienen para ofrecer su fuerza de trabajo, sin ninguna expectativa de movilidad social.

Otro punto central del film es el tratamiento sonoro, muchas veces intradieético, donde la cotidianeidad y la recreación histórica a través de la inclusión de programas de televisión del momento, como de los vendedores ambulantes, desfiles militares y las salas de cine, se hacen presentes para generar una mayor participación del espectador. Cada escena está protagonizada de igual modo por las cuestiones visuales y sonoras, más allá de lo que dicen propiamente los actores y sus historias. El hecho de que aparezcan los sonidos de la naturaleza y del contexto cotidiano de un modo tan entrelazado con la historia genera en el espectador la sensación de estar adentro de la escena, al igual que sucede con el foco y la nitidez en toda la imagen. Son dos aspectos que, de un modo silencioso, nos adentran en el universo de Cuarón.

El hogar está compuesto por Sofía, sus cuatro hijos, su madre, dos jóvenes empleadas indígenas de origen mixteco, Cleo y Adela, y un padre ausente, Antonio. No conocemos el apellido de esta familia de clase media alta, lo que da universalidad a este microcosmos doméstico.

Cleo comparte junto a Adela una minúscula habitación en el patio de la casa y pasa sus días realizando la rutina de los quehaceres domésticos, encargada desde la limpieza y los mandados hasta el cuidado de los cuatro hijos, alejada de su propio hogar y su familia, y aunque la composición de los planos la muestran en un protagonismo central, recorriendo la totalidad de la casa, se oculta su posición que es siempre subalterna. A través de sus ojos observamos el movimiento interno cotidiano de esa familia burguesa, y los acontecimientos en las calles, cuando en 1971 comienzan a producirse transformaciones sociales y levantamientos estudiantiles. Por otra parte, las imágenes nos muestran las carencias que atraviesan las clases populares mexicanas en ese momento histórico, en particular por la quita de las tierras a los pueblos originarios por parte del gobierno.

ROMA es también la historia de dos mujeres de distinta clase social, Cleo y Sofía, empleada y empleadora, que en una fuerte alianza de género, se enfrentan al machismo e irresponsabilidad que sus hombres muestran ante la crianza de sus hijos. Fermín, el novio de Cleo, de origen indígena, que la abandona cuando se entera que está embarazada y amenaza con golpearla cuando ella va a buscarlo, y Antonio –el esposo de Sofía- que en una actitud fuertemente individualista deja el hogar y su familia al total cuidado de ella. “*Estamos solas. No importa lo que te digan. Siempre estamos solas*”, le dice la empleadora a Cleo, aunque las posibilidades de enfrentar las dificultades de cada una sean muy distintas por sus asimetrías sociales y culturales. Y esto quedará en claro a lo largo de la película tomando como eje comparativo la relación de ambas con el trabajo, la educación y el acceso a la salud.

Retomando los planteos de Todorov (1998) otro punto interesante para analizar es cómo los deseos, pensamientos y sentimientos del que es considerado un otro quedan olvidados constantemente. No se tiene en cuenta ni las palabras ni las ideas de Cleo, ya que siempre depende de las órdenes de su empleadora. Y esto es un aspecto recurrente, por ejemplo cuando al saber que Cleo está embarazada, Sofía la lleva al hospital donde ella conoce a los médicos, un mundo alejado del entorno de Cleo, quien se deja atender por los profesionales como si fuera una niña y no le aclaran nada acerca de su estado, sino que las explicaciones van directo hacia la señora, quien es poseedora del conocimiento y las decisiones, incluso las referidas al cuerpo y futuro de su empleada. Esto representa también la falta de interés gubernamental por la educación sexual de los sectores descendientes de los pueblos originarios, lo que trae aparejado embarazos no deseados que muchas veces les significa a las futuras madres la pérdida del trabajo. Ante este temor, las imágenes muestran a Cleo nerviosa y preocupada cuando le confiesa a Sofía acerca de su próxima maternidad. Esta disparidad de oportunidades cotidianas se muestra con mucha claridad en el film. En *ROMA*, las empleadas se encuentran constantemente presentes, como parte de la escena familiar, pero siempre relegadas al trabajo: viven cuidando a un niño a una u ocupándose de la comida o de la ropa tirada por los rincones de la casa. Lo que se muestra es que en todo momento esas personas tienen que estar al servicio de los otros, priorizando la vida de los dueños de casa. Se trata de una violencia de clase naturalizada. Queda a la vista la idea de que los blancos, quienes poseen las riquezas, el conocimiento y el poder son quienes manejan todo; mientras que los sectores indígenas son quienes hacen las tareas domésticas, quienes limpian la caca de los perros y crían a los hijos de los otros.

Esa dominación está cristalizada en la sociedad mexicana, pero Cuarón se encarga de mostrarla. Un ejemplo de esto es cuando Cleo sube a la terraza a tender la ropa a la hora de la siesta. Cuando se abre el plano vemos a todas las empleadas domésticas, con los mismos rasgos indígenas, en cada terraza colgando la ropa de los señores y los hijos de la casa. Ese es su lugar. Nada es suyo, pero todo el trabajo les corresponde.

Cleo y sus pares se encuentran inmersas en un universo ajeno a ellas, obligadas a aceptar y asumirlo como propio. La vida que se despliega en este entorno no es acorde a sus aprendizajes y costumbres, sin embargo, deben aceptarla y convivir con ella. Las diferencias de cosmovisión entre los distintos actores y la constante imposición de un grupo por sobre el otro es un aspecto claro y constante en el film. Esto queda en evidencia en varias escenas, por ejemplo, cuando Cleo acompaña a Sofía y sus hijos -separada ya de Antonio- a pasar fin de año a una casa de campo con varios amigos. Allí, es clara la diferencia entre el personal doméstico, de origen indígena, y los empleadores, quienes en su mayoría se comunican en inglés. La actitud que tienen ambos grupos frente a la Tierra (Pachamama) es muy dispar. En varias escenas se manifiesta la postura soberbia de los dueños de la casa, acostumbrados a cazar animales sin respetar la vida ni preocuparse por la extinción de especies; algo muy distinto a la postura de los aborígenes. Reyes (2009) señala que las culturas precolombinas tratan a la Tierra con mucho respeto: le hablan, entablan un vínculo como si se tratara de una persona, un sujeto, de manera intersubjetiva. Esta diferencia de actitud frente a la naturaleza está representada en el texto filmico en la casa de campo, donde Cleo se detiene frente a las paredes adornadas con animales embalsamados,

expuestos como trofeos, incluso los animales domésticos. Una actitud que nada tiene que ver con la idiosincrasia de los pueblos originarios, quienes tienden a respetar y valorar la naturaleza. Este respeto y amor se muestra en otra escena, cuando Cleo recordando su pueblo, cierra los ojos para disfrutar de los sonidos y olores del paisaje de campo, al mismo tiempo que se acaricia su vientre donde hay una vida latente.

La vida cotidiana es un aspecto muy importante en *ROMA*, donde está siempre presente la violencia simbólica que subyace entre las paredes de la casa donde conviven ambos mundos, uno silenciado y puesto al servicio del otro. Se trata de una actitud naturalizada para esa sociedad, pero que Cuarón se encarga de dejar al descubierto y cuestionar. Esto mismo, pero desde el ámbito público es también posible rastrearlo, desplegando así una coherencia y unidad en todo el texto fílmico.

Cleo y el contexto sociopolítico

En el ámbito público esta violencia también se evidencia, aunque en este caso la tendencia es a una violencia explícita dada por los distintos actores sociales. El realizador propone una mirada hacia la sociedad de ese momento, inmersa en la agresión, no solo desde lo simbólico e implícito de las cuestiones ligadas a los aborígenes y los roles sociales, sino también en cuestiones políticas.

Desde el punto de vista político una de las imágenes de mayor violencia que presenta *ROMA* es la masacre *del jueves de Corpus Christi* (Ciudad de México, 10 de junio de 1971) denominada *El Halconazo*, por la participación de un grupo paramilitar identificado como los *Halcones*. En este acontecimiento fueron asesinados 120 estudiantes, reconocidos oficialmente, aunque nunca se supo el número final. El ataque es una de las escenas más importantes en la película, porque condensa el entorno social y político de México durante el gobierno del entonces presidente Luis Echeverría⁴.

Como un antecedente histórico de *El Halconazo*, las grandes luchas del movimiento juvenil y de la protesta estudiantil se iniciaron en 1968 en el mayo francés y en la lucha por los derechos civiles de la minoría negra en los Estados Unidos. En ellas se cuestiona el lugar que ocupa la universidad, el autoritarismo y el control burocrático; se rechaza su sistema de enseñanza, sus fines, las clases de los profesores, los programas de estudio. En esa sociedad de consumo, no se aceptan los criterios economicistas, el crecimiento económico como prioridad a cualquier precio; se critica a la sociedad como cosificada, prisionera de su propia prosperidad material (Nuñez Florencio, 1993).

La movilización de 1968 traspasó las fronteras de Europa Occidental y en muchas universidades estallaron revueltas como en Canadá, Polonia, y Pakistán. En México, reivindicando las libertades civiles, los estudiantes realizaron varias huelgas y multitudinarias manifestaciones en los *campus*. El 2 de octubre, durante el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, una concentración en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco fue reprimida por la policía y el ejército, en la que murieron centenares de manifestantes y fueron arrestados más de dos mil (Tilly y Wood, 2009). La “Matanza de Tlatelolco” aún carece de responsables enjuiciados (Giacosa, 2013). Se considera que ese día habría sido la primera participación pública de los *Halcones*, un grupo paramilitar entrenado por los gobiernos de México y

Estados Unidos desde finales de los años 60. Se los reclutaba entre estudiantes de extrema derecha, socios de clubes deportivos, y también entre los marginados, desempleados de los barrios periféricos.

Este es el caso de Fermín, el novio de Cleo, quien proviene de una familia carenciada y se acerca a este entrenamiento, evidenciando una violencia que también descarga en Cleo. Desde un principio de la relación, cuando están en la cama desnudos, Fermín cuenta su historia y su vínculo con las artes marciales, haciendo una demostración con la barra de la cortina de baño que, si bien ella lo interpreta como algo erótico y masculino, a la vez deja entrever un personaje muy violento y oscuro. Esto mismo, se ve en la escena en que ella va a buscarlo para comunicarle su embarazo y él, de un modo muy agresivo, la aleja de su vida, amenazándola con una vara.

La violencia que sobrevuela en el film, tanto en el ámbito privado como en el público, tiene su clímax en *El Halconazo*, cuando en 1971, estudiantes, del Instituto Politécnico Nacional y de la Universidad Nacional Autónoma de México, salieron a manifestarse en solidaridad con los alumnos de la Universidad Autónoma de Nuevo León, apoyando sus demandas: democratización de la enseñanza, respeto a la diversidad cultural nacional, presupuesto a la educación equivalente al 12% del Producto Interno Bruto y que el presupuesto destinado a las universidades se pusiera bajo el control de estudiantes y docentes, representación paritaria de maestros y alumnos en los consejos técnicos de la UNAM y la libertad de todos los presos por motivos políticos.

El entonces presidente de México, Luis Echeverría Álvarez, había anunciado intenciones de apertura democrática por parte de su gobierno, permitiendo el regreso al país de jóvenes dirigentes estudiantiles del movimiento de 1968 que se habían exiliado para proteger sus vidas. Este 10 de junio de 1971 es el día en que la mamá de Sofía acompaña a Cleo a comprar la cuna y desde allí se vive la violencia que se despliega en las calles, mientras la policía observa desde sus carros de asalto, sin intervenir. Las cámaras se ubican dentro del local, vemos tras la ventana a los manifestantes ser atacados por los halcones, jóvenes armados, que avanzan sobre la movilización estudiantil, mientras golpean salvajemente a todo estudiante que se pusiera a su paso. Todo son golpes, disparos y gritos. Entre medio de la escena, un grupo de represores entra a la tienda para perseguir y atacar a una pareja de jóvenes manifestantes. Uno de los represores es Fermín, quien -apuntando con un arma- mira amenazador a Cleo y a su acompañante. Esa situación tan estresante y cargada de violencia, adelanta el parto, momento en que Cleo rompe bolsa y es llevada inmediatamente al hospital. El director elige mostrar la escena de *El Halconazo* desde la ventana, como si estuviéramos dentro de los ojos de Cleo, alejada de ese mundo político y público, pero que, de alguna manera, termina irrumpiendo en su vida y determinando el desenlace de su embarazo. Mientras tanto, la cámara acompaña a Cleo a dar a luz, entre gritos y sacudidas en el auto que la conduce por las calles de México.

Lejos de la ficción fílmica, en *El Halconazo* histórico, el grupo paramilitar descargó balas calibre 45 y carabinas 30 M-2 sobre los manifestantes, quienes intentaron inútilmente refugiarse en las escuelas aledañas. Vestidos con ropas civiles, bajaron de los ómnibus, armados con garrotes de bambú, cadenas y cachiporras, mientras que los policías no intervenían y observaban. Rápidamente se convertiría en un baño de sangre (Doyle, 2003).

La prensa nacional y extranjera cubría la movilización y fueron agredidos también de forma brutal. La masacre no terminó cuando por fin se disolvió la concentración, sino que continuaría hasta horas después, en los hospitales de la Cruz Verde y el Rubén Leñero adonde habían trasladado a algunos de los heridos. Intimidando a doctores y enfermeras, hombres armados ingresaron a las salas de urgencias en donde los jóvenes eran atendidos y los asesinaron. La misma noche del 10 de junio, autoridades capitalinas salieron a decir que se había tratado de un enfrentamiento entre estudiantes y que los *Halcones* no existían, que se trataba de una leyenda. Echeverría anunció una investigación que nunca se realizó, y el hecho quedó impune (Giacosa, 2013).

Tras la agresión del Jueves de *Corpus Christi*, los *Halcones* desmantelaron el campo en donde se entrenaban en San Juan de Aragón y, fueron disueltos. Luis Echeverría, por su parte, sería señalado como responsable de esta masacre. Sin embargo, tras casi treinta años, la Suprema Corte de Justicia de la Nación le exoneró de toda responsabilidad, terminando así formalmente el 26 de julio de 2005 con el juicio sobre los hechos del 10 de junio de 1971⁵.

Con un enorme trabajo a nivel actoral y narrativo, ROMA remite a Cleo, a la familia de Cuarón y también a un contexto socio político mexicano en 1971, con acontecimientos que marcaron su historia, y que en el relato también inciden en la vida personal de la empleada, uniendo así lo privado y lo público.

Estética y simbología en ROMA

Cuarón elige el uso del blanco y negro en todo el film, apelando a la memoria del pasado y a una estética realista, que por momentos recuerda el registro documental. Además, esta fotografía ayuda mucho a recrear escenas altamente dramáticas, como la de Cleo entrando al mar a rescatar a los hijos de Sofía; o en la sala de partos junto al bebé sin vida. Las imágenes monocromáticas quitan cualquier tipo de decoración y dejan la historia al desnudo, frente a un espectador que -un poco incómodo- no tiene otra opción que sumergirse en esas emociones. La estética del blanco y negro de gran calidad técnica, basado en el sistema digital Arri de 65mm, deja ver una interminable escala de grises que dialogan con el foco y la inmensidad de detalles que se despliegan lenta y minuciosamente en cada plano, lo cual se conecta con la intención de Cuarón de darle al espectador una gran cantidad de información visual que lo desborde.

El juego de planos uno delante del otro, pero con gran profundidad de campo, muestran historias superpuestas que conviven en la pantalla en un mismo momento. Por ejemplo, la escena del parto: Cleo en primer plano, recuperándose del dolor y por detrás los médicos intentando revivir al bebé. O también en la escena en que ella está en la casa de campo, donde se llevan adelante dos fiestas: la de los dueños y sus invitados, y otra la de los peones. En esta última participa Cleo, con sus pares de origen mixteco. Allí una mujer choca con Cleo y hace que se rompa su copa; en ese plano se ven dos realidades en foco: la alegría de la gente celebrando y como contrapunto la protagonista mojada, víctima del golpe de la mujer. La taza que se rompe en manos de Cleo anticipa también su futura tragedia personal.

ROMA se caracteriza por el uso de elementos simbólicos que se van combinando con la historia, especialmente los de la naturaleza, que tienen una gran conexión con la vida de Cleo. El agua es un elemento unificador de la historia, que constituye un recurso recurrente de principio a fin. Vemos en la primera escena el piso cuadriculado del patio mojado, donde se ve el reflejo de un avión en el cielo, imagen que también se presenta en el cierre del film, esta vez no visto a través del reflejo del agua sino directamente en el cielo.

El primer plano del patio, limpiado con baldazos de agua y jabón, va a ser una puerta de entrada a muchas de las escenas de la película que tienen a este elemento como centro de atención, por ejemplo, las escenas del baño diario de Cleo, cuando ella rompe bolsa, las gotas de la lluvia sobre los vidrios, los hijos de Sofía saltando los charcos, el agua que apaga el incendio y la secuencia final, de fuerza catártica, en la que Cleo salva a los niños en el mar. La masa de agua violenta, abundante, ensordecedora, aparece como central y amenazante, sobre todo para la protagonista que no sabe nadar, y que sale triunfante al rescatar a los hijos de Sofía.

También la tierra se hace presente como un elemento de la naturaleza de gran trascendencia. La escena del terremoto, cuando Cleo visita el hospital resulta una posible muestra de amenazas futuras. Allí, baja a la sala de maternidad a conocer a los bebés y conectarse con su embarazo y la posibilidad de ser madre. Estando frente a las cunas, estalla un terremoto que amenaza con el derrumbe de la sala. Una piedra cae sobre la incubadora donde se encuentra un bebé, nada le sucede, solo se resquebraja el vidrio, pero da como resultado una imagen inquietante que parece un signo de lo que le depara a Cleo en el futuro. Este terremoto se puede relacionar con su propia historia, anticipando la muerte de su bebé y la imposibilidad de formar una familia.

Este elemento tierra se lo ve en el entramado total del relato, ya que muchas veces surge el tema de la lucha de las comunidades indígenas por su devolución; un tópico muy importante durante todo el siglo XX y comienzos del XXI, con los campesinos siempre combatiendo contra la exclusión y la explotación. Durante la presidencia de Echeverría, el superpoblado campo sufrió una nueva crisis y la agitación rural se convirtió en un fenómeno común en todas las regiones de México (Bethell, 1997, p.268).

El texto fílmico hace referencia a este tema nodal en la historia del país, cuando en la pequeña habitación en que viven las dos empleadas mixtecas, Adela le dice a Cleo que *el municipio fue al pueblo a apoderarse del ejido y le quitaron el terreno a tu madre*. Cleo no responde. Desde su ámbito urbano, pareciera que esa problemática le es ajena. Está muy lejos de su casa, y se siente parte de esta familia con la que vive y que constituye su único sostén. Otra escena donde esto queda a la vista es cuando Cleo va a la casa de campo y la recibe la empleada de allí que la acompaña a recorrer la casona; surge entonces el tema de la discusión por las tierras y otra vez Cleo parece no involucrarse en el conflicto, como si no se tratara de sus propios intereses y no formara parte de la comunidad indígena..

Los elementos simbólicos que aparecen en el film junto a un tratamiento muy personal de la imagen y el sonido, dan como resultado un texto fílmico que conecta universos. Si bien queda claro las cuestiones minimalistas a las que apela Cuarón para dar a conocer un mundo costumbrista de México en la década del setenta, también el director se introduce en grandes problemáticas imperantes en el momento, como puede ser la violencia puertas adentro que se vivía en esa sociedad, tanto por cuestiones de género como de clase social.

Conclusión

El cine como artefacto de producción y circulación de representaciones sociales se constituye en un documento desde el que se puede recuperar el pasado. En *ROMA*, Cuarón nos introduce en pasajes de la memoria de su niñez, rememorados con un afecto especial hacia esa empleada, tan presente en su vida y en la de su familia.

La película narra la vida diaria de esta joven que se ocupa de la mañana a la noche de los quehaceres domésticos y de cuidar a los integrantes de ese hogar, casi sin tiempo para su propia vida. El relato y la relación establecida entre lo personal y el contexto socio-histórico mexicano a comienzos de la década del setenta, permite abordar aspectos que hacen a la visibilidad de las comunidades indígenas tanto en el trabajo de las empleadas domésticas como en la pérdida de los derechos ancestrales indígenas a la propiedad de la tierra, y también a las luchas por el logro de los derechos civiles, representadas en esta ocasión con las trágicas imágenes de la manifestación y muerte de estudiantes en *El Halconazo*, una matanza que se resignifica en el film.

La violencia se presenta así en forma omnipresente y desde diferentes perspectivas. Aparece de un modo muy claro cuando el director propone una mirada acerca del lugar que ocupa *el otro*, el aborigen, en la sociedad mexicana. Este punto cobra trascendencia en todo el film, tanto desde lo público como desde lo privado, siempre desde el punto de vista de Cleo, protagonista absoluta de *ROMA*. Y estos aspectos que hacen a la vida de los descendientes de los pueblos originarios en la década del setenta hacen también participar al texto filmico de la subjetividad de su propio tiempo.

Notas:

1. *ROMA* fue filmada directamente para la plataforma de NETFLIX, donde se estrenó en pocos cines y salas de cultura. Integran el elenco Clio (Yalitza Aparicio), Sofía (Marina de Tavira), Antonio (Fernando Grediaga), Fermín (Jorge Antonio Guerrero) Pepe (Marco Graf), Toño (Diego Cortina Autrey), Paco (Carlos Peralta), Sofí (Daniela Demesa), doña Teresa (Verónica García).
2. Alfonso Cuarón Orozco (México, 1961) es un director, guionista y productor de cine mexicano. Cursó estudios de filosofía en la Universidad Autónoma de México (UNAM) y de cine en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Realizó los siguientes filmes: *Y Tu mamá también* (2001) *Hijo de Hombre* (2013) *Harry Potter y El prisionero de Azkaban* (2004), resultando ganador del Oscar como mejor director por *Gravity* (2014) y por *ROMA* (2019).
3. El pueblo mixteca constituye un grupo indígena del sur de México, descendiente de la cultura mixteca, que habita los estados de Oaxaca, Puebla y Guerrero.
4. Luis Álvarez Echeverría (Ciudad de México, 1922). Miembro del PRI desde 1945, se hizo cargo de la Secretaría de Interior en el período 1964-1970. Se desempeñó como presidente mexicano entre 1970 y 1976.

5. Como una resignificación actual, a partir de *El Halconazo*, cada año, organizaciones sociales, estudiantiles, políticas y de derechos humanos han convocado a movilizarse, no sólo en conmemoración de un año más de la masacre, sino como continuidad a la lucha que aquellos jóvenes empezaron y que consideran que deben enarbolar como propia.
6. La Ley de Reforma Agraria de 1915 dispuso la división (parcial) de los latifundios en ejidos, tierras que el gobierno federal concedía en régimen de propiedad colectiva a grupos peticionarios siempre y cuando éstos no trabajaran con plena dedicación en una hacienda (Bethell, 1997, p.198)

Bibliografía

- Bethell, Leslie, ed. (1997). *Historia de América Latina. 12. Política y sociedad desde 1930*. Barcelona: Cambridge University Press. Crítica
- Bhabba, H. (2002) *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Ediciones Manantial
- Doyle, Kate (2003). The Corpus Christi Massacre. Mexico Attack on its Student Movement, June 10, 1971. *The National Security Archive* nsarchive2.gwu.edu › NSAEBB › NSAEBB91. Consultado el 2/2 de 2020
- Giacosa, Romina (2013). “La Onda, entre Tlatelolco y el Halconazo”. Marcela Croce (compilación e introducción). *Latinoamericanismo*. Canon, crítica y géneros discursivos. Buenos Aires: Corregidor, pp. 21-27.
- Núñez Florencio, Rafael (1993). *Sociedad y política en el siglo XX. Viejos y nuevos movimientos sociales*. Madrid: Síntesis. Historia Universal Contemporánea 25.
- Tilly, Charles y Wood, Lesley J. (2009). *Los movimientos sociales 1768-2008. Desde sus orígenes a Facebook*. Barcelona: Crítica
- Todorov, T. (1998). *La conquista de América. El problema del otro*. México: Siglo veintiuno Editores
- Reyes, L. A. (2009). *El pensamiento indígena en América: los antiguos andinos, mayas y nahuas*. Buenos Aires: Biblos.

Abstract: This article is based on *ROMA* analysis, an intimist and self-referential film about the Mexican Alfredo Cuarón’s childhood, narrated from Cleo’s point of view, the young mixteco maid. Being located in a high middle-class area at México city, the filmic text shows the employee and employer’s daily life, in which a social and cultural inequality is depicted. The above mentioned runs in parallel with the social tension the country goes through at the beginning of the seventies.

The aim of this paper is to address issue of violence from the public spectrum as well as the private one, focused in that familiar group where several ways of oppression and submis-

sion are put into perspective through the role the indigenous people descendants have, being considered as the others in the society (Todorov, 1998). *ROMA* is a metaphor about Mexican history, its past and its present.

Keywords: violence - otherness - indigenous people - filmic representations

Resumo: O presente artigo baseia-se na análise de *ROMA*, um filme intimista e autorreferencial sobre a infância do diretor mexicano Alfredo Cuarón narrado desde o ponto de vista de Cleo, a jovem empregada doméstica de origem mixteca. No marco de um bairro de classe meia alta da cidade do México, o texto filmico representa a cotidianidade de empregada e empregadora onde manifesta-se uma desigualdade social e cultural que vai em paralelo com a tensão social que o país vive nos começos da década de setenta. O objetivo deste trabalho é abordar a violência tanto desde o público como desde o privado, condensada nesse grupo familiar, no qual põe-se em perspectiva formas diversas de opressão e sometimento, a través do papel que ocupam os descendentes dos povos originários, considerados na sociedade como *um outro* (Todorov, 1998). *ROMA* se constitui numa metáfora da história do México, o seu passado e o seu presente.

Palavras chave: violência - outredade - povos originários - representações filmicas.

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

Fecha de recepción: marzo 2020
Fecha de aceptación: abril 2020
Versión final: mayo 2020

Memoria, olvido y anamnesis en *Nuremberg, Its lesson for today* (Schulberg, 1948)

María Elena Stella ⁽¹⁾

Resumen: Según Henry Rousso, la memoria de los hechos históricos traumáticos atraviesa, por lo general, una secuencia ternaria de etapas identificables. La primera se da con el fin inmediato del genocidio, dictadura o proceso violento, momento en cual tienen lugar los debates iniciales en torno al castigo a los victimarios, la situación de las víctimas, sus testimonios y se establecen las primeras reparaciones. En la segunda etapa, el olvido, las amnistías y el silencio sobre los crímenes del pasado resultan más funcionales a las pretensiones de reconstrucción física, de reconciliación y de unidad nacional. Pero, más tarde o más temprano, sobreviene el tercer momento, el de la anamnesis, el deseo de reabrir el pasado violento, continuar los procesos jurídicos y los trabajos de la memoria.

En el caso de la Shoá, la primera etapa se extiende desde la derrota del nazismo en 1945 y la inmediata posguerra. El segundo momento abarca las décadas del cincuenta y del sesenta. El periodo de la anamnesis iniciado a finales de los setenta, cobra un impulso fenomenal con la caída del Muro de Berlín y de la URSS para convertirse, en la época de la globalización, en el trauma universal de Occidente.

El presente artículo se ocupa de la memoria del Holocausto y dentro de este amplio universo de representaciones ha seleccionado el film Stuart Schulberg, *Nuremberg, Its lesson for today* (1948). El documental -construido con imágenes de archivo creadas por los nazis, de los campos de concentración realizadas por los aliados al momento de la liberación y del Juicio de Nuremberg- fue exhibido entre 1948 y 1949 y tuvo por objetivo concientizar y desnazificar la Alemania de la posguerra. Luego atravesó un periodo de ocultamiento y olvido por más de sesenta años. Nunca se exhibió en EE UU ni en el resto de Europa hasta que fue rescatado y restaurado por la hija del director, Sandra Schulberg y Josh Waletzky, en 2009. Consideramos que el film resulta significativo, no solo porque su propia historia está vinculada a los distintos momentos de la memoria de la Shoá sino porque, además, y, fundamentalmente, da cuenta de las formas de concebir y representar el pasado a lo largo de seis décadas.

Palabras clave: Nuremberg - Juicio - video documental - memoria - genocidio

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 69-70]

⁽¹⁾ Docente e Investigadora de la Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Económicas, Ciclo Básico Común. Instituto de Enseñanza Superior Número 1 Dra. Alicia Moreau de Justo.

Introducción. Nuremberg y sus significados

Entre noviembre de 1945 y octubre de 1946 se llevaron a cabo en Nuremberg los juicios contra los principales jerarcas nazis, en realidad, los que quedaban vivos ya que los miembros de la cúpula del régimen nacional socialista – Hitler, Goebbels y Himmler- se habían suicidado, meses antes. De los veinticuatro integrantes de la lista de acusados, doce fueron condenados a pena de muerte¹, tres de ellos a cadena perpetua², cuatro sentenciados a prisión por periodos entre veinte y diez años³, tres resultaron absueltos⁴ y dos quedaron sin condena⁵. En un acontecimiento inédito, por primera vez⁶ en la historia, los vencidos fueron llevados al estrado judicial y condenados penalmente. A los Juicios Principales, siguieron en la misma ciudad, los Procesos Secundarios de Nuremberg, desarrollados entre 1946 y 1949.

Si bien, ya desde el inicio de la guerra, se había pronunciado la advertencia de que los líderes alemanes serían llevados a juicio, solamente, comenzó a cobrar realidad en 1943, cuando la derrota del eje parecía un hecho irreversible. Llegar al Juicio no resultó nada fácil, se logró luego de innumerables desacuerdos, propuestas contradictorias y duras controversias en el bando de los aliados. Todavía, en la Conferencia de Yalta, febrero de 1945, no había un criterio unánime sobre el castigo que se aplicaría a los vencidos y la decisión quedó postergada. Las ejecuciones sumarias de una lista cincuenta mil nombres, según la propuesta de Stalin u otra similar de Churchill, recién quedaron, totalmente descartadas en la Conferencia de Londres, reunida en junio de 1945, en la que se logró imponer la propuesta de los Estados Unidos: realizar un juicio ejemplar, llevando al estrado a los principales líderes y organizaciones del régimen nacional socialista. Los juicios debían ser públicos y con las garantías procesales, entre ellas, el derecho a la defensa e incluso, la posibilidad de apelación de las sentencias. Era la posición moralmente más aceptable si se tiene en cuenta que los aliados se asumían como los defensores de la libertad contra el totalitarismo nazi. En la mencionada reunión, surgió la Carta o Estatuto de Londres, firmado el 8 de Agosto de 1945, que creó el Tribunal Militar Internacional compuesto por ocho jueces, dos titulares y dos suplentes de cada potencia aliada - Estados Unidos, URSS, Reino Unido y Francia- y cuatro fiscales. Se encargaría de la aplicación del derecho internacional, no solo, a los crímenes de guerra sino, además, a la iniciación de una guerra de agresión y a los delitos contra la humanidad, por los cuales, los acusados responderían penal e individualmente.

Se decidió, asimismo, que el juicio se realizaría en el Palacio de Justicia de Nuremberg por varias razones, algunas de índole práctica, el edificio se conservaba intacto pese a los bombardeos y poseía una prisión anexa de modo que, durante el proceso, los acusados serían alojados allí, evitando las dificultades de los traslados durante las sesiones. Además, y fundamentalmente, el lugar poseía una fuerte carga simbólica: había sido el escenario de

los congresos de Partido Nacionalsocialista y también, de la sanción de las racistas Leyes de Nuremberg, justamente, diez años antes. La ciudad bárbara representaba, así, el principio y el fin de la trágica aventura del nacionalsocialismo.

Aunque las reglas contenidas en el Estatuto de Londres habían sido previstas, inicialmente, sólo para los procesos contra los líderes de la Alemania nazi, fueron aplicadas, posteriormente, en los Juicios de Tokio, y como antecedente jurídico ineludible para los procesos de justicia transicional del siglo XX y de la presente centuria. La Carta Londres sirvió, también, como base para la creación del Estatuto de Roma, que creó la Corte Penal Internacional el año 1998.

No obstante, como sabemos, los juicios de Nuremberg fueron, en su momento, blanco de fuertes y, en muchos casos, justificadas críticas desde el punto de vista jurídico procesal. Reproches que, con menos intensidad, aún perduran.

La creación de un tribunal militar creado *ad hoc* para juzgar crímenes cometidos por dirigentes de Alemania fue considerada una vulneración del principio de territorialidad. La imputación de crimen contra la paz mostraba, también, una endeblez jurídica notoria ya que si bien, el Pacto Briand Kellogg de 1928⁷ condenaba la guerra como forma de resolver controversias o conflictos entre naciones, no estaba tipificada como delito. La no retroactividad de la ley y el principio de *nullum crimen nulla poena sine lege* se dejaron de lado.

Dadas las atrocidades cometidas por los nazis, ampliamente probadas y testimoniadas, resultaba imposible dejar de castigarlos, aun ante el vacío legal en que se encontraba el derecho internacional en 1945. De manera que estas críticas, a las que se aferraban los perpetradores para quedar impunes, fueron perdiendo gran parte del peso que tenían.

Lo reprochado y reprochable de Nuremberg, inclusive hoy en día, fue que los crímenes de guerra y contra la humanidad se aplicaron a un solo bando, de manera que los bombardeos de la aviación británica a Dresde, ciudad que no poseía ningún interés militar, con bombas de fósforo y las bombas atómicas arrojadas en Hiroshima y Nagasaki⁸, sin duda, delitos de guerra y de lesa humanidad, quedaron totalmente excluidos de la justicia. Todo lo cual dio pábulo a la invocada y denostada “justicia de los vencedores”. Como había señalado Hannah Arendt, se trata de una evidente paradoja que evita el caso de los crímenes a propósito de los cuales se podría invocar tu *quoque* - tú también -.

En efecto, para un sector de la opinión pública, los juicios, más que estar destinados a castigar a los perpetradores del genocidio nazi, fueron una grandiosa puesta en escena donde los vencedores buscaron legitimarse como los nuevos amos del mundo e imponer el nuevo orden de la posguerra.

Enzo Traverso (2009) ha integrado estos opuestos y contradictorios sentidos adjudicados a Nuremberg: “El hecho de que el enjuiciamiento del enemigo satisfaga una necesidad de justicia y aparezca como éticamente fundamentado, incluso necesario, a ojos de la opinión internacional, no disminuye en lo más mínimo su carácter eminentemente político. “... “El enjuiciamiento del enemigo sirve para consolidar la victoria, legitimarla, sacralizarla en el plano moral, y también para ahogar el deseo de venganza , impedir una oleada de violencia sin control, desmesurada...”. De manera que, concluye el historiador italiano, “En pocas palabras, la justicia política es a la vez una necesidad y una conveniencia.” (Traverso, 2009, p.133)

Asimismo, debemos considerar otra dimensión de los Juicios, en general, y de Nuremberg en particular. Para Daniel Feierstein (2015) el juicio penal no solo es un mecanismo formal destinado a la sentencia sino que constituye una escena de encuentro entre victimarios y víctimas, jueces, fiscales, defensores, en la que los hechos traumáticos son reconstruidos frente a todos los partícipes y donde se produce un juicio moral legitimado que asigna responsabilidades y contribuye a la conciencia social (Feierstein, 2015, p. 256-258). En efecto, el autor considera que la escena jurídica es un ámbito, particularmente, privilegiado de construcción de discursos de verdad sobre el pasado, donde se fundan nuevas narraciones y se elabora el hecho histórico traumático.

En este sentido consideramos al filme *Nuremberg. Its lesson for today* (Stuart Schulberg, 1948) recoge, resignifica y difunde la nueva narrativa que surge de los procesos iniciados en 1945. Por otra parte, sus representaciones, su accidentado periplo a lo largo de sesenta años constituyen un excelente lugar desde donde mirar la historia y la memoria del Holocausto.

El presente artículo adopta la metodología propuesta por Fledelius Karsten (1980, p.53-80) quien señala los campos más relevantes para el análisis histórico de una película: el contexto político, social y cultural del cual emerge, el tema del filme, las producciones audiovisuales anteriores que hayan servido de fuente o inspiración para la realización, como asimismo, el proceso de producción de la obra. El otro campo es lo que tiene que ver con el filme mismo: el material audiovisual, los recursos estéticos, los personajes, las grandes unidades significativas, los signos, el contenido informativo, los valores y mensajes explícitos e implícitos que contiene. Por último, Karsten incorpora el análisis de lo que sucede con el filme luego de su proyección, es decir, su interacción con la sociedad.

***Nuremberg, Its lesson for today* (1948) La historia en el film**

Europa 1945. Imágenes de destrucción y desolación. Lenta y penosamente la vida comienza a surgir entre los escombros y los refugios. Un narrador en *off* se encargará de guiar al espectador a lo largo del todo film. Según sus palabras, la guerra ha terminado pero no hay paz, reina el desosiego, los pueblos del mundo reclaman una explicación. ¿Cómo ha sido posible? ¿Por qué? Es la pregunta que abre el relato cinematográfico y que se propone responder.

Inmediatamente, la cámara se detiene en un documento escrito: la nómina de los veinticuatro acusados elaborada por el Tribunal Militar Internacional, los protagonistas del drama judicial que está por presentarse.

Comienzan las sesiones. La imagen del escudo del Palacio de Justicia de Nuremberg funcionará como separador de las escenas, las distintas partes que componen el relato. Ahora, la cámara se posa en pilas de documentos, declaraciones, testimonios, cintas de película con lo que se quiere denotar el carácter abrumador del material probatorio.

Como no podía ser de otra manera, la sesión comienza con el Fiscal representante de los Estados Unidos, Robert Jackson, quien pronuncia la acusación por delitos de guerra de agresión, crímenes de guerra y crímenes contra la humanidad. El querellante no es ni más ni menos que la “civilización”, colectivo abstracto con que el Fiscal identifica al demandan-

te, al sujeto que había sido vulnerado en sus derechos. Aun así, destaca el hecho de que los acusados tendrán la oportunidad de ejercer su legítima defensa. Se subrayan, así, los rasgos de juicio justo, contra cualquier argumentación que circulaba en 1945 y que persistía en el momento de realización del filme. El documental refuerza la imagen de legalidad y legitimidad de Nuremberg. Un juicio impecable.

Luego de Jackson, los fiscales de las otras potencias aliadas desempeñarán un rol específico en el argumento de cada uno de los tres delitos principales que integran la acusación. La tarea de probar la existencia del crimen de conspiración y de planificar y ejecutar una guerra de agresión le tocó al Fiscal del Reino Unido. El origen histórico de la conspiración lo ubica en *Mi Lucha* y en la creación del Partido Nacional Socialista. Allí, ya había sido definido, según el fiscal, el plan de exterminio de las otras razas, consideradas inferiores. Lo que sigue son los distintos pasos para concretar un plan fijado de antemano. En un *in crescendo* de violencia dirigida al interior de Alemania, el relato se detiene en la eliminación de la oposición interna, la quema de libros, la intimidación a los partidos opositores, el incendio del Reichstag y el ataque a las instituciones de la República Weimar. Se completa la primera parte del programa, luego seguirá la guerra de agresión a las otras naciones. Se incorpora material de archivo, documentos, imágenes rodadas de los propios nazis, discursos de los principales líderes políticos y periódicos del nacionalsocialismo. Aparecen, también, fragmentos de las películas apologéticas de Leni Riefenstahl, todo lo cual contribuía a probar en forma palmaria, la existencia de una conspiración, de un plan y la ejecución de una guerra de agresión.

Con una cronología precisa que va desde la políticas de rearme iniciadas en 1933, expone, uno por uno, los sucesivos actos de guerra: la anexión de Austria, la incorporación de Checoslovaquia, la invasión a Polonia, Dinamarca, Noruega, Bélgica, Holanda, Luxemburgo, Yugoslavia y la Unión Soviética. La exhibición de elocuentes mapas sobre la expansión alemana en Europa se suma para abonar la teoría de la Fiscalía. La alianza con Italia y Japón es también concebida dentro del marco de una conspiración contra la paz.

Otra estrategia muy efectiva consiste en mostrar a Hitler y a los principales jerarcas nazis, ahora, en el banquillo de los acusados, anticipando sus planes. Son amenazas que luego aparecen confirmadas por los hechos. Sus propios discursos, sus rúbricas en documentos oficiales, su presencia en fotografías y videos en roles protagónicos, funcionan como evidencia autoincriminante, con lo cual se logra un efecto de verdad irrefragable.

Sin embargo, en ocasiones, el discurso monolítico y sin fisuras hace peligrar la estrategia política y la intención moralizante, tanto en el Juicio real como en su representación filmica. Al soslayar cada evidente contradicción, el mensaje zozobra tornándose poco creíble, en ocasiones cínico, por ejemplo, al referirse al pacto de no agresión del 23 agosto de 1939 entre Alemania y URSS, que dejó perpleja a gran parte de la opinión mundial, en su momento. Se alude al mismo, únicamente, en tanto violación por parte de Alemania del tratado, haciendo caso omiso a la verdadera dimensión del Acuerdo Hitler-Stalin: el reparto de Polonia y de influencias sobre Europa del Este⁹. Por supuesto, este doble rasero tiene que ver con que la URSS ocupaba en Nuremberg el estrado de los acusadores por más que, evidentemente, tales acciones quedaban enmarcadas en la figura de guerra de agresión.

Los silencios y contradicciones de la justicia de Nuremberg en 1945- 1946, evidentes, en el film de Schulberg resultaron incómodos e insostenibles durante todo el transcurso de la guerra fría, y explican la “desaparición del film” en 1949.

La imagen del escudo del Palacio de Justicia da paso a otra escena, en este caso toca el turno del General Román Rudenko, Fiscal por la URSS. El eje de su acusación son los delitos de lesa humanidad cometidos contra la población civil en los territorios ocupados y los crímenes de guerra perpetrados por el ejército y la Gestapo. Es aquí, aproximadamente, en la mitad de la película, donde aparecen las imágenes de los campos de concentración. Se muestra la pantalla donde se exhibieron con carácter de prueba jurídica, las imágenes tomadas por los ejércitos aliados al momento de la liberación.

Nuremberg inaugura una forma de representar el horror mostrando los cadáveres apilados, la muerte anónima. Las valijas, zapatos, anteojos, los peines y cabelleras que alguna vez pertenecieron a las víctimas y que, ahora, en su atroz amontonamiento, servían para dar cuenta de la magnitud del exterminio. “Esto es un genocidio”, “ un genocidio” repite el relator en *off*, incorporando una palabra con la que, posteriormente, se conocería la más grave y radical de las violencias de Estado.

El último tramo de la acusación quedó reservado al Fiscal de Francia, quien, también, se centró en los crímenes contra la humanidad en sus distintas formas concretas: el trato inhumano, la deportación, la confiscación de los bienes, la esclavización y la explotación económica. Pero, mientras el fiscal Rudenko se centraba en los soldados soviéticos, los opositores políticos y la resistencia como las principales víctimas del nazismo, el fiscal galo incorporó la dimensión antisemita y exterminadora del nacionalsocialismo.

Las imágenes se presentan siguiendo un orden temporal, desde la prédica racista de los militantes nazis, el hostigamiento, la marcación con la estrella amarilla, su segregación y confinamiento en los campos de concentración. Las imágenes y el relato en *off* se combinan en una escalada de violencia y terror que desemboca en su paroxismo: los campos de exterminio y la cifra del espanto: los seis millones de judíos que insumió la “solución final”. De los setenta y cuatro minutos, aproximadamente, que dura la película, los primeros cincuenta se dedican a la acusación, a partir de allí, comienza el turno de la Defensa. La asimetría resulta bastante evidente.

Implacable y homogéneo, en relato filmico omite la palabra de los letrados de la Defensa, lo cual resulta poco coherente si se tiene en cuenta el hincapié del Fiscal Jackson, en cuanto a la legítima defensa que garantizaba el Tribunal de Nuremberg. De esta manera, se borran de un plumazo, los argumentos jurídico procesales que había esgrimido la defensa y que cuestionaban la legitimidad del Juicio. Es por eso que en *Nuremberg Its Lesson for today*, la defensa se reduce a la que ejercen los propios acusados, que como sabemos, eran un compendio de lugares comunes y de los consabidos argumentos: que actuaron en cumplimiento de órdenes de sus superiores, dentro del marco de legalidad del Estado nazi y de la ley vigente Otro recurso usado por casi todos fue el absurdo argumento de su desconocimientos de los hechos aberrantes que se mostraban en las pantallas o que surgían del testimonio de las víctimas.

Se acerca el final del juicio y de su representación. La cámara se posa en el cartel “*judges room in sesion*” y nos trasporta a la etapa siguiente del drama judicial. El narrador se en-

carga de presentar uno a uno los jueces que integran el Tribunal. Con el acompañamiento de trompetas, que ponen dramatismo y solemnidad al acto, se pronuncian las sentencias de los veinticuatro imputados: doce condenas a muerte en la horca, tres cadenas perpetuas, cuatro condenas a prisión con penas de diez a veinte años, tres absoluciones y dos sin condena.

Tanto el Juicio como el video *Nuremberg*. *Its lesson for today* no solo perseguían llegar a la sentencia. Sus objetivos eran más amplios: buscaban además, impartir una lección a la humanidad, es por eso que la película de Schulberg, no termina con la sentencia sino con la respuesta a la pregunta inicial. En *Nuremberg* los pueblos del mundo descubrieron el porqué de tantas muertes y tanto sufrimiento. La imagen del Cristo llevando la cruz cierra el filme junto a las palabras de Robert Jackson: “Este juicio forma parte de un gran esfuerzo por hacer más segura la paz del mundo. Él constituye un acto jurídico, una forma de asegurar que todos aquellos que inicien una guerra de agresión van a pagar por ello, personalmente”. Aquí, queda enunciada la “lección de Nuremberg”, según el video documental de Stuart Schulberg.

La historia del film y las etapas de la memoria

Henry Rousso (2015, pp. 1-20) considera que los procesos de la memoria de los grandes traumas históricos poseen una cierta regularidad, que inclusive se verifica a escala planetaria, en la época que denomina la globalización de la memoria. La primera de las etapas se da con el fin del genocidio, dictadura o proceso de violencia masiva. En ese momento comienzan los debates sobre el castigo a los victimarios, la reparación a las víctimas y tienen lugar los primeros juicios. Luego, este activismo decae para dar paso a una etapa caracterizada por el olvido, las amnistías y el silencio. Se corre del centro de interés por el pasado, primando el presente, las necesidades de reconstrucción material, de reconciliación y de unidad nacional. Pero, más tarde o más temprano, resurgen las preocupaciones por ese pasado soterrado y sobreviene el tercer momento, el de la anamnesis, el recuerdo y se reanudan los procesos judiciales y los trabajos de la memoria.

La historia del documental *Nuremberg. Its lesson for today* guarda una estrecha relación con cada una de las etapas señaladas por Rousso. Su aparición, en 1948, su “desaparición”, en 1949 y su “reaparición”, en la primera década del siglo XXI, están vinculadas en forma paradigmática al proceso de la memoria de los hechos histórico traumáticos, en este caso de la Shoá.

La película es tributaria de dos producciones audiovisuales anteriores, *The Nazi Plan* (1945) dirigida por Ray Kellogg y escrita por Budd Schulberg (hermano de Stuart) y *Nazi Concentration Camps* (George Stevens, 1945). *The Nazi Plan* venía a documentar, acorde a la estrategia del Tribunal Militar Internacional, el crimen de conspiración y planificación de una guerra de agresión. En función de ello se estableció que solo se incluiría material filmico, fotografías y documentos, exclusivamente, alemanes del periodo 1919-45. Para la realización de este film probatorio, se detuvo a la cineasta alemana Leni Riefenstahl a los efectos de que señale e identifique a los dirigentes nazis que aparecían en los documentos

filmicos. Asimismo, Stuart Schulberg fue autorizado para incautar el archivo del fotógrafo personal de Hitler, Heinrich Hoffmann.

El segundo documental, *Nazi Concentration Camps*, es solo una breve compilación de una hora de duración, de la ingente cantidad de imágenes rodadas por los soldados aliados al momento de la liberación de los campos(Baer, 2005, p.114) . Las cámaras de gas de Mauthausen, los hornos crematorios de Buchenwald, la “duchas” de Dachau son algunos de los lugares del horror documentados en toda su crudeza durante el exhaustivo recorrido por los campos de concentración y de exterminio nazis.

Ambos films son documentos oficiales, que fueron concebidos para ser presentados como evidencia jurídica en Nuremberg, por lo cual llevan una declaración jurada de autenticidad de las imágenes y de su no alteración ni manipulación. En base a este material Stuart Schulberg construye su relato filmico *Nuremberg, Its lesson for today*. La película original fue editada por Joseph Zigman con el patrocinio de Pare Lorenz, Jefe de Cine del Departamento de Guerra de EEUU y terminada en 1948, esta vez, con el auspicio de Eric Pommer, Jefe de Cine del Gobierno Militar de Norteamérica en Berlín. Tales datos no resultan para nada irrelevantes y ponen en evidencia el interés de Estados Unidos en recordar y difundir la nueva narrativa, el discurso de verdad sobre el pasado construido en la Sala de Audiencias de la ciudad bávara. A tres años de la derrota de Alemania y a dos del veredicto del Tribunal Militar Internacional, el film de Schulberg venía a recordar superioridad moral de los vencedores. En Alemania fue exhibida entre 1948 y 1949 y, aunque el objetivo era mostrarla en el resto de Europa y en los Estados Unidos, tales expectativas quedaron truncadas al calor del cambio de clima político. El estallido de la guerra fría había provocado un cambio de orientación, una mirada distinta sobre su antiguo aliado, la URSS, y, también, sobre el enemigo derrotado.

Si, en la inmediata posguerra, prevaleció el afán por la revelar al mundo la dimensión de la barbarie nazi, la difusión de las imágenes del horror, de los testimonios de las víctimas y, en gran medida, el reclamo de justicia y castigos a los responsables, antes de finalizar la década del cuarenta, el mundo había cambiado. Ahora, hurgar en el pasado nazi parecía atentar contra la necesidad política de construir una Alemania aliada frente al peligro comunista, en rápida expansión por Europa y el mundo. El mensaje de Nuremberg, por lo tanto, no resultaba funcional a esa estrategia. En 1945, los cuatro miembros del Tribunal Militar Internacional exhibían la misma dignidad y legitimidad de la cual, ahora, urgía excluir a la Rusia estalinista. En Nuremberg, como hemos visto, la invasión de la URSS a Polonia se había pasado por alto. No se condenó como una guerra de agresión, cuando al mismo tiempo, se acusó a Alemania por el mismo delito. Se mintió en cuanto a la Masacre de Katyn, falsamente adjudicada a los alemanes, cuando en realidad, había sido perpetrada por los soviéticos. Ahora, ese discurso uniforme, unánime, sin contradicciones, se presenta como inconveniente.

La nueva postura política adoptada en el mundo occidental que aconsejaba “lo pasado pisado” afectó, también, a otros filmes sobre el Holocausto y el periodo nacionalsocialista, que empezaron a hacerse mucho menos frecuentes, mientras que otros corrieron la misma suerte que la película de Stuart Schulberg. Tal es el caso del documental británico, *Los campos de concentración alemanes*, obra comenzada por los cineastas Sidney Bernstein y

Alfred Hitchcock en 1945, pero que poco después, fue considerada políticamente incómoda y que quedó inconclusa y olvidada durante décadas¹¹.

Sin embargo, la guerra fría llegó a su fin, el Muro de Berlín fue derrumbado, la URSS colapsó y el “siglo XX corto” terminó dando paso a la era de la Globalización. Con siglo XXI, llegó la obsesión por la memoria, particularmente, de los hechos histórico-traumáticos, percibida, tempranamente por Andreas Huyssen (2002). La Shoá quedó consagrada como el trauma universal de Occidente. Se multiplicaron los estudios sobre el pasado violento, se reabrió la justicia penal contra los criminales nazis que quedaban impunes: Klaus Barbie, Maurice Papon, Erich Priebke y John Demjanjuk, entre otros. Proliferaron las películas de ficción y documentales, particularmente, de la época del nazismo, pero, también, sobre los otros genocidios que le siguieron.

El Juicio de Nuremberg recobró un inusitado interés. Quedó reconocido como el punto de partida de la justicia transicional y como pieza fundacional del Estatuto de Roma de 1998 y de la Corte Penal Internacional.

Tal contexto favorable se combinó con el hallazgo, casi fortuito, en 2003, de una copia de dieciséis milímetros del antiguo documental de Stuart Schulberg. Su hija, la reconocida cineasta, Sandra Schulberg, la encontró en el armario, al vaciar la casa de su madre, que había fallecido el año anterior. Como esa copia estaba muy deteriorada, la directora debió recurrir a otro ejemplar de treinta y cinco milímetros a la cual accedió luego de investigar en los Archivos Nacionales de Estados Unidos y documentos de Alemania.¹² A partir de allí, junto con el documentalista Josh Waletzky se abocó a la restauración del antiguo documental, obra de su padre.

El “regreso” de *Nuremberg*, *Its Lesson for today, luego de sesenta años de confinamiento*, tuvo lugar en una ocasión especial: fue en 2009, en La Haya, en la ceremonia de entrega del Premio Erasmus a uno de los fiscales en los procesos posteriores de Nuremberg, Ben Ferencz. Un año más tarde, fue estrenada ¡esta vez, sí!, en los Estados Unidos.¹³

Una redención semejante le aguardaba al documental británico *Los campos de concentración alemanes* de Sidney Bernstein y Alfred Hitchcock. Luego de cuatro décadas, en 1984, apareció, en el Festival de Berlín, una reconstrucción incompleta del film, con el título *Memorias de los campos*. Casi treinta años más tarde, en 2014, el director y antropólogo André Singer, con el auspicio del Museo Imperial de Guerra completó y digitalizó la imagen, dando lugar al documental cinematográfico *Night Will Fall*.

Para finalizar, más allá del análisis histórico del film *Nuremberg Its lesson for today* y su accidentada trayectoria, condicionada por los vaivenes de la política nacional e internacional y la sucesión de etapas que caracterizan la historia de la memoria de la Shoá, nos parece importante resaltar el gran aporte que brindaron los video documentales a la explicación y comprensión de los genocidios y demás formas de violencia masiva perpetradas en los siglos XX y XXI. Como destaca Lior Zylberman (2018, pp. 133-147) “el cine documental posee un rol fundamental en el conocimiento de los genocidios. Creemos que éste ha tenido una tarea por lo menos triple: ha funcionado como evidencia, ha colaborado en la difusión masiva de los casos, y ha formado, consolidado y servido de soporte de imaginarios colectivos en torno a los genocidios”.

Notas:

1. Hermann Goering, Joachim von Ribbentrop, Wilhelm Keitel, Ernst Kaltenbrunner, Alfred Rosenberg, Hans Frank, Wilhelm Frick, Julius Streicher, Fritz Sauckel, Alfred Jold, Arthur Seiss Inquart, y Martin Bormann, este último fue condenado en ausencia.
2. Rudolf Hess, Walter Funk y Erich Raeder.
3. Karl Dönitz, Baldur von Schirach, Albert Speer y Konstantin von Neurath.
4. Hjalmar Schacht, Franz von Papen y Hans Fritzsche.
5. Gustav Krupp a causa de su estado de salud y Robert Ley, quien se había suicidado al ser detenido.
6. Los Procesos de Leipzig de 1921, luego de la Primera Guerra Mundial, constituyen un antecedente muy desdibujado, un simulacro de juicio a un reducido número de criminales de guerra, del que resultaron numerosas absoluciones, alguna condenas simbólicas y finalmente, pronto fueron liberados.
7. Tratado internacional del 27 de agosto de 1928 firmado en París, por iniciativa de Francia y EEUU, al que luego adhirieron otros quince países, incluida Alemania. Según su Artículo 1, los estados signatarios declaran solemnemente que condenan la guerra como medio de solución de controversias internacionales y que desisten de su uso como herramienta de la política nacional en sus relaciones mutuas.
8. Ni los contemporáneos, ni los historiadores posteriores dejaron de señalar la notable y significativa paradoja de la coincidencia exacta entre la firma del Tratado de Londres que estatúa los delitos contra la humanidad - 8 de Agosto de 1945 - y los bombardeos atómicos a las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki.
9. Por ello, los soviéticos no condenaron la invasión alemana a Polonia, sino que respondieron con una acción similar. Recíprocamente, Alemania no cuestionó la invasión rusa de Finlandia ni la anexión de Lituania, Letonia y Estonia
10. Según el autor más de ochenta mil pies de películas fueron grabadas por los ejércitos aliados.
11. Además de la guerra fría, la desaparición de este documental, se explica, según el cineasta Branko Lustig, porque Gran Bretaña quería frenar la agitación del sionismo para crear un Estado Judío en el Mandato Británico de Palestina. Para las autoridades británicas, mostrar las tribulaciones del pueblo judío en los campos de concentración habría exacerbado la demanda sionista.
12. En YouTube se pueden ver las entrevistas a la directora donde narra los pormenores del encuentro con el film, cuya existencia ignoraba hasta el momento.
13. En el 2011, *Nuremberg, Its lessonb for today*, fue exhibida en el Festival Internacional de Cine Independiente de Buenos Aires (BAFICI)

Bibliografía

- Baer, A. (2005). *El testimonio audiovisual. Imagen y memoria del Holocausto*. Madrid: Coedición CIS Entro de Investigaciones sociológicas y Siglo XXI número 219.
- Feierstein, Daniel (2015) *Juicios. Sobre la elaboración del genocidio II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fledelius, K. (1980) "Fields and Strategies of Historical Films Movies Analysis", in: Fledelius, Karsten and Short, Robert, *Studies in History, Film and Society*. Copenhagen: Eventus.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Rosenstone, Robert (1997.) *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Barcelona: Ariel
- Rouso, H. (2015). "Hacia una globalización de la memoria", en *Nuevo Mundo. Nuevos Mundos*. 18-09-2015. <https://journals.openedition.org/nuevomundo/68429>. Consultado el 7 de Febrero de 2020.
- Traverso, E. (2009). *A sangre y fuego. De la guerra civil europea, 1914-1945*, Buenos Aires: Prometeo.
- Zylberman, L. (2018). "Genocidio y Cine Documental. Funciones, temas y estilos". *Actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (ASAECA), Santa Fe, Argentina. <http://asaeca.org/wp-content/uploads/2017/11/Libro-de-actas-AsAECA-2018-2-1.pdf>. Consultado 1 de marzo de 2020.

Abstract: According to Henry Rouso, the memory of traumatic historical events generally goes through a ternary sequence of identifiable stages. The first takes place with the immediate end of the genocide, dictatorship or violent process, at which time the initial debates take place regarding the punishment of the victimizers, the situation of the victims, their testimonies and the first reparations are established. In the second stage, forgetfulness, amnesties and silence about the crimes of the past are more functional to the claims of physical reconstruction, reconciliation and national unity. But, sooner or later, the third moment comes, that of the anamnesis, the desire to reopen the violent past, to continue the legal processes and the works of memory.

In the case of the Shoah, the first stage extends from the defeat of Nazism in 1945 and the immediate post-war period. The second moment covers the fifties and sixties. The anamnesis period, which began in the late 1970s, gained phenomenal momentum with the fall of the Berlin Wall and the USSR to become, in the era of globalization, the universal trauma of the West.

This article deals with the memory of the Holocaust and within this wide universe of representations the film Stuart Schulberg, *Nuremberg, Its lesson for today* (1948) has been selected. The documentary - built with archive images created by the Nazis, from the concentration camps made by the allies at the time of liberation and the Nuremberg Trial -

was shown between 1948 and 1949 and aimed to raise awareness and denazify the Germany of the postwar period. Then he went through a period of concealment and oblivion for more than sixty years. It was never shown in the US or the rest of Europe until it was rescued and restored by the director's daughter, Sandra Schulberg and Josh Waletzky, in 2009. We consider the film to be significant, not only because its own story is linked to the different moments in the memory of the Shoah, but because, in addition, and, fundamentally, it accounts for the ways of conceiving and representing the past throughout six decades.

Keywords: Nuremberg - Trial - documentary video - memory - genocide.

Resumo: De acordo com Henry Rousso, a memória de eventos históricos traumáticos geralmente passa por uma sequência ternária de estágios identificáveis. O primeiro ocorre com o fim imediato do genocídio, ditadura ou processo violento, momento em que ocorrem os debates iniciais sobre a punição dos vitimadores, a situação das vítimas, seus testemunhos e as primeiras reparações. No segundo estágio, o esquecimento, a anistia e o silêncio sobre os crimes do passado são mais funcionais às reivindicações de reconstrução física, reconciliação e unidade nacional. Mas, mais cedo ou mais tarde, chega o terceiro momento, o da anamnese, o desejo de reabrir o passado violento, de continuar os processos legais e os trabalhos da memória.

No caso da Shoah, o primeiro estágio se estende desde a derrota do nazismo em 1945 e o período imediato do pós-guerra. O segundo momento abrange os anos cinquenta e sessenta. O período da anamnese, iniciado no final da década de 1970, ganhou um impulso fenomenal com a queda do Muro de Berlim e da URSS, tornando-se, na era da globalização, o trauma universal do Ocidente.

Este artigo trata da memória do Holocausto e, dentro desse amplo universo de representações, foi selecionado o filme Stuart Schulberg, Nuremberg. Its lesson for today (1948) foi selecionada. O vídeo documentário - construído com imagens de arquivo filmadas pelos nazistas, a partir dos campos de concentração feitos pelos aliados na época da libertação e do Julgamento de Nuremberg - foi exibido entre 1948 e 1949 e teve como objetivo sensibilizar e desnazificar a Alemanha do período pós-guerra. Então ele passou por um período de ocultação e esquecimento por mais de sessenta anos. Ele nunca foi exibido nos EUA ou no resto da Europa até ser resgatado e restaurado pela filha do diretor, Sandra Schulberg e Josh Waletzky, em 2009. Consideramos o filme significativo, não apenas porque sua própria história está ligada à momentos diferentes na memória da Shoah, mas porque, além disso, e fundamentalmente, explica as maneiras de conceber e representar o passado nas últimas seis décadas.

Resumo: Nuremberg - Julgamento - vídeo documentário - memória - genocídio

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

Los victimarios en el cine documental. El díptico de Joshua Oppenheimer y la modalidad participativa

Lior Zylberman ⁽¹⁾

Resumen: Este trabajo se enmarca en una investigación sobre la representación de los genocidios en el cine documental, en esta instancia se indagará en torno a cómo ha sido presentada la memoria de los victimarios. Para ello, primero se revisará en forma breve algunos antecedentes y problemas sobre el tema; en segundo lugar, repasaremos las estrategias de representación empleadas que sugerimos para analizar la representación del victimario; para finalmente, concentrarnos en la modalidad participativa a partir del análisis de los documentales *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) y *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014). Allí, además de pensar las características de esta modalidad, analizaremos la memoria que esta estrategia permite poner en movimiento.

Palabras clave: Cine documental – genocidio – perpetradores – modos – violencia

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 85-86]

⁽¹⁾ Doctor en Ciencias Sociales. Investigador del CONICET y del Centro de Estudios sobre Genocidio de la UNTREF. Profesor titular de Sociología en la FADU-UBA

Introducción

Este trabajo es parte de una investigación en curso en la que propongo un abordaje que permita pensar, clasificar y definir las diversas estrategias de representación del genocidio en el cine documental. En consecuencia, el presente escrito se propone presentar algunos avances y conclusiones provisionarias como también debates generados en el marco de la investigación. Para ello me abocaré a problematizar algunas aristas a partir del díptico documental de Joshua Oppenheimer sobre el genocidio que tuvo lugar en Indonesia durante los años 1965-6¹ compuestos por los films *The Act of Killing* (2012) y *The Look of Silence* (2014).

Para pensar la representación de los genocidios en el cine documental he sugerido dos ejes, dos ejes que se encuentran vinculados e interrelacionados entre sí: uno, los motivos; el otro, las funciones². Una segunda etapa de la investigación, actualmente en curso, tiene como objetivo continuar con la tendencia metodológica anterior a fin de estudiar uno de los motivos narrativos: el elemento humano, más específicamente los perpetradores. Es en ese marco, entonces, que a continuación me abocaré a presentar algunos debates en torno a la representación de los perpetradores en el cine documental, revisando en forma breve algunos antecedentes y problemas; en segunda instancia, repasaré las estrategias de representación de los victimarios³ que he pensado como parte de la investigación; para finalmente, concentrarme en la sugerida modalidad participativa a partir de los films de Joshua Oppenheimer⁴.

La representación del victimario

Al examinar las representaciones audiovisuales, la víctima ha sido principalmente el foco de interés en las producciones sobre genocidio, dictaduras y crímenes de masa; y en el cine documental históricamente se ha ido instaurando una “tradicción de la víctima” desde la consolidación del cine social de la escuela de John Grierson en la década de 1930 (Winston, 1988). Escapa al presente trabajo dar cuenta de las diversas discusiones y abordajes teóricos en torno a los perpetradores pero lo cierto es que en los últimos años se ha ido desarrollando en forma más sistemática un campo multidisciplinario específico de estudios sobre éstos, siendo el Holocausto el paradigma de análisis y la matriz teórica-conceptual primordial; dicho caso, también ha sido el caso insignia para pensar un “giro al perpetrador” (*turn to the perpetrator*) en el análisis literario y cultural de esta figura (Adams & Vice, 2013).

Comúnmente se piensa a los victimarios, sobre todo aquellos quienes han cometido un genocidio, en términos extremos –malvados, sádicos, enfermos, etc.– o incluso como seres ubicados por fuera del mundo humano. Efectivamente, las primeras indagaciones sobre el tema, sobre todo los intentos de estudiar desde la psiquiatría a los nazis acusados en Núremberg, proponían dilucidar la anormalidad de dichos sujetos (El-Hai, 2015) resultando una tarea infructuosa. Posteriormente, los ya clásicos textos de Raul Hilberg (2005) sobre la burocracia nazi y el de Hannah Arendt (2005) sobre Adolf Eichmann, permitieron pensar la “normalidad” o banalidad de los perpetradores; y tiempo después, las investigaciones de autores como Christopher Browning (2011), James Waller (2007), Jean Hatzfeld (2004) o Philip Zimbardo (2008) repararon en la transformación de gente común a genocidas abriendo así un campo de estudio específico. Esos trabajos también permitieron observar que si comúnmente se piensa a los victimarios como seres diabólicos e irracionales se debe a nuestro deseo de no ver en ellos la potencialidad de convertirnos nosotros mismos en victimarios.

Las primeras representaciones de victimarios tuvieron lugar en películas documentales sobre el Holocausto; en esa dirección, las primeras producciones los caracterizaron de modo unidimensional, como seres diabólicos, dejando de lado los matices que existen en este grupo para concentrarse, ante todo, en los ideólogos. Ya en las imágenes de los Juicios

de Núremberg se modeló esta caracterización que será puesta en tensión y contraste con las imágenes del Juicio a Eichmann. Con todo, durante mucho tiempo, los documentales sobre el Holocausto caracterizaron a los nazis en la forma unidimensional recién mencionada, en títulos como *Hitler, Eine Karriere* (Joachim Fest y Christian Herrendoerfer, 1977) o *Genocide* (Arnold Schwartzman, 1982), presentando una abierta reivindicación del papel del individuo en la historia antes que analizar y problematizar los procesos que permitieron el exterminio. Con el tiempo, tanto con la evolución las prácticas y del lenguaje del cine documental como por la investigación académica sobre el tema, la representación de los victimarios fue complejizándose, siendo *The Act of Killing* signo de ello.

Lo cierto es que al pensar la presentación de los victimarios en el cine documental surgen diversas preguntas éticas: ¿se le debe dar voz e imagen? ¿Qué gana un documental al tener la voz de un victimario entre sus testimonios? ¿Es una prueba que confirma lo que dice el sobreviviente-víctima o puede ser exhibida en forma autónoma sin apelar a otras voces? ¿Se puede llegar a empatizar con los victimarios? Dar la voz al victimario, entonces, plantea otros tipos de problemas éticos, distintos a los que se despliegan al presentar a la víctima.

Quizá uno de los rechazos que más genera al ver a los victimarios en la pantalla es, como ya lo señalara Hannah Arendt, su *normalidad*. Las memorias de varios Einsatzgruppen narradas en *Das radikal Böse* (Stefan Ruzowitzky, 2013) nos proveen un gran abanico de pensamientos y sensaciones que tenían las tropas especiales, y antes de ser movidos por una necesidad de hacer el mal, su tarea era para ellos ante todo un trabajo. Entonces, ¿al ser retratado, puede el victimario tener pesadillas por sus actos, como Anwar Congo en *The Act of Killing*? ¿Pueden ser las lágrimas de los campesinos camboyanos otrora cuadros del Khmer Rouge en *Enemies of the People* (Thet Sambath y Rob Lemkin, 2009) signo de sus traumas y símbolo de arrepentimiento? De ser así, ¿puede expresarse todo ello en el documental? En *The Memory of Justice* (Marcel Ophüls, 1976), un documental en el cual se recuerdan los treinta años de los Juicios de Núremberg y su continuidad en el mundo de posguerra de aquel momento, se pueden encontrar varias de las aristas antes mencionadas. En el film de Ophüls, además de entrevistar a abogados que participaron en dicho juicio, investigadores, activistas por la paz, ex militares y médicos nazis como también miembros del partido, se entrevista a Karl Dönitz y a Albert Speer: mientras el primero justifica su desconocimiento del genocidio, sorteando las preguntas del realizador, el segundo asume rápidamente la responsabilidad y ante la cámara se arrepiente de lo hecho, pidiendo, en cierto sentido, una redención. El caso de Speer resulta provocativo para pensar hasta qué punto ese arrepentimiento es sincero, profundo, o, finalmente, una personificación. Así, de llegar el victimario a arrepentirse ¿hasta dónde se les cree? ¿cuánto hay de honestidad en sus dichos?

Para ahondar en estas cuestiones, la obra de Rithy Panh se vuelve necesaria de ser mencionada. En su focalización de la historia del genocidio camboyanos, el director explora en *S-21, la machine de mort Khmère rouge* (Rithy Panh, 2003) los diversos matices de lo que fuera el centro de tortura y exterminio de Tuol Sleng. Para examinarlo, Panh convoca no sólo a sobrevivientes como Vann Nath, quien da testimonio con su voz y con sus pinturas, o a Chum Mey sino también a ex guardias y torturadores. Panh reconstruye así la microfísica del funcionamiento de la prisión, haciéndole recrear a los antiguos guardias y tortura-

dores sus tareas, y a diferencia de la toma de testimonio clásica, gran parte de los registros fueron hechos en la misma prisión convertida en museo. Pero en *S21*... faltaba una figura. Todos los caminos –y los testimonios– conducían hacia una persona en particular: Duch, el antiguo director del centro. En dicho sitio, todas las confesiones arrancadas debían llegar a sus manos y él era el que decidía el “aplastamiento” del detenido. De este modo, *Duch, le maître des forges de l'enfer* (Rithy Panh, 2011) resulta, si se puede decir así, un mano a mano entre Panh y el victimario. A lo largo de las diversas entrevistas, Duch describe el aparato burocrático asesino, la forma en que eran arrancadas las confesiones, la tortura y también el ideal Khmer Rouge como las expresiones y reglamentos que regían en la prisión. Hombre ya mayor, al momento de filmar la película, Duch se encontraba a la espera del inicio de su juicio en el marco del Tribunal de Camboya; en el metraje, el ex director del *S21* no expresa remordimiento o arrepentimiento sino convicción. La pregunta en torno a cómo filmar al perpetrador vuelve a instalarse en este film que, a su vez, tiene la particularidad de ser el suyo el único testimonio. En la experiencia de enfrentarse a Duch, Panh expresó la dificultad y los problemas éticos que lo asaltaron:

Tras cientos de horas de rodaje, vi la verdad con toda claridad: me había convertido en el instrumento de aquel hombre. En cierta medida, en su consejero. Su entrenador. Lo escribí: no busco la verdad, sino el conocimiento. Que se haga la palabra. La de Duch era una cantinela: un juego con la falsedad. Un juego cruel. Una epopeya borrosa. Con mis preguntas, había participado en su preparación para el proceso. Luego, ¿yo había sobrevivido al régimen Khmer Rouge, indagaba el enigma humano en la persona humana de Duch, y él me utilizaba? Esa idea me pareció insoportable (Panh & Bataille, 2013, pp. 23-24).

Entonces, cómo posicionarse éticamente ante los victimarios. ¿Se los debe respetar del mismo modo que a las víctimas-sobrevivientes? ¿Ante la cámara, poseen los mismos derechos? Al revisar los diversos casos, la respuesta parecería ser que no. Ante los victimarios, sobre todo aquellos que no vacilan en vanagloriar lo hecho ni en mostrar señales de arrepentimiento, el documentalista no puede posicionarse en forma neutral debiendo quizá poner en suspenso la ética del documental. En consecuencia, el engaño parece ser la estrategia primaria de muchos realizadores, ya sea filmando por medio de cámaras ocultas o bien no respetando acuerdos previos⁵. Otra estrategia empleada es la de “la entrevista en emboscada”, que supone mostrar lo que la cámara siguió registrando a pesar de haber cortado aparentemente la filmación: lo vemos en *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987) como también en *Escadrons de la mort: L'école française* (Marie-Monique Robin, 2003). Con todo, la situación de engaño puede resultar un momento de peligro para su realizador; a Claude Lanzmann, por ejemplo, el engaño casi le cuesta la vida⁶. Quizá sean los dichos de Marie-Monique Robin la que mejor sinteticen la posición de todos estos realizadores que a través del engaño o de no cumplir con su palabra o de hacerse pasar por otra persona para alcanzar una declaración, logran que los victimarios expresen lo que niegan en público; así, al referirse a los registros de militares argentinos y chilenos justificando la tortura y la desaparición de personas, al meditar sobre el uso de la cámara oculta en su documental, Robin afirmó: “no tuve ningún problema ético, estaba frente a un victimario, un violador de los derechos humanos”⁷. Ante el victimario, entonces, parecería no haber código ético preestablecido ya que en tanto victimario ha perdido

la posibilidad de gozar de los derechos sobre su imagen del mismo modo en que los disponen las víctimas-sobrevivientes. De este modo, si las prácticas éticas del cine documental solicitan un buen trato a las personas filmadas, al registrar a victimarios los documentales ponen en tensión los límites posibles de dichas prácticas.

Modalidades de representación del victimario

A continuación, propongo distinguir cuatro modalidades en que el victimario ha sido representado en el cine documental. Éstas no esperan ser normativas ni taxativas sino ser pensadas como tendencias, como estrategias de representación; en ese sentido, como se verá, un documental puede tender hacia una modalidad en particular como transitar por varias a la vez.

La primera modalidad la denomino Archivo, contemplando así lo que comúnmente se refiere como material de archivo o imágenes de archivo; es decir, registros visuales tomados originalmente por alguien para luego ser editados y montados para crear una determinada película. En esta modalidad predominan dos fuentes de imágenes: el registro de los propios victimarios en su tarea –ya sean tomadas por ellos mismos como por otros– o filmaciones generales que no remiten necesariamente al exterminio –por lo general resultan ser películas de propaganda, noticieros cinematográficos o televisivos o incluso también generadas por los propios victimarios–. Los títulos que prevalecen en esta modalidad son asociados con los documentales de compilación o bien aquellos que emplean imágenes de archivo para ilustrar el relato histórico que presentan. En ocasiones, las imágenes de archivo son montadas en forma alternada con entrevistas, constatando lo que el entrevistado afirma o bien otorgándole un sentido, a partir de la entrevista, a dichas imágenes. En esta modalidad el victimario no tiene la palabra, y si la brinda no es específicamente para la cámara documental. Aquí, entonces, el victimario es representado en forma silente, no se expresa en forma libre, no es su voz la que escuchamos, sino que otro habla por él. Documentales como *Nuremberg. Les nazis face à leurs crimes* (Christian Delage, 2006), *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne* (Eyal Sivan, 1999), *Los 100 días que no conmovieron al mundo* (Vanessa Ragona, 2009), *The Uncondemned* (Nick Louvel y Michele Mitchell 2015), *Un claro día de justicia* (Ana Cacopardo e Ingrid Jaschek, 2006) o *Brother Number One* (Anne Goldson y Peter Gilbert, 2012) pueden ser pensados bajo esta modalidad.

La segunda modalidad para representar al victimario la denomino Evocativa. La evocación es una forma de traer a la imaginación, una llamada o convocatoria para que algo o alguien se haga perceptible. Es en el marco de una entrevista-testimonio que surge la evocación, la figura del victimario; allí, éste es delineado y caracterizado por la palabra de otro, siendo comúnmente la víctima-sobreviviente quien suele evocar y distinguir a esta figura a partir de su palabra. En esa dirección, en numerosos documentales el victimario es evocado en forma amplia para referirse a “los SS” en varios documentales sobre el Holocausto, o como hace Graciela Daleo respecto a la “patota” en *Cazadores de utopías* (David Blaustein, 1996) o algunos sudaneses respecto a los Yanyauid en Darfur en *The*

Devil Came on Horseback (Ricki Stern y Annie Sundberg, 2007). Pero la evocación no sólo la realizan los sobrevivientes, sino también expertos –historiadores como David Chandler en *S-21: Inside Pot Pot's Secret Prison* (Greg DeHart, 2002)–, o *bystanders*, testigos ocasionales, gente que les brindó asilo y ayuda como también cazadores de nazis. Una producción paradigmática de esta modalidad bien podría ser *Hotel Terminus. The Life and Times of Klaus Barbie* (Marcel Ophüls, 1988), documental que gira en torno a la figura del llamado “Carnicero de Lyon”. En este documental, el victimario es la figura central, sin embargo nunca dio una entrevista ni participó en forma activa para la cámara de Ophüls. La evocación es también la modalidad empleada como forma de elaborar el pasado familiar por algunos hijos de victimarios. En *2 oder 3 Dinge, die ich von ihm weiß* (Malte Ludin, 2005), su director, quien es el hijo de Hanns Ludin, miembro de las SA y embajador alemán en la República Eslovaca, bucea en el legado familiar y la figura de su padre al cual casi no conoció ya que fue ejecutado en 1947 cuando tenía apenas cinco años de edad. En conclusión, en esta modalidad, el victimario tampoco se expresa por su propia voz, sino que es caracterizado y representado en la pantalla a través de segundos.

La tercera modalidad la denomino Declarativa. Entiendo por declaración a un anuncio, a una manifestación de hechos, sucesos, conductas o pareceres en un determinado contexto, pero, en el caso de esta modalidad, se refieren a las declaraciones efectuadas *específicamente* para el documental en cuestión. En esta modalidad, el victimario se expresa por sí mismo y aparece frente a la cámara del documentalista. Con todo, esta modalidad no resulta necesariamente “apacible”, alcanzar la declaración de un victimario no suele ser una tarea sencilla; por lo tanto, esta modalidad también contempla otras tácticas llevadas adelante por los realizadores para registrar –o no– las declaraciones de los victimarios. *Einsatzgruppen, les commandos de la mort* (Michaël Prazan, 2009), *Shoah, Escadrons de la mort: l'école française o Noces rouges* (Lida Chan y Guillaume Suon, 2012) son algunos de los títulos que integran esta modalidad. En el marco de las declaraciones de los victimarios, hay que tener en cuenta una cuestión nodal: las declaraciones siempre son posteriores a los hechos; es decir, resulta difícil obtener declaraciones de los victimarios –incluso indagar sus motivaciones, sus razones, sus transformaciones de “persona común” a asesino en masa– mientras los crímenes se llevan adelante. En consecuencia, la palabra –o el silencio– del victimario siempre será una cuidadosa elaboración que intentará desligar su responsabilidad transfiriéndola ya sea a colegas o a superiores, o bien al contexto. Por lo tanto, en esta modalidad resulta meditar en torno a qué información aporta su palabra, cómo se posiciona en términos de responsabilidad ante los crímenes y cómo ve y evalúa sus crímenes. En otras palabras, ¿qué recuerda y qué memoria construye el victimario?

Finalmente, la última modalidad sugerida es la Participativa. Ofrecer una entrevista es, desde ya, una forma de participar; sin embargo, no es esa la condición que primará en esta modalidad. Aquí, la participación se refiere a cuando el victimario se dispone a actuar, a recrear, ante la cámara. Es por eso que los documentales que apelan a esta modalidad son escasos e infrecuentes, pero cuando recurren a ésta, suelen traer consigo discusiones de diversos tipos. *El mocito* (Marcela Said y Jean de Certeau, 2011), película que sigue a Jorgelino Vergara⁸, puede ser pensada en el marco de esta modalidad. También *Mr. Death* (Errol Morris, 1999), que combina la recreación hecha con actores como con el propio Fred Leuchter, el negador del Holocausto protagonista del documental, o *Enemies of the*

People, donde Suon muestra, cuchillo en mano, cómo cometió uno de los asesinatos. En S-21... Rithy Panh convocó a ex guardias y sobrevivientes del centro de tortura y muerte, mostrando uno de los guardias lo que hacía en una de sus rondas. En todos estos títulos, la participación es actuada por el propio victimario pero en un número de escenas o secuencias acotadas. En cambio, en *The Act of Killing* y, en menor medida, en *The Look of Silence*, la recreación es el recurso principal.

El dúptico de Joshua Oppenheimer podría, entonces, erigirse como el paradigma de la modalidad participativa. Esto hace que surjan diversas preguntas, sobre todo aquellas relacionadas con el conocimiento que permite el empleo de esta modalidad. Para decirlo de otro modo, la pregunta no sería solamente por qué optó su director esta modalidad sino también qué nos permite conocer respecto a la violencia genocida estos documentales.

***The Act of Killing* y *The Look of Silence* como paradigmas de la modalidad participativa**

Al preguntarse cómo y en qué condiciones puede el historiador conocer el pasado, R. G. Collingwood escribió que el pasado “nunca es un hecho dado que podamos aprehender empíricamente mediante la percepción (...) el historiador no es un testigo ocular de los hechos que desea conocer” (Collingwood, 1952, p. 323); y si para escribir la historia el historiador debe “re-crear el pasado en su propia mente”, el documentalista que apela a la modalidad participativa tiene la posibilidad de que el pasado sea re-creado por los propios protagonistas para su cámara. Así, resulta sugerente pensar y colocar en tensión cuánto de “re” –en tanto *volver a*, reproducir– poseen dichas actuaciones ante la cámara o bien si son efectivamente nuevas creaciones.

Para un victimario no resulta sencillo dar testimonio de los crímenes que cometió, sobre todo “cuando eres un antiguo torturador. La respuesta que obtienes con mayor frecuencia es ‘sí, bueno, fui torturador, pero seguí órdenes’”, meditó Rithy Panh; con todo, para este director no se puede avanzar por esa dirección ya que “lleva tiempo hacer que las personas entiendan que para ellos dar testimonio es también responsabilizarse. No hay otro camino. Si quieres volver a la humanidad, entonces tienes que testificar. El peor torturador es el que no reconoce su acto hasta la muerte” (Oppenheimer, 2012, p. 246). Por ende, la tarea del director es crear las condiciones más favorables para esos testimonios, para que las declaraciones de esos testigos se hagan (...) entonces, cuando se habla de destrucción y reducción al polvo, estas no son solo palabras, también hay gestos detrás de estas palabras. Entonces, cuando las palabras no son suficientes, la imagen detrás de las palabras te da la fuerza de los gestos, de los actos (Oppenheimer, 2012, p. 246).

En otras palabras, la participación activa de los victimarios en los documentales, recreando sus crímenes –en ocasiones a partir de elaboradas puestas en escenas– puede permitir que se descubra otra memoria: la corporal. Para el proyecto desarrollado en Indonesia, que le consumió a Joshua Oppenheimer casi una década, el director entendió su trabajo como la búsqueda de una actuación arqueológica que implicó trabajar sucesivamente con y a través de los gestos, rutinas y rituales que fueron el motor de las masacres, así como los géneros y gramáticas de su recuento histórico, que generalmente se trasladan desde la

entrevista y la recreación con los actores históricos (...) hasta los resúmenes de los eventos relacionados en las entrevistas (Oppenheimer & Uwemedimo, 2012, p. 304).

De este modo, muchas de las puestas en escena resultan recreaciones de películas de *gangsters* ya que con ese vestuario los criminales se sienten a gusto para narrar cómo mataban y entonar las mismas canciones que cantaban en el momento en que emprendían la tarea. Como amante del cine, Anwar Congo, protagonista de *The Act of Killing* pasaba en su juventud tiempo en las salas de cine, y la sala misma a la que él asistía se convirtió en lugar de reclutamiento de *gangsters* –nombre con el que se autodenominaban los escuadrones de asesinos–; de hecho, el gobernador de Sumatra Septentrional presenta en el film a Anwar como perteneciente al “grupo paramilitar del cine Medan”. Asimismo, como narra en la película, al terminar una función Anwar solía cruzar la calle para dirigirse a su “oficina” a interrogar y matar. De joven, nos comenta, veía películas de *gangsters*, películas violentas, y veía “formas geniales de matar” y las copiaba. De estas le gustaba como empleaban el alambre como arma homicida; de allí que tomara este material como método “para matar comunistas”. También le gustaban los musicales, y como forma de celebrar –y anular su conciencia– Anwar solía bailar –además de alcoholizarse y drogarse– luego de cumplir su tarea.

Esta “inspiración” en el cine por parte de Anwar nos señala una relación particular entre imaginación, cine y violencia: de sus dichos puede inferirse el lugar importante que ocupa el cine en el establecimiento de la imaginación violenta. Esto no significa que Anwar, o cualquier otro, se hayan transformado en asesino a causa del cine, pero nos advierte el rol fundamental de las películas en la institución de los imaginarios criminales. Como señala el propio director, el cine “ha dado forma no solo a la violencia política, desde la tortura hasta la guerra y el genocidio, sino también a la forma en que se lleva a cabo” (Brink & Oppenheimer, 2013, p. 1). El cine desafía los límites de la imaginación de los asesinos, tanto que cuando Anwar mira una película hecha “para odiar a los comunistas”, exclama que él fue más allá de lo que se ve en la película.

Al recurrir a una modalidad participativa *The Act of Killing* logra conjugar el testimonio con la recreación pero en otro nivel: podríamos afirmar que retoma la senda de la estilización iniciada por Errol Morris en sus documentales pero no para asemejarse a ella. En la película de Oppenheimer hay así al menos dos tipos de recreaciones: aquellas que buscan parecerse al hecho pasado, como la primera del film, donde Anwar observa cómo la milicia irrumpe en una casa buscando matar a los comunistas; y las filmadas en forma más estilizada, en un estudio o en las locaciones donde sucedieron los hechos, con el propio Anwar como actor. Lo cierto es que ambos tipos de recreación cuentan con una característica primordial: son los propios asesinos quienes *actúan* el rol de asesinos. Mientras que con las primeras se busca una semejanza a los acontecimientos pasados –lo vemos, por ejemplo, cuando Herman Koto, compañero de Anwar, le señala a una mujer como debe reaccionar con el objetivo de parecerse a la víctima–; en las segundas, donde en ocasiones se bordea lo kitsch, se pretende bucear por el imaginario de Congo: es el propio protagonista quien organiza las escenas a recrear, quien “dirige” la película junto a Oppenheimer, y con estas puestas, en ocasiones alegóricas, el realizador de *The Act of Killing* no hace sino llegar al imaginario del asesino. Así, el propio Anwar Congo actúa en las recreaciones de algunos de sus asesinatos, mostrándonos su técnica y contándonos como se sentía y qué pensaba.

Quisiera entonces detenerme en dos secuencias donde los victimarios indonesios recrean sus crímenes. Una es de *The Act of Killing* y sucede en la terraza de un negocio donde Anwar Congo re-crea una de sus formas de matar y la otra, que forma parte de *The Look of Silence*, es la secuencia filmada en el 2003, en los inicios del proyecto, donde Amir Hassan e Ingor vuelven al Snake River para recrear sus crímenes y el asesinato de Ramli Rukun.

En cierto sentido, en ambas secuencias se produce la experiencia del “aquí fue” de Simon Srebnik, sobreviviente del campo de exterminio de Chelmino y primer testificante en Shoah, pero a la inversa: el que afirma el aquí fue es el victimario. Por lo tanto, el lugar, el contexto, tendrá un rol fundamental en la recuperación de los recuerdos de estas tres personas. En ambas secuencias, los victimarios poseen perfecta conciencia y conocimiento de la cámara: muestran sus “habilidades”, miran a ella, saben que son vistos y saben que serán vistos. Por lo tanto, en esas escenas, que además poseen una extensa duración, los actores sociales llevan adelante una verdadera *performance*. Utilizando aquí las diversas traducciones al español de dicha palabra, Anwar Congo, Amir e Ingor, actúan, interpretan, ejecutan y realizan su acto criminal para la cámara. Como señalaron Oppenheimer y Uwemedimo, hay una formalidad peculiar en la presentación de Amir. Al igual que cualquiera que se jacta ante la cámara, Amir es consciente de la cámara, y en esta autoconsciencia decorosa, su actuación se vuelve más intensa, explícitamente teatral. Y así, enfocado a través de la lente de la cámara, convergen dos sentidos de performatividad: existe el performativo en el sentido de JL Austin por un lado (...) y performativo como ‘teatral’, por otro (Oppenheimer & Uwemedimo, 2012, p. 294).

La *performance* como un tipo de *acting*, se puede asociar a los modos en que Dominick LaCapra analizó la noción freudiana de *acting out*. Si bien resulta un término complejo, el mismo sugiere la emergencia de lo reprimido, y para LaCapra implica “aceptar el trauma, incluidos sus ínfimos detalles, y combatir de manera crítica la tendencia a ponerlo en acto, reconociendo incluso que el *acting out* puede ser necesario y, en ciertos aspectos, conveniente o imperioso al menos” (LaCapra, 2005, p. 156). Asimismo, además de pensar el trauma desde esta perspectiva también lo hace desde la noción de elaboración; de este modo, *acting out* y elaboración serían dos formas de sobrellevar el trauma. Mientras que el *acting out* entraña una repetición compulsiva, la elaboración implica repetición pero con una diferencia significativa, “que puede ser conveniente en comparación con la repetición compulsiva” (2005, p. 161). La elaboración exige volver sobre los problemas, repasarlos y, quizá, “modificar la comprensión que uno tiene de ellos. Aun cuando los problemas hayan sido elaborados, pueden volver y requerir una nueva elaboración, distinta de la anterior tal vez” (2005, p. 161). Ahora bien, el planteo de LaCapra, pensado para una aproximación empática por parte del historiador, se vincula con el contacto entre este profesional y la víctima del trauma –en su caso, los sobrevivientes del Holocausto–. En consecuencia, el *acting out* del victimario de la modalidad participativa permite poner en discusión la posibilidad de pensar el trauma del perpetrador. ¿Cuál es su trauma? ¿Cómo lo expresa? O, en todo caso, ¿qué es lo que no expresa? ¿Cómo relaciona su trauma con la responsabilidad? ¿Se ve responsable?

Lo cierto es que la participación, la actuación del victimario para la cámara, puede resultar una verdadera herramienta de elaboración para el victimario y de ello dependerá su po-

sición frente al evento como también la forma en que el público reaccione frente a sus acciones. Mientras que los victimarios de Rithy Panh de S21... o los de *Enemies of the People* muestran cierto remordimiento, incluso una comprensión de la responsabilidad de sus actos, los de *The Look of Silence* se muestran orgullosos de sus crímenes. En consecuencia, en su repetición ¿qué tipo de elaboración efectúan? Resulta así sugerente el trayecto de Anwar Congo en *The Act of Killing*, donde al verse actuar parecería sentir “algo”, pudiendo el espectador pensar que antes que un sentido remordimiento y toma de conciencia de su responsabilidad, Congo observe *instantes* de responsabilidad.

Con todo, la modalidad participativa posee algunos añadidos más que deben ser pensado en dos niveles que operan al mismo tiempo: la memoria y el cuerpo. Por un lado, al ofrecernos sus testimonios y sus recuerdos de sus años como asesinos, *The Act of Killing* y *The Look of Silence* presentan las memorias de los victimarios en el sentido de ofrecer un relato coherente sobre el pasado. En ese nivel, las películas no difieren respecto a las que apelan a la modalidad declarativa ya que dichos recuerdos por lo general serán o bien exculpatorios o bien apologeticos del régimen que causó los crímenes. Asimismo, y para el caso de Indonesia, la posibilidad de hablar abiertamente y de reivindicar los asesinatos –sobre todo como se ve en *The Look of Silence*– permite comprender que la memoria de los victimarios se constituyó de ese modo ya que fue construida desde la impunidad, sin juicios ni revisión oficial de los acontecimientos. Sin embargo, hay un elemento más que aporta la modalidad participativa en términos de memoria: aquí ya no estaríamos solamente frente a una memoria que expresa un relato sino que también ante cuerpos que se expresan.

Desde los aportes de la psicología de la memoria y la neurociencia, sabemos que la memoria, y por ende el acto de recordar, es un proceso incesante y no un depósito de información. Todo acto de recuerdo es un acto de creación, el pasado es siempre presente y nuestros recuerdos, por más que parezcan verdaderos y vívidos, se adaptan y modifican a las necesidades del presente. Esta cuestión, entonces, resulta un elemento fundamental al momento de analizar los testimonios, tanto de víctimas como de victimarios. Ahora bien, a partir de las reflexiones de los documentalistas antes citados, la modalidad participativa no sólo es un testimonio verbal sino también corporal, modificando así uno de los núcleos del testimonio. Si en el testimonio, tal como sugirió Simone Veil, la premisa del relato es “estuve allí y eso fue así” (Jablonka, 2017, p. 108), en las películas analizadas en esta modalidad no sólo se reproduce dicha premisa sino que se suma una más, que se podría definir como “yo hice esto, yo lo hago”. No se trata solamente de recrear ante la cámara sino, y sobre todo aquellos documentales donde la recreación se da en el lugar donde sucedieron los hechos, del tipo de memoria que se activa: una “memoria dependiente del contexto” (Baddeley et al., 2018, pp. 252-253). La relación entre contexto y memoria resulta importante, ya que cuando los contextos espaciales, temporales, emocionales, fisiológicos o cognitivos que permiten la recuperación de los recuerdos se corresponden con los de su codificación otorgan un beneficio especial a éstos, ayudando no sólo en su recuperación sino a que los recuerdos resulten más vívidos para quien recuerda. En consecuencia, en esos documentales, en las secuencias mencionadas, los victimarios no recuerdan solamente cómo asesinaban; al recrear sus crímenes, los crean, accionan: ante la cámara simulan matar, pero el recuerdo es experimentado como una acción presente. En otras palabras, el cuerpo del victimario no imita su crimen, sino que lo efectúa en el presente.

Esta forma de trabajar la memoria de los victimarios lleva adelante una operación singular: el propio Oppenheimer señaló que la recreación funciona como una verdadera herramienta de investigación que en vez de presentar “evidencia forense” nos adentra en la imaginación de los victimarios. Dicha herramienta –emplear la modalidad participativa, podríamos decir– es de vital importancia para “comprender los procedimientos imaginativos por los cuales los seres humanos se persiguen entre sí, y cómo luego construimos (y vivimos) sociedades fundadas en violencia sistemática y duradera”¹⁰.

Señalé previamente que numerosos documentales lograron la declaración de victimarios, pero ¿acaso la declaración no permite también adentrarse en el imaginario del victimario? El imaginario social remite a los modos en que las personas “imaginan su existencia social, el tipo de relaciones que mantienen unas con otras, el tipo de cosas que ocurren entre ellas, las expectativas (...) y las imágenes e ideas normativas más profundas que subyacen a estas expectativas” (Taylor, 2006, p. 37); en consecuencia, éste parecería quedar plasmado en las declaraciones. Sin embargo, en la modalidad participativa empleada por Oppenheimer hay al menos dos elementos más que permiten llevar adelante la exploración del imaginario. Por un lado, y en ello se emparentan las películas con las de la modalidad declarativa, escuchamos la palabra de los victimarios –que no sucede por medio de engaños o limitadas de antemano– que ejecutaron los crímenes sino también de cuadros superiores –como los líderes del movimiento paramilitar Pancasila– que ordenaron y justificaron los crímenes. Pero por el otro lado, y esa es la novedad, en las propias recreaciones, los victimarios crean sus propias imágenes sobre ellos, nos muestran cómo quieren que sean vistos y entendidos. En la intersección de ambos recursos se asienta también un imaginario de la impunidad: ellos pueden hacer lo que hacen porque se sienten victoriosos, porque saben que no serán juzgados, porque hay un Estado que los cobijó y los señaló como héroes antes que genocidas.

Exponer el imaginario de la impunidad supone también modificar un paradigma, una tradición, tanto del documental como la propia forma en que se han construido los abordajes académicos sobre el tema: la ya mencionada “tradición de la víctima”. Desde la constitución de la “era del testigo” (Wieviorka, 2006), el sobreviviente-víctima ha sido la figura ética y de escucha legitimada. ¿Por qué, entonces, el giro hacia el victimario que efectúa Oppenheimer? Comúnmente lograr la declaración de una víctima o sobreviviente resulta sencilla, pudiendo ser pensada su entrevista como un momento de cierta confianza y seguridad, es decir, no implica riesgo físico o de vida; el peligro, en cambio, asomaría al momento de entrevistar a un victimario. El caso de Indonesia resulta un contraejemplo. Si bien el interés inicial de Oppenheimer fue entrar a la historia del genocidio a través del testimonio de las víctimas, filmarlos a ellos resultaba peligroso y se encontraron con numerosos obstáculos no así para filmar a los asesinos. En consecuencia, la ausencia de la víctima, sobre todo en *The Act of Killing*, no se debe a una mera decisión de dirección, sino que es un signo de la violencia contemporánea en Indonesia. En otras palabras, el díptico trata sobre la violencia pasada, pero son documentos sobre la continuidad de la violencia, esa violencia del pasado es entonces la violencia del presente.

A modo de cierre

La representación de los victimarios en el cine documental, sobre todo aquellos que optan por la modalidad participativa, trae interrogantes éticos. No se trata solamente de la pregunta en torno a la posibilidad de darle voz e imagen a un asesino y cómo debe ser presentada, sino también qué gana un documental al tener la voz de un victimario entre sus testimonios.

Es por eso que el díptico sobre Indonesia de Joshua Oppenheimer constituye un caso límite en el cine documental y en lo que a representación de victimarios se refiere. Ambos títulos significan un cambio radical de perspectiva y estética, y por eso llegaron a ser criticadas y señaladas, entre otras cosas, como *snuff movies* (Fraser, 2013, 2014). Con ello, y a pesar de ello, no debe dejarse de pensar que filmar a victimarios –ya sea en su modalidad declarativa como participativa– resulta ser una situación de peligro constante¹¹, poniéndose en tensión la propia pericia y capacidad del documentalista como también su posición ética y sus propios temores.

Como observación final se podría decir que ver y escuchar a los victimarios ayuda a por lo menos tres cuestiones: a confirmar las características del exterminio, a saber qué idea e imaginario construyó el perpetrador sobre la víctima y, finalmente, a vislumbrar qué imagen construyeron de sí mismos. En este sentido, *The Act of Killing* y *The Look of Silence* nos permiten indagar en el imaginario de los asesinos ya que lo central no es saber si las recreaciones resultan semejantes a los hechos pasados sino explorar la conciencia de los criminales, de allí el interés por preguntarnos qué tipo de memoria se activa en las recreaciones que llevan adelante. Pienso así que las recreaciones funcionan más como una herramienta para explorar los “paisajes mentales” de los asesinos que como reconstrucción verídica tendiente a una función evidencial. Al indagar sobre la obra de Errol Morris, Carl Plantinga sugirió que en sus películas las entrevistas tratan sobre “el contenido y las motivaciones de las creencias de las personas”, haciendo un uso estratégico de este recurso “porque está fascinado por los paisajes mentales de sus sujetos” (Plantinga, 2009, p. 49). Siguiendo esa línea de pensamiento, se puede decir que las recreaciones, la participación activa de los victimarios en las películas, implica una investidura del personaje en su creencia, siendo su “paisaje de ensueño (*dreamscape*), su mundo subjetivo, lo que está en cuestión” (2009, p.49).

En *The Act of Killing* y *The Look of Silence* la participación es una forma de exhibir la impunidad y la no asunción de responsabilidad, la ostentación de la violencia les permite referirse no sólo al pasado sino, sobre todo, al presente. No recuerdan para ir hacia atrás en el tiempo, sino que esa misma violencia –ejercida quizá de otro modo– la siguen desplegando en el presente. En consecuencia, los documentales que logran la declaración y participación de los victimarios se colocan no sólo como un modo específico de narrar y representar tanto el pasado como el presente sino también como una importante herramienta de investigación y reflexión sobre éstos, presentados ni como demonios ni como “banales”, sino, como sugiere de Swaan (2015), simplemente como personas, iguales, diferentes y distintas como todos los demás.

Notas:

1. Antigua colonia holandesa, Indonesia obtuvo su independencia en 1945. Fue Sukarno el líder de aquella gesta, y su primer presidente. Ante el creciente apoyo del Partido Comunista de Indonesia (PKI) y los constantes enfrentamientos con las fuerzas armadas, Sukarno fue girando su gobierno hacia uno más autoritario. Con el correr del tiempo, el PKI, el primer partido comunista de Asia, se convirtió en el mayor partido comunista luego de los de la Unión Soviética y China. Las tensiones en ambos frentes llevaron a que Sukarno fuera derrocado en un confuso golpe militar en septiembre de 1965. En consecuencia, el general Suharto se alzó con el poder iniciando el denominado Nuevo Orden que lo llevaría a mantenerse en el cargo de presidente hasta 1998. A poco de iniciarse este nuevo régimen, se produjo la persecución y eliminación sistemática de los comunistas, de todo aquel sospechado de comunista o de brindar apoyo a éstos, como también de los chinos comunistas. Para un desarrollo mayor de la historia, véase Chalk y Jonassohn (2010), Roosa (2006) y Robinson (2018).

2. Un desarrollo mayor puede encontrarse en Zylberman (2018).

3. Término muy discutido el de perpetrador, véase Williams & Buckley-Ziste (2018), tanto en la investigación que llevo adelante como en esta presentación opto por referirme al término victimario ya que, siguiendo a Jeremy Metz (2012, pp. 1037-1038), dicha expresión “determina fácilmente a su objeto, la víctima” mientras que “perpetrador hace la pregunta de qué se está perpetrando, oculta la condición necesaria del acto de perpetración de tener un objeto, es decir, no hay un equivalente exacto automático para “perpetrado” (*perpetratee*).

4. Como luego se verá, ambas películas supusieron un giro en la representación de los genocidios ya que presentan el caso desde la voz de los victimarios. *The Act of Killing* a partir de Anwar Congo, quien no sólo permite reconstruir cómo fueron las matanzas de la década de 1960 sino que junto a otros “compañeros” recrea para las cámaras su metodología asesina como varias situaciones criminales. *The Look of Silence* continúa dándole voz e imagen a los victimarios pero esta vez a partir de la confrontación entre Adi Rukun, hermano de una víctima, y los responsables de su muerte. He analizado, en forma general, ambas películas en otros trabajos, véase Zylberman (2015, 2016).

5. En *Santiago, Italia* (Nani Moretti, 2018) se produce una curiosa muestra de la imposibilidad de efectuar un pacto. Moretti entrevista a numerosos ciudadanos chilenos que se exiliaron en Italia luego del golpe de Estado de 1973 y a algunos militares actualmente encarcelados, como Eduardo Iturriaga. Al dar Iturriaga su versión de los hechos, exculpando a los militares por la tortura y desaparición de personas, la película hace un corte abrupto donde por única vez se lo ve a Nani Moretti delante de la cámara. En esa toma el militar se muestra enfurecido ya que pensaba que la entrevista iba a ser objetiva e imparcial, Moretti lo mira, escucha al traductor, y le dice a éste que le diga a Iturriaga: “Yo no soy imparcial”.

6. Para *Shoah* (1985) Lanzmann intentó registrar el testimonio de algunos ex *Einsatzgruppen* pero al filmar con cámara oculta a Heinz Schubert, su familia se dio cuenta y luego de un episodio de violencia física, donde Lanzmann acabó en el hospital, la familia interpu-

so una orden judicial que prohibía a Lanzmann acercarse a Schubert. Al respecto, véase Lanzmann (2011, pp. 458-463).

7. Véase la entrevista a la directora en “Los métodos de Argel se aplicaron aquí. Entrevista a Marie Monique Robin”, *Página/12* edición del 13 de octubre de 2004. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-42243-2004-10-13.html> [fecha de consulta 19 de octubre de 2019].

8. A los 16 años, Vergara trabajó como doméstico en la casa de Manuel Contreras, director de la DINA, para luego pasar como asistente al “cuartel Simón Bolívar” el único centro de exterminio de la dictadura chilena; allí, presenció y participó en diversas sesiones de tortura.

9. Resulta preciso señalar que Errol Morris actuó como uno de los productores ejecutivos del díptico de Oppenheimer.

10. Declaración de Joshua Oppenheimer en el folleto de la edición en DVD de *The Act of Killing*.

11. Recordemos que la filmación con cámara oculta a Heinz Schubert, antiguo miembro de los Einsatzgruppen nazis, casi le cuesta la vida a Claude Lanzmann, debiendo terminar hospitalizado y prohibiendo un juzgado alemán el uso de esa filmación (Lanzmann, 2011).

Bibliografía

- Adams, J., & Vice, S. (Eds.). (2013). *Representing Perpetrators in Holocaust Literature and Film*. Vallentine Mitchell.
- Baddeley, A., Eysenck, M., & Anderson, M. (2018). *Memoria*. Alianza Editorial.
- Brink, J., & Oppenheimer, J. (2013). *Killer Images: Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Columbia University Press.
- Browning, C. (2011). *Aquellos hombres grises. El batallón 101 y la solución final en Polonia*. Edhasa.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Routledge.
- Chalk, F., & Jonassohn, K. (2010). *Historia y sociología del genocidio*. Prometeo.
- Collingwood, R. G. (1952). *Idea de la Historia*. Fondo de Cultura Económica.
- de Swaan, A. (2015). *The Killing Compartments. The Mentality of Mass Murder*. Yale University Press.
- El-Hai, J. (2015). *El nazi y el psiquiatra*. Ariel.
- Fraser, N. (2013). *We Love Impunity: The Case of The Act of Killing*. *Film Quarterly*, 67(2), 21-24. <https://doi.org/10.1525/fq.2014.67.2.21>
- Fraser, N. (2014). *The Act of Killing: Don't give an Oscar to this snuff movie*. <https://www.theguardian.com/commentisfree/2014/feb/23/act-of-killing-dont-give-oscar-snuff-movie-indonesia>
- Hatzfeld, J. (2004). *Una temporada de machetes*. Anagrama.
- Jablonka, I. (2017). Nueva memoria para una nueva historia. En I. Jablonka & A. Wiewiorka (Eds.), *Nuevas perspectivas sobre la Shoá*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Nueva Visión.

- Lanzmann, C. (2011). *La liebre de la Patagonia*. Seix Barral.
- Metz, J. (2012). *Reading the victimizer: Towards an ethical practice of figuring the traumatic moment in Holocaust literature*. *Textual Practice*, 26 (6), 1021-1043. <https://doi.org/10.1080/0950236X.2012.727016>
- Oppenheimer, J. (2012). Perpetrators' Testimony and the Restoration of Humanity: S21, Rithy Panh. En Joram ten Brink & J. Oppenheimer (Eds.), *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence*. Wallflower.
- Oppenheimer, J., & Uwemedimo, M. (2012). Show of Force. A cinema-séance of power and Violence in Sumatra's plantation belt. En J. Oppenheimer & J. ten Brink (Eds.), *Killer Images. Documentary Film, Memory and the Performance of Violence* (pp. 287-310). Wallflower. <https://onlinelibrary.wiley.com/doi/abs/10.1111/j.1467-8705.2009.01851.x>
- Panh, R., & Bataille, C. (2013). *La eliminación*. Anagrama.
- Plantinga, C. (2009). The Philosophy of Errol Morris: Ten Lessons. En W. Rothman (Ed.), *Three Documentary Filmmakers*. Errol Morris, Ross McElwee, Jean Rouch. SUNY.
- Robinson, G. (2018). *The Killing Season*. Princeton University Press.
- Roosa, J. (2006). *Pretext for Mass Murder. The September 30th Movement and Suharto's Coup d'État in Indonesia*. The University of Wisconsin Press.
- Taylor, C. (2006). *Imaginarios sociales modernos*. Paidós.
- Waller, J. (2007). *Becoming Evil. How Ordinary People Commit Genocide and Mass Killing*. Oxford University Press.
- Wieviorka, A. (2006). *The Era of Witness*. Cornell University Press.
- Williams, T., & Buckley-Zistel, S. (Eds.). (2018). *Perpetrators and Perpetration of Mass Violence*. Action, Motivations and Dynamics. Routledge.
- Winston, B. (1988). The Tradition of the Victim in Griersonian Documentary. En A. Rosenthal (Ed.), *New Challenges for Documentary* (pp. 269-287). University of California Press.
- Zimbaro, P. (2008). *El efecto Lucifer*. Paidós.
- Zylberman, L. (2015). *¿Una película sobre el olvido? Sobre The act of killing de Joshua Oppenheimer*. TOMA UNO, 4, 57-70.
- Zylberman, L. (2016). *Una aproximación a la construcción del mal en el díptico documental de Joshua Oppenheimer sobre Indonesia*. Cuadernos de Marte, 0(10), 149-172.
- Zylberman, L. (2018). *Cine Documental y Genocidio: Hacia un abordaje integral*. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, 45(50), 223-238. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-7114.sig.2018.144075>

Abstract: This article is part of an investigation about the representation of genocides in documentary cinema, in this instance I will be discuss about how the memory of the perpetrators has been presented. To do this, some background and problems about the subject will first be briefly reviewed; secondly, I will comment the representation strategies

employed that I suggest to analyze the representation of the perpetrators; finally, I will focus on the participatory mode through the analysis of the documentaries *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) and *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014). There, in addition to think about the characteristics of this modality, we will analyze the memory that this strategy allows to set in motion.

Keywords: Documentary Cinema – genocide – perpetrators – modes – violence

Resumo: Este trabalho faz parte de uma investigação sobre a representação de genocídios no cinema documental, neste caso, será investigado sobre como a memória dos autores foi apresentada. Para fazer isso, alguns antecedentes e problemas sobre o assunto serão primeiro revisados brevemente; segundo, revisaremos as estratégias de representação empregadas que sugerimos para analisar a representação do autor; finalmente, focamos na modalidade participativa baseada nos documentários *The Act of Killing* (Joshua Oppenheimer, 2012) e *The Look of Silence* (Joshua Oppenheimer, 2014). Lá, além de pensar nas características dessa modalidade, analisaremos a memória que essa estratégia permite acionar.

Palavras chave: Cinema Documental - genocídio - intérpretes - modos - violência

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

Ultrajados, mal pagados y nominados: La violencia simbólica y física sobre los participantes de los *reality shows*

Marta Noemí Rosa Casale ⁽¹⁾

Resumen: Aparecidos hacia fines del siglo pasado, los *reality shows* televisivos muy pronto se convirtieron en un boom, debido a que a su comparativamente bajo costo de producción suman el gran interés que despiertan en el público. Bajo el lema “la vida misma” y el atractivo de personas comunes, por primera vez en la pantalla de todos los hogares, programas como *Gran hermano* o *Expedición Robinson* llevan la vida íntima de sus concursantes al centro de la escena, mientras los someten a condiciones extremas y numerosos ultrajes en función del *show*.

Ni simples trabajadores ni estrellas de televisión, los participantes “venden” sus miserias, conservando apenas algunos derechos. Maltratados, aislados y difamados, los elegidos soportan todo con tal de lograr el premio y la fama prometidos. Fama cuyo beneficios han cedido desde el vamos.

Palabras clave: Reality shows - violencia física - violencia simbólica - derechos personalísimos - Gran Hermano - panóptico

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 100]

⁽¹⁾ Licenciada en Artes Combinadas (UBA). Profesora de Filosofía (UCA). Coautora de *Una historia del cine político y social en Argentina*, Volúmenes I y II (Nueva Librería, 2009 y 2011) y del *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires Vol. I* (Galerna, 2009). Forma parte del Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires) desde 2003 investigando tanto en el área de cine como del teatro.

Introducción

Íntimamente ligada al sistema de estudios que le dio origen, la estrella cinematográfica en sentido estricto desapareció conjuntamente con éstos, aproximadamente a fines de los ‘50. Sin embargo, con distintas mutaciones, dio lugar a otras construcciones similares en distintos medios, una de las cuales es la estrella televisiva, también ligada a un género

–fundamentalmente, la telenovela- y a una industria -la de la televisión-. Como la star cinematográfica, la televisiva también tuvo su apogeo y su declinación con la aparición de nuevos géneros y nuevas formas de consumo cultural. A fines del siglo pasado y principios de éste, el surgimiento de los *reality shows* dio origen a un nuevo tipo de “estrella”, con algunas coincidencias en su promoción con la cinematográfica, pero importantes diferencias: la futura “estrella” se convierte en tal durante un proceso al que el espectador puede asistir, en algunos casos, las veinticuatro horas, presenciando aquello que se considera su vida privada (muy especialmente en los *shows* denominados “de encierro”), mientras no realiza ninguna actividad específica, salvo la de todos los días, con excepción del caso de aquellos *realities* que suponen el adiestramiento o la competencia en alguna disciplina.

Aunque los participantes firman, al momento de entrar, un contrato acerca de lo que se espera de ellos durante el tiempo que dure su participación en el programa y, se supone, son seleccionados para éste en función de aptitudes especiales que los hacen sobresalir sobre los miles de aspirantes, esta “prestación”, descrita con lujo de detalles en dicho documento, pasa desapercibida como “trabajo”, ya que se supone que éstos simplemente “viven” en un ámbito convertido en vidriera para el espectador, siempre atento a su “vida privada”.

Más allá de los dilemas que propone el género mismo –considerado en el límite entre ficción y no ficción-, del hecho de que haya o no guiones, o de que los conflictos surjan espontáneamente o sean favorecidos o provocados, el encuadramiento laboral de los participantes y sus condiciones de vida en ese tipo de *shows* aparecen como uno de los problemas básicos del formato y la dinámica, notables en los múltiples juicios entablados por los concursantes contra las productoras en diferentes partes del mundo. Por lo demás, e independientemente de la condición (o no) de trabajador de sus participantes, por su misma naturaleza, los *shows* de encierro parecen poner en cuestión algo más radical que sus derechos laborales, como son sus derechos más íntimos, aquellos que el derecho civil llama “personalísimos” y atañen más directamente a su integridad. Y esto sucede en dos órdenes. En primer lugar, el más obvio, el estrictamente material, que no solo se refiere a la falta de una retribución justa en dinero por un trabajo que la productora se encarga de invisibilizar, sino a posibles daños tanto a la salud física –en riesgo especialmente en los *realities* que implican condiciones de vida extremas-, como a la psíquica –asediada permanentemente por el confinamiento y la multiplicidad de conflictos creados *ad hoc* en función del *show*-. En segundo lugar, pero de igual importancia, en el orden simbólico, en relación principalmente a la imagen, la reputación y la exposición sin límites de la vida privada, particularmente, desde un punto de vista que explota la humillación, afectando el honor del concursante (aquello que más adelante relacionaremos con la violencia simbólica, a partir del concepto acuñado por Pierre Bourdieu).

Maltratados, aislados y difamados, los participantes de los *reality shows* venden sus miserias sin saber muy bien cuál es el precio que quienes los contratan pagarán por ellas, y, lo que es peor, mucho menos, el precio que ellos mismos pagarán por exhibirlas.

El *reality show*: un nuevo género televisivo, un negocio provechoso

Aparecido entre fines del siglo pasado y principios de éste como un fenómeno global que aconteció más o menos al mismo tiempo en distintos y distantes puntos del planeta¹, los *reality shows* se convirtieron en seguida en un *boom* por su novedad y bajo costo de producción. Esto se debió, en primer lugar, al hecho de traer por primera vez a las pantallas personas “comunes”, con vidas similares a las del televidente; vidas que éste está habilitado para “espíar” en cualquier momento, pudiendo, además, emitir juicio sobre sus conductas al votar vía telefónica su futura continuidad en el programa². Este papel sumamente activo del espectador, convertido en juez y co-artífice del *show*, sumado al carácter supuestamente “espontáneo” y “real” de todo cuanto acontece³, constituyen los principales atractivos de la propuesta y uno de los pilares de su éxito. El otro es el importante ahorro en gastos de producción, fundamentalmente, en recursos humanos, ya que -a diferencia de la mayor parte de los programas que los precedieron- este tipo de *show* no recurre a figuras conocidas, que puedan exigir una más o menos alta retribución por su desempeño, sino a personas anónimas, dispuestas a renunciar a todo con tal de conseguir una fama que, aunque sea transitoriamente, les abra el camino para una promisoriosa carrera en los medios. Esta considerable rebaja de retribuciones es aplicable, incluso, a los casos en los que los participantes sean *celebrities*, puesto que éstas, casi siempre, son elegidas entre figuras de segunda línea y, por lo tanto, no perciben un *cachet* alto; por el contrario, la mayoría de los seleccionados se encuentra en un momento incipiente o de declive en su carrera, por lo que acepta un contrato poco oneroso a cambio de la visibilidad que otorga el formato. Por lo demás, el género no demanda grandes inversiones ni en personal, ni en equipos, ni en decorados, puesto que todo ocurre en un mismo lugar; ni en publicidad, ya que los programas madre replican en múltiples programas satélites que sirven a su difusión (a las emisiones en directo -cuando las hay- se agregan los resúmenes diarios o semanales, las galas, los debates y los programas de chimentos que vuelven sobre lo acontecido, a los que se suman la divulgación en otros medios tales como la prensa gráfica o la *web*). Además, el *show* genera sus propios ingresos, dado que la franquicia rápidamente se convierte en una importante usina de *merchandising*. Por otra parte, la suma dada en concepto de premio, en aquellos programas que prometen una recompensa en dinero, de ninguna manera opaca los importantes beneficios que embolsa la productora. En definitiva, este tipo de *shows* constituye una manera fácil y barata de completar la grilla y captar audiencia, a la vez que una fábrica de famosos cuya explotación pasará muy pronto a engrosar las arcas de la empresa. No por casualidad los *reality shows* aparecen en un momento en que se intensifica la competencia y crece el número de canales privados de índole comercial.

Como género el *reality show* -más difundido como *reality game show*, *show* en el que los participantes concursan- es un híbrido que surge en la convergencia de dos vertientes. Por un lado, la llamada *Reality TV* o Telerrealidad, un macro género que involucra distintos tipos de programas, caracterizados todos ellos por “basar su estrategia enunciativa en el efecto de lo real” (Oliva Rota, 2013, p. 33); es decir, por su capacidad de ser recepcionados como un informe de los hechos tal cual son, independientemente de cualquier manipula-

ción. Esta vertiente lo emparenta con otras clases de *shows* basados todos ellos en “hechos reales”, tales como el *talk show*, el *court show*, los programas de emergencias o rescates, o el docudrama (*docusoap*) (Longo, 2004).

Por otro lado, el género tiene también sus antecedentes en los clásicos programas de juego y entretenimiento -los *game shows*- de los cuales puede considerársele un subgénero. Esta vertiente lo vincula con shows ya fuertemente instalados en la televisión, como los programas de preguntas y respuestas o los concursos, con los que tiene en común la participación de sus protagonistas en una competencia con reglas predeterminadas, un premio en disputa y uno o varios ganadores.

Los *reality game shows* desde el inicio se presentaron en distintos formatos, que, a su vez, fueron transformándose al agregarse nuevas pautas. La mayoría de ellos siguieron la forma de los pioneros *Expedition: Robinson* (*Expedición: Robinson*, Suecia, 1997 en adelante, en EEUU *Survivor*) y *Big Brother* (*Gran Hermano*, Holanda, 1999, en adelante) como “shows de encierro”, formato en el que los concursantes tienen que convivir en determinado ámbito, cerrado sobre sí mismo, por una determinada cantidad de tiempo, sin contacto alguno con el exterior⁵, salvo con un presentador, pasando por diferentes pruebas en función de las cuales serán eliminados uno a uno hasta llegar a un ganador. Una variación de este formato son los *shows* de aprendizaje, como *Popstars* (Nueva Zelanda, 1999) o *The Apprentice* (EUA, 2004 en adelante) en los que los participantes adquieren una destreza o la perfeccionan durante la emisión del programa. En el primero, una docena de chicas concursan para formar parte de un grupo vocal femenino, siendo premiadas las finalistas con un contrato discográfico. Mientras dura el concurso van siendo adiestradas en diversas disciplinas relacionadas con la música y el desempeño en *shows* (ejercitación de la voz, baile, cualidades interpretativas). En el segundo, un grupo de empresarios con experiencia en distintas áreas compite por un premio de un cuarto de millón de dólares y un puesto gerencial en una de las empresas de Donald Trump, quien ofició de magnate/presentador en gran parte de las temporadas y se hizo conocido popularmente a raíz de este programa. A lo largo de las emisiones los participantes deben desarrollar distintos proyectos cuya concreción determinará su permanencia o no en el programa. Tanto uno como otro tipo de *show* se caracterizan por ser “inmersivos” (Oliva Rota, 2013), es decir, formatos en los que los participantes concursan las 24 horas del día, más allá de que la emisión sea acotada.

Un elemento central que hace a la esencia del género es la autenticidad, característica ésta que se relaciona con su condición de “discurso sobre la realidad” (Amigo, 2004, p.143). Dicha autenticidad es construida en base a la espontaneidad y “veracidad” de todo cuanto sucede frente a cámaras, puesto que, se supone, llega al espectador “libre de toda intervención por parte del director audiovisual, de los camarógrafos, del canal y en general, de los responsables de la imagen y del sonido” (Id.). Este efecto, sin embargo, es el resultado de mecanismos estéticos y narrativos bien determinados, como, por ejemplo, la ocasional baja calidad del sonido y de la imagen, la ausencia de música incidental, la inexistencia de un narrador ya sea intra o extra diegético, y la naturalidad en el accionar de los participantes. Mediante estos recursos, estos *shows* buscan distanciarse de los programas de ficción, acercándose a la apariencia del documental de observación, según la tipología de Bill Nichols (1997). Un factor importante para el consecución de este resultado es el uso

de instrumentos de registro automático, fundamentalmente, de cámaras que podrían homologarse a las de vigilancia –comúnmente consideradas las menos intervenidas y prueba en la comisión de delitos- y otras de ese estilo, como las cámaras ocultas o las de visión nocturna.

No obstante, la autenticidad por sí sola no alcanza para atraer a la audiencia; “la vida misma”, en su pormenor, suele carecer de grandes atractivos, de la espectacularidad que demanda el show. Para hacerlo sostenidamente interesante, el género debe recurrir a ciertos procedimientos propios de la ficción, especialmente de la telenovela, construyendo en los resúmenes diarios y semanales historias que puedan ir siguiéndose de manera serial y personajes de distinto tipo, fácilmente reconocibles para el público: el héroe/heroína, el villano/a, la chica sexy. Estos roles se levantan sobre las personalidades reales, previamente seleccionadas en base a sus características individuales, y los conflictos que éstas puedan producir en el enfrentamiento con otras antagónicas.

Es decir, en los *reality game shows* convergen recursos tanto del documental como de la ficción, ambos opuestos entre sí, pero cuyo conflicto se disimula para transmitir una fuerte sensación de realismo.

Una característica particular de este tipo de espectáculo es el convertir a sus protagonistas, rápida y fugazmente, en “estrellas televisivas”, a la vez producto consumible y materia del show; y esto por varias razones. En primer lugar, hay que notar aquí que la *star-media-system*, como denomina Gubern (2006:52) a la “estrella” de televisión, o la “personalidad” (*personality*), como lo hace Langer, tiene características diferentes y hasta opuestas a la de la *star* cinematográfica: donde ésta propone distancia, la primera ofrece intimidad; a la excepcionalidad, contrapone familiaridad; la inmediatez de la tv contrasta con la aparición esporádica y remota de la estrella de cine, que protagoniza una película o, a lo sumo, dos al año (Langer, 1981). Estas peculiaridades de la personalidad televisiva -y el cambio de paradigma que comporta- son el correlato de un cambio en el imaginario del espectador, que ya empezó en el cine con producciones más “realistas” y modificaciones en el *star system* hollywoodense, y se consolidó con la televisión. Debido a que el aparato de tv entra en la propia casa, llevando hasta allí -hasta el centro mismo de la vida doméstica del espectador- todo cuanto ofrece, éste busca en ella figuras más próximas, más cercanas a su propia vida, y, por ese mismo motivo, se interesa cada vez más en los pormenores de la vida privada de aquellos a quienes frecuenta por ese medio. Una creciente industria editorial, que se basa precisamente en la divulgación de la intimidad de estas figuras, ayuda a consolidar su fama.

Esta capacidad de la televisión para crear fama se vuelve más notoria a medida que el medio se torna más y más autorreferencial, es decir, se vuelca más sobre sí mismo y menos sobre la realidad extra-televisiva; crea su propia realidad y a sus protagonistas, como sucede con los participantes de los *realities*. Así el medio engendra y alimenta estrellas fugaces, que descarta cuando se agota su rentabilidad; solo sobreviven, no sin dificultad, aquellas que saben integrarse con éxito en el negocio televisivo.

¿“Vender” la propia vida? De la sesión de derechos a la pérdida del honor. La violencia simbólica

Los participantes de los *reality shows* pasan mucho tiempo frente a las cámaras, para ser exactos, 24 horas al día, mientras dura su participación⁶. Por contrato, en ese período no pueden abstraerse de ellas (por otra parte, sería imposible, salvo que se las dañara adrede) o dejar de utilizar el micrófono que portan y registra todo cuanto dicen. Las cámaras los graban cuando duermen o se duchan, cuando comen o discuten. Por lo demás, depende del programa, su rutina puede no involucrar ninguna tarea en especial, salvo el mantenimiento del lugar en el que viven y las pruebas semanales que deben cumplir. Este es el caso de *Gran Hermano*, por ejemplo, el más paradigmático de todos; en otros, como en *Expedición Robinson*, se añaden a estas labores las relacionadas con el abastecimiento de comida. Otros formatos suman a las actividades básicas (que no son específicamente “artísticas”) las vinculadas con el perfeccionamiento de sus habilidades en el ámbito al que apunta el show – por ejemplo, en canto, baile, desempeño escénico y expresión corporal, en *Operación Triunfo* (España, 2001, en adelante), el *reality* que busca y produce talentos musicales- o una labor específica, como sucede con *El bar* (Suecia, 2000, en adelante), el *show* en el que los participantes deben regentar un establecimiento de ese tipo y producir ganancias.

Por su participación, los concursantes en estos *shows* reciben, depende de en qué formato se desempeñen, además del premio para el ganador, un pago en dinero cuya suma es muy variable. En *Gran Hermano* “los hermanitos” perciben una suma mínima por cada semana de encierro que pasan en la casa, suma que no se les entrega directamente, sino que se les deposita en el banco para que puedan disponer de ella cuando salgan –curiosamente, tal como sucede con los presos-. Por otro lado, en *Operación Triunfo* los participantes-artistas solo reciben retribución por los conciertos que den o las publicidades que hagan en las redes, no teniendo remuneración alguna por el tiempo que pasan en la Academia en la que transcurre el programa.

Esta ausencia o escasez de retribuciones para los protagonistas puede, a primera vista, parecer normal. Es muy difícil ver a estos “competidores” como trabajadores, ya que, en muchos casos, parecen “no hacer nada” en especial, salvo participar en la competencia, con el beneficio, además, de la fama que ello comporta, una fama que deviene un capital simbólico que el participante, supone, podrá conservar más allá de los límites de ese contrato puntual, cuyos mayores réditos usufructuará la productora por dos o tres años.

Sin embargo, ni la vida en el encierro ni las retribuciones logradas por ello, finalmente, resultan tan idílicas como los protagonistas podrían presuponer. Al respecto dice la abogada Ana Rosenfeld, letrada de un grupo de ex participantes de *Gran Hermano 1 y 2* Argentina, que litigan con la productora *Endemol* y el canal de aire *TELEFÉ* (Televisión Federal S.A.) en varios frentes: “Sus contratos eran lesivos al honor y las buenas costumbres, porque por un pago irrisorio (\$ 500 semanales) se apropiaban eternamente de la persona. Al firmarlos, los participantes no tuvieron ningún asesoramiento letrado, y por la ambición de entrar firmaban cualquier papel” (*PrimiciasYa*, 7/5/11). En estas breves declaraciones aparecen ya los dos conflictos fundamentales que los *reality game shows* conllevan desde su misma esencia: uno de orden simbólico, relacionado con la imagen, la reputación y la exposición ilimitada de la vida privada desde un punto de vista basado en la humillación;

otros de orden estrictamente material, que no solo se refieren a la falta de una retribución justa en dinero por un trabajo invisibilizado por la productora, sino a posibles daños tanto a la salud física (especialmente en los *realities* que implican condiciones de vida extremas), como a la psíquica.

En cuanto al primer punto, es claro que al acceder a ser filmado y grabado veinticuatro horas al día el participante cede en primer lugar el derecho a su imagen y su intimidad, derechos que, por otra parte, parecen básicos e inalienables ya que están garantizados por la Constitución Nacional, pero a los que una persona puede renunciar voluntariamente, puesto que se hallan bajo la potestad de cada individuo (Mattera, 2016; Martrat Martí, 2016). Muchos autores, al encuadrar laboralmente a los participantes de estos *game shows*, hacen hincapié en esta llana cesión de derechos como la base de la relación que los “concurstantes” establecen con la productora; visto así, éstos parecerían limitarse a “vender” su vida privada al comprometerse a llevarla adelante frente a las cámaras, no ofreciendo ninguna otra “contraprestación” a cambio de los beneficios a obtener. A pesar de ser consensuada y en apariencia inocua, esta renuncia comporta innumerables consecuencias, algunas sumamente riesgosas para los participantes, en especial en cuanto a daño moral se refiere.

Aunque la ley argentina las trata separadamente, imagen e identidad están intrínsecamente ligadas a la dignidad, el honor o la estima social, según consta en la misma legislación (Mattera, 2016); por lo tanto, no es extraño que el daño a la reputación sea uno de los principales perjuicios que registran los participantes. Iguales reclamos se suceden en los programas de distinto formato y diferentes países. Así, en Argentina, “Walter Mouso, concursante del *reality Confianza ciega*⁷ se queja por haber sido presentado por Juan Castro, animador del ciclo, como bisexual y haber perdido a su novia por eso”, además de “haber sido rotulado por los editores como ‘el putito’”, y Alejandro Restuccia reclama por su fama de “fiestero” y “tener sexo con animales” (fuente webconferencia.net/gran-hermano-5-foro-central). Algo similar sucede con los participantes de los *realities* españoles, quienes se lamentan de no conseguir trabajo tras haber pasado por el *show* debido a las “etiquetas” que les han puesto. El militar zaragozano Jorge Berrocal sintetiza la situación con palabras parecidas a las de otros participantes: “Cuando la telerrealidad explota, salpica a todos, genera etiquetas y te condiciona para el resto de tu vida” (Moreno, 2019). Estos efectos –no previstos por los concursantes al momento de firmar el contrato– se dan porque, tal como puntualizan Terribas y Puig (citados por Oliva Rota, 2013: 40), éstos “no gozan de los mecanismos necesarios de protección ante el programa”. La experiencia termina por convertirse para ellos en “el caso extremo de la pérdida de control sobre la propia vida”, debido a que su estadía se desarrolla en un espacio construido y dominado por quienes manejan arbitrariamente el juego y detentan todo el poder.

En su análisis de los mecanismos puestos en juego en estos *shows*, Jelle Mast (2016) destaca cuatro formas fundamentales de maltrato a los participantes que terminan en la producción de daño moral: la intrusión, la humillación, la tergiversación en la representación y la apropiación sin límites de la imagen. En cuanto a la intrusión, Mast señala principalmente el uso subrepticio de cámaras en miniatura o no visibles por los participantes, dispositivos que vulneran las zonas de la mayor intimidad, transgrediendo los códigos de lo que sería el espacio más privado. Con relación a la humillación, el investigador puntualiza la preferencia por el registro de momentos de debilidad de los concursantes; es decir, las ocasiones en las

que éstos se hallan afectivamente quebrados o avergonzados, en situaciones ridículas o reñidas con el decoro, situaciones que, por otra parte, propicia la Producción. La tergiversación se refiere más precisamente a la construcción de la imagen de cada participante mediante un recorte tendencioso de la información (las “etiquetas” a las que aluden los concursantes), pero también a la falta o distorsión de la data proporcionada a los ingresantes en el momento de firmar el contrato, tal como manifiesta Rosenfeld. Por último, la apropiación sin límites de la imagen involucra las cláusulas más leoninas del contrato, que hacen al uso irrestricto “del nombre, la (auto) biografía, historias o imágenes de los concursantes [...] en todo el mundo y sin limitación temporal alguna” (el “eternamente” al que se refiere la abogada, lo que Mast denomina sencillamente “explotación”) (2016, 2186)⁸. Mientras que la última forma de maltrato se relaciona sobre todo con una pérdida del orden económico, las otras tres se refieren más específicamente a la violencia simbólica.

Para Pierre Bourdieu (2001), el primero que analizó este tipo de violencia, la violencia simbólica es aquella que impone significaciones, disimulando las relaciones de fuerza (esto es, de poder) que lo permiten. Dichas significaciones construyen un imaginario que tiene tendencia a plasmarse en un orden gnoseológico, o sea, a constituirse como una “verdad” aceptada dentro de determinado grupo social. Esta selección de significados no surge naturalmente, sino que es arbitraria y se basa en necesidades de la clase dominante (en el caso de los *realities* que analizamos, concretamente, de la Producción), que los impone en función de sus intereses, terminando por naturalizarse por el concurso de todo el grupo, es decir, tanto de quienes dominan como de quienes son dominados.

Uno de los modos de manifestarse esta violencia simbólica es la construcción de los estereotipos que circulan en determinada sociedad o grupo social. Estos se fundan, precisamente, en la capacidad de aquellos que detentan el poder de establecer modos de ver y de relacionarse que tienen por efecto determinar la forma en que un grupo de personas debe ser representado. En el caso de los *realities*, la construcción de un determinado participante dentro de un marcado estereotipo - por lo general, desvalorizante- es resultado de procesos ficcionales que buscan hacer de la narración de base, que instituye el programa, un producto televisivo más simple y atractivo para el público. Una prueba del rol fundamental de los estereotipos dentro del show es el papel preponderante que tiene la descripción de éstos en el *know-how* que se vende conjuntamente con el formato del programa. Bourdieu mismo pone de manifiesto esta capacidad de la televisión para manipular los contenidos cuando puntualiza su poder para mostrar “algo distinto de lo que tendría que mostrar si hiciera lo que se supone que se ha de hacer, es decir, informar”, o para “elaborarlo de tal modo que tome un sentido que no corresponde en absoluto con la realidad” (1997, 24). Y esto es así porque es en la comunicación, según el sociólogo francés, donde se tejen las redes de poder y donde lo simbólico “puede producir su efecto propio, o sea, propiamente pedagógico”, puesto que solo allí “se dan las condiciones sociales de la imposición y de la inculcación” (2001, p.47). Por tal motivo, los *mass media* constituyen un lugar de privilegio para el accionar del poder simbólico (aunque no el único), pues ellos son, quizás más que cualquier institución, quienes pueden “hacer ver y creer a la audiencia que [estos significados] están de acuerdo con la visión, el actuar y con la totalidad del mundo, representado en las creencias que se depositan en la legitimidad de lo que se expresa” (Gallagos, Gómez, Imaz, y Paredes, citado por Hincapié Adarme, 2015, p. 9).

En este sentido, y en relación con el *show*, las lesiones a la reputación constituyen uno de los efectos más notables de la violencia simbólica ejercida sobre los participantes y uno de los que más rápidamente influyen en su capital simbólico, trayendo consigo los subsiguientes perjuicios económicos, ya que es la cuantía de este lo que determina el puesto de cada individuo en la sociedad y, con éste, también sus posibilidades laborales, de promoción social, etc. (Hincapié Adarme, 2015).

Cuerpos y mentes violentados: los daños físicos y psicológicos

Aunque los shows “extremos”-es decir, aquellos que someten a los participantes a condiciones de vida sumamente duras- son el ejemplo más paradigmático de la agresión a la salud física que propician estos *realities*, éstos no son los únicos en los que la salud de los participantes sufre riesgos; en todos los formatos, en cual más, en cual menos, el bienestar y la integridad de los competidores están puestos en juego. Y no solo de los competidores, la violencia sobre cuerpos y mentes llega a cada uno de los involucrados en el programa. En 2013, por ejemplo, se suicidó el médico del reality francés *Koh-Lanta* -un programa de supervivencia al estilo *Survivor* que se rodaba en Camboya- debido a la presión de los medios, quienes lo responsabilizaban por la muerte de uno de los participantes debido a un paro cardíaco. El joven, de veinticinco años, se había descompensado durante una prueba de natación el primer día y, según su familia, no habría recibido la atención necesaria. Una suerte semejante sufrió en 2019 el actor y modelo taiwanés-canadiense Godfrey Gao, quien colapsó y luego murió en circunstancias parecidas mientras filmaba el noveno episodio de *Chase me, el reality show chino* en el que los competidores juegan carreras durante la noche. No es necesario recalcar aquí que en los *realities* en los que el aislamiento se realiza en condiciones vitales absolutamente desfavorables o de competencia de gran exigencia física, el daño de los participantes es mayor, y así lo revela su cuerpo, adelgazado por la falta de alimento; dañado por el sol; llevado al máximo de su rendimiento, hasta el límite mismo de lo compatible con la vida.

Otro tanto acontece con la salud mental de los participantes. Baste señalar en este punto la cantidad de problemas de orden psicológico o psiquiátrico que surgieron durante el transcurso mismo de este tipo de *shows*. Quizás uno de los ejemplos más sobresalientes sea el del concursante de *Gran Hermano Polonia* Ireneusz Grzegorzczak quien enloqueció durante el certamen y debió ser sacado de la Casa con una camisa de fuerza; algo similar a lo ocurrido en Argentina con Pablo Heredia de *Gran Hermano 2*, quien pidió salir del encierro pero fue retenido contra su voluntad durante tres días, tras lo cual tuvo un brote psicótico. No obstante, puede considerarse el caso de Sinisa Savija, de 34 años, de la primera edición de *Expedition Robinson* uno de los más extremos, ya que el joven se lanzó a las vías del tren cuatro semanas después de regresar del rodaje del *reality* en Malasia, tras haber sido eliminado en la primera ronda. Puesto que el programa no se transmite en directo, sino solo después de haber sido completado el ciclo, y el episodio sucedió antes de su lanzamiento, la participación de Savija pudo ser borrada casi completamente en la edición de la competencia, minimizando el impacto (negativo) en la audiencia. Igual procedimiento se siguió en la TV británica cuando se quitó del aire el reality *The Jeremy*

Kyle Show, un programa que también recurre a la humillación de sus participantes, una vez que uno de éstos se suicidó en su casa tras ser sometido a una prueba con un detector de mentiras. El formato es, como queda claro, por su misma esencia, una máquina de usar y desechar material humano.

Por supuesto, no todas las formas de violencia a las que son sometidos los concursantes tienen consecuencias tan radicales. Entre las más sutiles se halla aquella que convierte los cuerpos en “espectáculo” (aquello que Horacio Pérez-Henao llama “cuerpo espectáculo”), y tiene que ver con la forma en la que son mostrados los cuerpos de los participantes, convertidos en el centro de la escena, principalmente (pero no solo) en los shows que lo tienen como protagonista, como, por ejemplo, en *Extreme Makeover* (EEUU, 2002-2007; con diferentes nombres en distintos países) o *El cisne* (2004, EEUU)-, es decir, aquellos que giran alrededor de intervenciones quirúrgicas para cambiar su apariencia. En estos programas, al igual que en aquellos que buscan su mayor rendimiento, el cuerpo de los participantes no solo es “forzado” a encajar en un modelo ideal, sino que, previamente, es mostrado en planos que lindan con la degradación, desnudos, destacando sus más mínimos defectos o imperfecciones, para luego dar cuenta del proceso de transformación, haciendo hincapié en todos los padecimientos físicos que permiten que el participante considerado “patito feo” se convierta en el espléndido “cisne” del final, según la misma terminología del programa. En todos los casos, está de más decir, nunca violencia es solo física, sino que conlleva otros modos tanto psicológicos como simbólicos¹⁰.

Conclusiones. El sufrimiento como espectáculo

Todas estas formas de violencia no son un efecto colateral de las pruebas o instancias a las que son sometidos los participantes, sino el foco mismo de interés del programa. La mostración de su dolor tanto físico como emocional, su humillación constante, constituyen la materia principal para atraer a un público siempre en busca de emociones fuertes, deseoso de “deleitarse” con “los infortunios y sufrimientos de los demás”, como bien observaba Edmund Burke en 1757, bastante antes del auge de los *mass media* (citado por Sontag, 2005, p. 111). Si bien es cierto que, cuando firman el contrato, los participantes se avienen a ser expuestos de la forma que determine la Producción, y a pasar por las situaciones y desafíos que ésta proponga, es igualmente cierto que en ese momento los concursantes no son informados de todas las consecuencias que su aparición en la pantalla puede traer, ni las pueden prever en su totalidad. El contrato al que deben atenerse es, quizás, el primer acto de violencia al que son sometidos, por más consentimiento que haya. Por supuesto, después de las primeras ediciones de estos *shows*, los participantes se han vuelto más conscientes de los riesgos y lo perjudicial de ciertas pautas, y determinadas reglas tuvieron que modificarse, aunque en esencia los distintos formatos siguieron funcionando en base a lo mismo: el dolor y el escarnio de los competidores, como queda demostrado en los ejemplos que remiten a casos muy recientes, citados más arriba.

Entre todas las formas de violencia, la violencia simbólica es la que, probablemente, ocasiona los daños más masivos y perdurables, aunque el sometimiento a pruebas de exigencia física superlativa haya llevado a más de un participante a perecer durante el certamen y

el encierro provocara en varios de ellos brotes psicóticos que inevitablemente dejan secuelas. Y esto es así porque las lesiones al honor –en definitiva, la pérdida de una buena reputación– son un efecto muy generalizado y difícil de superar, ya que implican una mengua importante del capital simbólico del participante y es este capital el que, como sostuvimos antes, determina su posición social y consiguientes posibilidades de progreso. Por lo demás, esta pérdida es algo que acontece a todos los concursantes, porque la reputación es, más que nada, aquello que éstos ponen en juego cuando se comprometen a ser filmados veinticuatro horas y encerrados sin contacto con el exterior durante varios meses.

Por último, otra cuestión igualmente relevante tiene que ver con la condición de trabajador de los participantes y, por lo tanto, con su derecho a una retribución justa no solo en dinero. Este ha sido el principal reclamo que muchos de ellos han llevado ante la Justicia, tanto en la Argentina como en otros países. La suerte de éstos en sus demandas ha sido diversa, no solo por la falta de reconocimiento de su labor específica como “artista en espectáculos públicos”, para usar la categorización utilizada para la actividad en España, sino por no reconocérsele la relación de dependencia con la empresa, aunque ésta sea fácil de probar. En este hecho tiene un peso negativo el haber firmado un contrato leonino en el que renuncia de antemano a casi todo, tanto como la posible ambigüedad de su tarea. La relación de dependencia es un punto importante en las disputas legales porque comporta beneficios distintos a los de otras categorizaciones, como son las vacaciones pagas, la jornada laboral de determinadas horas, el descanso semanal, etc.

Evidentemente, con el correr de los años –casi 20– estos shows han ido evolucionando y, con ellos, también los participantes. Los concursantes de las nuevas ediciones son mucho más conscientes de qué pueden perder o ganar con su paso por el programa; están más al tanto de sus derechos y, además, en muchos países ya hay jurisprudencia al respecto. A pesar de todos los reclamos ante la Justicia y las lastimosas declaraciones de muchos ex-participantes, el atractivo sigue siendo grande, puesto que estos *realities* –sobre todo los que “cazan” talentos– son una gran oportunidad (y, la mayoría de las veces, la única) de acceder a un medio que promete buenas remuneraciones y los réditos de la fama. A juzgar por el éxito que todavía tienen, son muchos están dispuestos a correr el riesgo que implican.

Notas:

1. Un poco más tarde en Asia y África.
2. No en todos los formatos el público vota quién será expulsado, ni en todos está habilitado para ver lo que sucede en directo las veinticuatro horas.
3. “El secreto del programa es algo que ya hemos dicho en varias ocasiones: es una telenovela de la vida real” Roberto Ontiveros, director de las seis primeras temporadas españolas de *Gran Hermano* (citado por Oliva Rota, 2013, 35).
4. Otra variante en la que los participantes no concursan es la llamada *contrived reality tv*, especie de docudrama que sigue la vida de una o varias personas que se mueven libremente, evolucionando en distintos ambientes (reales), en los que son sometidas, adrede, a algún elemento externo que modifica sus vidas. Es el caso de *The real world* (EUA, 1992 en adelante), considerado un precedente de *Big Brother*, o *Wife Swap* (UK, 2003 en adelante).

5. No en todos. En *El bar*, por ejemplo, los doce participantes conviven y son filmados las 24 horas, pero se desenvuelven en “el mundo real”, ya que deben regentear un bar al que acuden clientes reales. Depende los países, los participantes pueden ver televisión o realizar una visita grupal a algún lugar en especial.
6. Algunos formatos son más benignos y limitan la cantidad de horas de exposición a las cámaras.
7. *Reality* basado en *La isla* de la tentación, programa que pone a prueba la fidelidad de un grupo de parejas al someterlas a distinto tipo de tentaciones.
8. La traducción del inglés es mía.
9. Según Fernández Poncela los estereotipos son “preconcepciones generalizadas, parte del proceso mental que organiza la información recibida, simplifica el entendimiento para aprehender el ambiente social, predecir acontecimientos, formar categorías sociales y económicas, hacer más sencilla la percepción de la realidad”; “son ideas, imágenes mentales simplificadas, conjuntos de creencias aceptadas y compartidas culturalmente en la historia, que evalúan y justifican el actuar” (2011, p. 318). Bourdieu pone de manifiesto los poderes de orden simbólico que contribuyen a instalarlos y consolidarlos.
10. La relación entre fuerza física y violencia simbólica se encuentra en forma explícita en Bourdieu (2001, p.50).

Bibliografía

- Amigo, Bernardo (2004). “Para comprender el Reality Show” en *Revista Praxis N° 6*, Santiago de Chile: Facultad de Ciencias Humanas y Educación de la Universidad Diego Portales 139-151.
- Bourdieu, Pierre y Passeron, Jean-Claude (2001). “Fundamentos de una teoría de la violencia simbólica” en *La Reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza. Libro I*. España: Editorial Popular 15-85.
- Bourdieu, Pierre (1997). *Sobre la televisión*. Barcelona: Anagrama
- Busquet Duran, Jordi (2012) “El fenómeno de los fans e ídolos mediáticos: evolución conceptual y génesis histórica” en Muela Molina, Clara y Baladrón Pazos, Antonio J. (coord.) Dossier Jóvenes: Ídolos mediáticos y nuevos valores, *Revista de Estudios de Juventud N° 12*, marzo 2012.
- Escudero Manchado, Lara y Gabelas Barroso, José Antonio (2016) “La realidad de la telerealidad: escáner de una sociedad (híper) televisiva” en *Revista Mediterránea de Comunicación*, 7(1), 91-117. Disponible en <http://mediterraneacomunicacion.org/>. DOI: <http://dx.doi.org/10.14198/MEDCOM2016.7.1>. Consultado 18/2/2020
- Fernández Poncela, Anna María. (2011). “Prejuicios y estereotipos” en *Revista de antropología experimental N°11* texto 22, 317-328. Recuperado de: <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/1932/1682>. Consultado 29/2/2020
- Gubern, Román (2006). *El eros electrónico*. México: Taurus.
- Hill, Annette (2015). *Reality shows*. London and New York: Routledge.

- Hincapié Adarme, Luisa María y ot. (2015). “La representación de la violencia simbólica ejercida sobre el hombre y la mujer en las páginas de someecards en español y tarjetas sarcásticas de Facebook durante mayo y junio 2014” en *Revista Hojalata* N° 7 – Noviembre-Diciembre 2015, Colombia: Universidad de Manizales.
- Langer, John (1981). “Television’s ‘personality’ system” en *Media, Culture and Society*. New York: Sage, 351-365.
- Longo, Fernanda (2004). “Gran Hermano: el juego de “sé tú mismo” en *Mimeo*. Disponible en <http://www.juliangallo.com.ar/wp-content/uploads/2007/01/gh-2007.pdf> Consultado 17/2/2020
- Maldonado Montoya, Juan Pablo (2009). “El trabajador del reality show” en *Revista del Ministerio de Trabajo e Inmigración*, n° 83, 355-372.
- Martrat Martí, Joaquim (2016). *Concursantes de Televisión y Productora. ¿Trabajo por cuenta ajena o por cuenta propia? El caso del Reality Show*. Trabajo de Grado. España: Universidad de Tarragona.
- Mattera, Marta del Rosario (2016). “Derechos personalísimos: afectación simultánea de imagen e identidad (Precedentes jurisprudenciales y doctrinarios y el nuevo ordenamiento)” en Wüst, Graciela C. (directora) *Estudios de Derecho Privado: comentarios al nuevo Código Civil y Comercial de la Nación*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Asociación de Docentes de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, 215-238.
- Mast, Jelle (2010). “The Dark Side of Reality TV: Professional Ethics and the Treatment of Reality Show Participants” en *International Journal of Communication* N° 10, EEUU: USC Annenberg Press, 2179–2200.
- Moreno, M (2019) “La ruina económica de ser concursante de ‘Gran Hermano’” en *ABC Edición digital* 16/3/19. Disponible en https://www.abc.es/play/television/noticias/abci-ruina-economica-concursante-gran-hermano-201903160102_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F Consultado 15/08/19.
- Nichols, Bill (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*, Buenos Aires: Paidós.
- Oliva Rota, Mercè (2013). *Telerrealidad disciplina e identidad: Los makeover shows en España*. Barcelona: Editorial UOC.
- Pérez-Henao, Horacio (2001). *El cuerpo narrado en el reality show. Un estudio sobre Cambio extremo*. Colombia: Universidad de Medellín/Sello Editorial.
- Sontag, Susan (2005). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Punto de Lectura.
- Walzer, Alejandra (2009). “Pedagogías del cuerpo. La construcción espec(tac)ular del cuerpo femenino en el reality show español” en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, 203-209. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado el 27/5/19. Disponible en: http://www.revistalatinacs.org/09/art/18_817_24_U3CM/Alejandra_Walzer.html DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-817-203-209 Consultado 17/2/2020

Abstract: Appeared towards the end of the last century, reality shows soon became a success, since they combine in themselves a low cost of production with the great interest they arouse in the public.

Under the slogan "life itself" and the appeal of ordinary people, for the first time on home screens, programs such as *Big Brother* or *Robinson Expedition* put the private life of their contestants in the spotlights, while subjecting them to extreme conditions and numerous outrages to gain audience.

Neither workers nor TV stars, participants "sell" their miseries, retaining just a few rights. Battered, isolated and defamed, the selected endure everything in order to achieve the promised prize and fame. Fame whose benefits have given way since the beginning.

Keywords: Reality shows - physical violence - symbolic violence - personal rights - *Big Brother* - panoptic

Resumo: Aparecidos no final do século passado, os reality shows logo se tornaram um sucesso, pois combinam em si um baixo custo de produção com o grande interesse que despertam no público.

Sob o lema "vida em si" e o apelo das pessoas comuns, pela primeira vez nas telas domésticas, programas como *Big Brother* ou *Robinson Expedition* colocam a vida privada de seus concorrentes em foco, enquanto os sujeitam a condições extremas e inúmeros ultrajes para ganhar audiência.

Nem trabalhadores nem estrelas da TV, os participantes "vendem" suas misérias, mantendo apenas alguns direitos. Maltratados, isolados e difamados, os selecionados suportam tudo para alcançar o prêmio e a fama prometidos. Fama cujos benefícios cederam desde o início.

Palavras chave: *Reality shows* - violência física - violência simbólica - direitos pessoais - *Big Brother* - panóptico.

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

Cómo denunciar cuando todos callan: los niños robados por el franquismo

Mónica Gruber ⁽¹⁾

Resumen: La larga dictadura de Francisco Franco lejos de echar paños fríos sobre las heridas producto de la Guerra Civil Española, solo sirvió para incrementarlas. El país que se había enfrentado en una contienda fratricida entre los años 1936 y 1939, seguiría padeciendo la violencia y la intolerancia que se habría de convertir en la quintaesencia del régimen vencedor.

Los comunistas fueron demonizados y, como tales, sería posteriormente el tratamiento que recibirían por parte de las autoridades franquistas. Las leyes promulgadas durante la Segunda República fueron abolidas. De este modo, quedaron sin efecto los divorcios y fueron derogados los derechos logrados por las mujeres.

Las cárceles se poblaron de reclusos de ambos sexos: hacinamiento, enfermedades y un cruel tratamiento para los rojos devinieron en las prioridades del Generalísimo y sus seguidores. La violencia se cristalizaba como un componente más de la vida carcelaria. Las mujeres, por su parte, fueron humilladas, sometidas a castigos excesivos y fusiladas en juicios en los cuales no se respetaron sus derechos, sufrieron el peor de los tormentos: el expolio de sus hijos. Los niños eran separados de sus padres para “desmarxitarlos”, motivo por el cual muchos fueron alejados de sus familias biológicas y dados a familias del régimen, muchas veces, a cambio de dinero.

Con la muerte de Franco, en 1975, gran parte del pueblo español albergó la idea de llevar adelante juicios que sirviesen para restañar las heridas. Sin embargo, las leyes una vez más pasaron por alto la ignominia. El olvido y el silencio parecieron ganar la batalla. Más de 30.000 niños fueron “robados”. Los culpables nunca fueron juzgados ni castigados.

Con este trabajo, nos proponemos analizar la representación de esos niños cuya vida familiar les fue arrebatada, a partir de los documentales *Los niños perdidos del franquismo* (2002), de Montserrat Armengou y Ricard Belis y *El silencio de otros* (2018), de Almudena Carracedo y Robert Behar. A partir de ellos, las formas de la violencia escondidas tras los métodos implementados por el franquismo y la reduplicación de la misma debido al silenciamiento y la prohibición dadas por las leyes sancionadas en democracia, quedarían expuestas.

Palabras clave: Dictadura - representación audiovisual - niños - memoria-

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

⁽¹⁾ Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Profesora de la UP en el Área Audiovisual de la Facultad de Diseño y Comunicación. Profesora Adjunta, a cargo 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 del Museo Social Argentino, de la Universidad Tecnológica Nacional y de los Profesorados Artísticos del Gobierno de la Ciudad. Directora del Proyecto PIA de Investigación *Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global* (FADU – UBA).

Introducción

Las relaciones entre historia y memoria han cobrado una particular vigencia en el campo de las ciencias sociales. No todos los países que han atravesado traumas producto de guerras, dictaduras, violación de derechos humanos, desapariciones forzadas han podido llevar adelante procesos que visibilizasen dichos atropellos. Las leyes sancionadas pusieron frenos muchas veces al avance de los procesos judiciales.

Al respecto Elizabeth Jelin afirma que: “[...] la memoria-olvido, la conmemoración y el recuerdo se tornan cruciales cuando se vinculan a acontecimientos y eventos traumáticos de represión y aniquilación, cuando se trata de profundas *catástrofes sociales* y de sufrimientos colectivos.” (2002, p. 66) Cabe preguntarnos entonces ¿Puede una sociedad silenciar para siempre lo acaecido? ¿Olvidar como si no hubiese existido? Creemos que los ejercicios de la memoria devuelven a las víctimas la palabra, para que la justicia pueda abrirse camino y las sociedades puedan restañar sus heridas.

Nos proponemos analizar la representación de esos niños cuya vida familiar les fue arrebatada, a partir de los documentales *Los niños perdidos del franquismo* (2002), de Montserrat Armengou y Ricard Belis y *El silencio de otros* (2018), de Almudena Carracedo y Robert Behar. La hipótesis que guía nuestros pasos es que, a partir de ellos quedarían expuestas las formas de la violencia escondidas tras los métodos implementados por el franquismo y la reduplicación de la misma a partir del silenciamiento y la prohibición dadas por las leyes sancionadas en democracia. La elección del documental del año 2002 responde al hecho de que se trata del primer audiovisual que denuncia las irregularidades cometidas por el régimen de Franco y, por otra parte, el segundo avanza con la denuncia de crímenes de *lesa humanidad*. Ambos documentales recurren a fuentes orales a partir de entrevistas a testigos, recuperando de este modo esas voces acalladas.

En el caso de *Los niños perdidos del franquismo*, el documental se mueve, al decir de Maqua: “entre la Ficción Filmada (la película de <<argumento>>) y la Realidad Filmada (lo que se llama el <<documental>>)” (1992, p.10), es por ello que, a las entrevistas personales, filmaciones en exteriores, materiales de archivo visual y audiovisual se sumarán algunas dramatizaciones que nos llevarán de vuelta al pasado histórico del período en cuestión.

Consideramos necesario ante todo caracterizar el contexto histórico para comprender algunas circunstancias que cobrarán importancia en ambos films.

El 1º de abril de 1939 finalizaba la guerra fratricida que había fracturado a la Península Ibérica. El bando sublevado se alzaba con la victoria y la implantación de la dictadura de Francisco Franco. La esperanza de un nuevo comienzo se truncó, tornándose realidad solo para los vencedores.

Ejército e iglesia constituyeron los pilares fundamentales de este oscuro período. El férreo gobierno del Generalísimo se extendería hasta 1975, año de su muerte.

Una vez finalizada la Guerra Civil, se hacía necesario restablecer la paz para el bando triunfador.

La concepción del régimen acerca del comunismo requería de una justificación científica que legitimase su accionar a los ojos de la sociedad y de los adeptos al régimen. El psiquiatra Antonio Vallejo-Nágera¹, admirador y estudioso de la eugenesia nazi, contribuiría con sus aportes relacionando el marxismo con las enfermedades mentales.

Tal como hemos señalado en otro lugar, los campos de concentración y las cárceles se llenaron de presos políticos. Pertenecer o haber pertenecido al partido comunista constituía un motivo de persecución, escarnio, encierro, juicio sumarísimo y fusilamiento. Las mujeres no corrían con mejor suerte ya que ser esposa, novia, madre o hermana de un comunista las guiaba por la misma senda.

Los juicios sumarísimos estaban a cargo de las autoridades militares y, como el ejército y el clero consideraban al comunismo una enfermedad incurable, los acusados eran hallados culpables y sentenciados en la mayoría de los casos a morir fusilados. Las mujeres eran ejecutadas por igual y, en caso de estar embarazadas, se les concedía la “gracia” de dar a luz, llevándose a cabo la sentencia cuarenta y ocho horas después del parto.

La Iglesia se transformó en la aliada del régimen, en esta suerte de santa inquisición. La “recatolización” fue una de sus metas. En tal sentido, una enorme cantidad de hijos de agnósticos que solo habían sido anotados en el Registro Civil, recibieron bautismo. Ya fuese por voluntad o impuesto, la iglesia marcaba el sitio de reunión social por excelencia al que se concurría a diario.

Pilar Folguera Crespo enfatiza que:

A partir de 1938 los sucesivos gobiernos del régimen de Franco iniciaron el proceso de configurar el modelo de sociedad y familia que necesitaban para sus objetivos políticos. Por ello, utilizaría desde el primer momento la educación tanto desde la escuela como desde el púlpito y desde el discurso político, como instrumento de socialización en los nuevos valores que el régimen franquista pretendía inculcar, e iniciando de inmediato el desmantelamiento del sistema educativo republicano (1997, p. 536)

Fueron anulados los divorcios civiles de la época de la República, motivo por el cual muchas personas que habían rehecho sus vidas se encontraron que se hallaban unidas en matrimonio, tras años de separación.

España dispuso de una política planificada para elevar la tasa de natalidad luego de la guerra. La estabilización demográfica no tardaría en llegar, tal como señala Folguera Crespo: Las razones de la estabilización demográfica deben buscarse en el relativo éxito del discurso natalista llevado a cabo por el régimen franquista [...]. Se propusieron todo tipo de medidas natalistas: aumento de la nupcialidad, aumento de los matrimonios jóvenes, lucha contra la esterilidad voluntaria y lucha contra el aborto criminal. (1997, p. 528)

El sexo con el solo propósito del goce fue identificado con lo pecaminoso y solo se aceptaba con fines de procreación.

Se segregaron las cualidades de hombres y mujeres para sustentar ideológicamente la política imperante. El hombre era considerado reflexivo, racional y propenso a la abstracción, mientras que el estereotipo de mujer que sostenían era sensible, afectiva y menos propensa a la abstracción. Es por ello que: “A partir del análisis de las cualidades de ambos, la iglesia llega a la conclusión de que el hombre posee una superioridad física e intelectual” (Folguera Crespo, 1997, p. 529) que ubicaba a la mujer en un plano de total subordinación al esposo. Recordemos que el estereotipo que se buscaba infundir era el del guerrero valiente y vencedor, al tiempo que la mujer, como su complemento natural, era la indicada para recibirlo en la paz y la armonía del hogar. Bástenos recordar que para dicha institución: el padre poseía la autoridad asignada por Dios y la familia en su conjunto le debía obediencia.

Una de sus principales preocupaciones de Vallejo Nágera fue el estudio de la mujer, centrándose en un grupo de cincuenta reclusas en el penal de Málaga. Al respecto, González Duro señala:

¿Era Vallejo un ingenuo fanático o un cínico sectario? Lo que quedaba claro era que su «estudio» no era nada científico, aunque él se felicitaba porque podría controlarse y contribuir a evitar en el futuro el acceso de la mujer a la política, debiendo limitarse a la acción social femenina, a la asistencia social y benéfica. (2012, p. 38)

Las penitenciarías femeninas estaban sobrepobladas, bástenos recordar que la Cárcel de Ventas de Madrid, prisión modelo para quinientas reclusas durante la República, llegó a albergar más de cinco mil³ prisioneras con sus hijos y el personal militar y religioso, en la época franquista. Por tal motivo, el hacinamiento era insoportable.

Tal como hemos señalado en otro trabajo:

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

La mujer *roja* fue demonizada y ridiculizada. Se extendió la idea que constituía un peligro para la sociedad, despojada de toda femineidad se la representaba con características netamente masculinas. Brutalizada al extremo, esta construcción social servía para justificar las represalias que contra ellas se dirigían. (Gruber, 2019, p. 84)

El personal femenino de la falange cubría la seguridad de los centros penitenciarios. El trabajo en los talleres desempeñaba una función correctiva. Las órdenes de religiosas que operaban conjuntamente con el personal civil, se encargaban de la religión y la moral. Castigos, escarnios y “sacas”⁴ eran moneda corriente.

A las madres condenadas se las autorizaba a conservar a los niños tres años -eso en el caso de que no fuesen ejecutadas con anterioridad- luego, los niños eran separados de sus madres y llevados a los centros de Auxilio Social, colegios e institutos religiosos.

La educación de los niños, también fue separada por sexos y se recomendaba que se respetase el sexo segregado para la designación de docentes a cargo.

En 1941 una ley del Generalísimo autorizaba a cambiar el nombre de los niños expatriados y de los huérfanos de guerra. Esta legislación significaría, en la práctica, un arma de doble filo. Los cambios de identidad harían que los pequeños fuesen inhallables por parte de sus familias.

Los centros de Auxilio Social, orfanatos y centros religiosos lejos de operar con afecto hacia los menores, marcaron a fuego sus infancias: maltratos físicos y psicológicos formaban parte del trato que se les dispensaba. Muy lejos había quedado la caridad cristiana de la que hacían gala.

Los niños perdidos del franquismo

Corría el año 2000, Ricard Vinyes, historiador y profesor de Historia Contemporánea de la Universidad de Barcelona, se hallaba investigando el sistema carcelario femenino durante el franquismo, así se enteraron Montserrat Armengou⁶ y Ricard Belis⁷ de la existencia de miles de víctimas de las cuales nadie había hablado hasta ese momento. Con la asesoría del catedrático, el equipo comenzó a trabajar. El resultado fue el documental *Els nens perduts del franquisme*⁸, M. Armengou y M. Belis que, en 2002, el programa *30 minuts* de Televisió de Catalunya (TV3) emitió en dos partes. En él aparecían por primera vez retratadas otras víctimas silenciadas de la historia: los niños⁹. El éxito de audiencia fue inusitado.

No es nuestro propósito describir todos y cada uno de los planos y textos del documental pues esto resultaría una tarea engorrosa. En cambio, nos proponemos reflexionar acerca de cómo está articulado, qué se denuncia en algunos casos y cómo se hallan utilizados los elementos del lenguaje cinematográfico. Por lo tanto, los tomaremos como un todo, más allá de las referencias a las que consideremos necesario recurrir.

En los primeros minutos de cada film, tal como señala Jacques Aumont, se presenta la intriga de predestinación, es decir, las claves para que el espectador pueda develar la intriga. Inmediatamente, se ofrece la frase hermenéutica, la cual “consiste en una secuencia de etapas de relevo que nos conducen desde la puesta a punto del enigma hasta su resolución a través de falsas pistas, trampas, suspenses, revelaciones, vueltas y omisiones”. (1995, p. 126) Nuestro caso no es la excepción. Una voz masculina en off acompaña el desplazamiento de un médico ataviado con guardapolvo blanco a través de las instalaciones de lo que entendemos que se trata de una cárcel. La iluminación tiende a los tonos azulados.

Se sienta a un escritorio. Vemos en Plano Detalle (en adelante PD) que sostiene un telegrama cuyo texto escuchamos, leído en *off*: *Autorizo la creación del Gabinete de Investigaciones Psicológicas cuya actividad primordial será estudiar las raíces biopsíquicas del marxismo*. A través de ello, nos enteramos que Francisco Franco daba carta blanca al doctor Vallejo Nájera para llevar adelante sus experimentos con los detenidos en prisiones y campos de concentración. Desde el punto de vista visual un PD de un diario nos muestra el titular que refrenda lo visto y oído: el surgimiento de dicha unidad. Tal como señala la locutora del documental con voz en *off*: *esto le daba la excusa perfecta al nuevo régimen para tratar a los prisioneros sin misericordia*. Un PD capta unas esculturas de color negro: una cruz y un águila. Si bien seguramente dichos elementos ornamentarían con seguridad la oficina del facultativo, no podemos dejar de señalar que semánticamente destacan por el color negro sobre el blanco y, además, porque connotan la religión y el poder gubernamental. Observamos la mano del hombre escribiendo con lapicera de tinta, al tiempo que la voz en *off* masculina señala: *Tenemos ahora una ocasión única de comprobar experimentalmente que el simplismo del ideario marxista y la igualdad social que propugna favorece su asimilación por los deficientes mentales*. El código ya se ha establecido entre espectador y enunciador: suponemos que lo que escribe el personaje corresponde a aquello que la voz en *off* denuncia.

El relato arranca en el pasado histórico cuyas imágenes son repuestas a través de fragmentos del NO-DO¹⁰, el noticiero de propaganda del régimen. Desfilan de este modo imágenes de la recuperación de los puertos de Alicante y Valencia, así como de los últimos bastiones de la República.

En el documental se pone al espectador al tanto de que las mujeres, los niños y los ancianos que llegaron a los diversos puertos españoles en busca de barcos que los trasladasen al extranjero -a aquellos países que les ofrecían asilo político- fueron en cambio detenidos y llevados a campos de concentración. Las imágenes en blanco y negro y una música dramática acompañan las filmaciones y fotografías. Sin embargo, se contrasta con la información que transmitía NO-DO, mediante fragmentos de dichos documentales que señalaban que no los habían dejado subir a los barcos porque eran inservibles y que habían sido “víctimas de un engaño del marxismo”.

Los alegatos de las sobrevivientes se suceden, en este tramo del documental se presentan mayoritariamente mujeres que cuentan sus sufrimientos. Encuadradas de frente o tres cuartos de perfil, en Primer Plano, son registradas en color y se pasa al blanco y negro, al tiempo que cambia a un plano más cercano (Primerísimo Primer Plano), con un salto en eje, es decir en la posición contraria se ubica la cámara. Nos enteramos por boca de ellas que sus hijos murieron debido al hambre: los pechos otrora nutritivos se secaron cuando estas madres comenzaron a comer cada dos días, cuando no les daban más que fideos con agua de mar o una sardina y una cantimplora de agua, o bien cuando a los niños pequeños les daban un plato de leche fría y ellos rehusaban tomarla por falta de interés.

Algunas narran que los traslados de los pueblos a los penales se efectuaban en trenes cerrados como para ganado -sucedáneos de los utilizados en la Alemania nazi para transportar a los judíos a los campos de concentración y a los de exterminio-; encerradas varios días -dependiendo de la distancia a recorrer al sitio de traslado-; el vagón no tenía asientos, servía para comer, dormir y satisfacer las necesidades fisiológicas. Se presentan Planos Generales y Detalles de trenes de transporte de carga, para ello se recurre a una iluminación azulada y se acompañan dichas imágenes con música que crea una atmósfera dramática. Los testimonios continúan: en el suelo de los vagones, junto a los excrementos, se ubicaban las mujeres y los niños, quienes morían muchas veces debido a las condiciones infrahumanas. Una de las testigos lee unos versos de “El tren de los heridos” de Miguel Hernández: *Detened ese tren agonizante / que nunca acaba de cruzar la noche*. Nunca mejor elegidos los versos del poeta. Otro testimonio da cuenta de que los sanitarios de la Cárcel de Ventas no daban abasto para la sobrepoblación de reclusas y, que además, comían una vez al día.

Como si se tratase de una *katábasis*¹¹ nos hundimos más y más en los recuerdos de las mujeres.

Tomasa Cuevas¹², una ex reclusa, acompaña una canción que se reproduce e ironiza sobre la detención en la Cárcel de Ventas. Nos enteramos que sin saber ni escribir es la autora de una de las obras más importantes sobre el franquismo. A la muerte de Franco, con un grabador recogió los testimonios de centenares de mujeres que pasaron por prisión y los publicó en varios volúmenes.

De este modo, afloran testimonios de torturas, de frases que han quedado grabadas en sus recuerdos. Carmen Riera cita las palabras del Fiscal en el momento en que éste pedía para su marido tres cadenas perpetuas, arengaba: *No queremos con-vencidos, sino que queremos sometidos*.

Aparecen además algunas partes actuadas que nos llevan nuevamente al pasado, vemos al actor que encarna a Vallejo Nágera al tiempo que la voz en *off* masculina nos revela su admiración por las ideas de Friedrich Nietzsche acerca del exterminio de los seres inferiores. Nágera creó todo un andamiaje teórico que le permitía relacionar el marxismo con la enfermedad mental. Mientras dicha voz en *off* lee fragmentos de ello, observamos un PD de la portada de su libro *Locura y guerra*. Ya que, como señala Carlos Pino del Castillo, catedrático de Psiquiatría, entrevistado en el *film*: *necesita montar un edificio que justifique las tropelías*. Tal como señalábamos, la cámara respetuosa toma de frente a las mujeres que prestan testimonio. Las otrora niñas son ahora mujeres mayores, con recuerdos terribles de su infancia: privadas de sus padres, trasladadas a institutos de Auxilio Social o colegios religiosos. Allí sufrieron castigos y humillaciones que, debido a su corta edad, no acababan por comprender: *Las monjas nos dijeron que éramos escoria, hijos de horribles rojos, ateos, criminales. Que no merecíamos nada y que estábamos allí por pura caridad pública* señala una de las entrevistadas, agregando luego: Sabíamos que éramos culpables, pero no sabíamos de qué.

El documental recorre diversas facetas empezando por la libertad, ya que, a los niños no se los ingresaba en los registros penitenciarios, por lo cual, al llevarse los no quedaban rastros de ellos, sobre todo si eran entregados en adopción. Tal como señala una de las testigos, Antonia Rodas: *Los derechos estaban perdidos ya, empezando por la libertad*.

Un contrapunto interesante lo plantea el fragmento de NO-DO, la voz del locutor señala: *la España de Franco protegiendo a los niños, la esperanza de la Nueva España, o bien: Franco quiere que los hijos de los presos no queden desamparados.*

El film revisa el material propagandístico que aparecía en periódicos. Los PD de los títulos son elocuentes: “La protección a los hijos de los reclusos. Una labor generosa y cristiana, con pleno respeto a la patria potestad”. A medida que avanzamos en el relato nos damos cuenta que esto último no es cierto.

Finalizada la Guerra Civil, el Generalísimo encomendó a la Falange localizar y repatriar a los menores que sus padres habían enviado al extranjero. Para ello, tal como señala Vinyes: *buscaron a los hijos de los republicanos por toda Europa y América sin la autorización de los padres.* La connivencia de Franco con Hitler y el avance de este último sobre Rusia facilitó el retorno de los menores provenientes del territorio ocupado. Fragmentos en blanco y negro de NO-DO sirven para ilustrar el afán propagandístico del bando: *En Berlín se entregan a los muchachos españoles que consiguieron escapar del infierno soviético.* También se recurre a PD de titulares de diarios que cubrían las noticias: “Veintiun muchachos españoles, liberados por soldados alemanes y finlandeses.” Pese a que los documentales se encargan demagógicamente de ilustrar la reunión de los padres con sus hijos, la emoción de las familias y el llanto de las madres, los alegatos de los familiares contradicen a todas luces el discurso oficial. Néstor Rapp fue uno de esos muchachos: a la familia se le negó la posibilidad de reunirse con él. Su hermana explica que luego de mucho tiempo accedieron al expediente y descubrieron que el gobierno había indicado que: *la familia no era adecuada para su educación.* Los autores del film ahondan aún más en el tema al presentar las imágenes de Igor Rapp, hijo del fallecido Néstor, investigando en el Archivo General de la Administración¹³ ubicado en Alcalá de Henares. Allí nos muestra que en una de las fojas figura que se le negó a la familia el derecho porque habían estado en Francia, lo cual niega el joven rotundamente señalando que se trataba de una mentira.

Una ley promulgada el 4 de diciembre de 1941 permitía cambiar el nombre a los niños repatriados y abandonados, lo cual dificultaba a las familias separadas de sus hijos hallarlos. Vinyes resalta que la Patria Potestad pasaba de este modo a las instituciones.

Un documento oficial (PD del mismo escrito a máquina y voz en *off* masculina que lee) señala que: *la solicitud de expatriación es en un 99 % denegada. Se recurre entonces sin miramientos a los medios extraordinarios con los que, de una forma o de otra casi siempre se logra al fin obtener al menor.* Además, tal como especifica Vinyes con respecto a los menores que ingresaban a las prisiones con sus madres: *los niños no eran registrados al ingresar, sí en la enfermería. Al no ser registrados podían desaparecer...*”

Nos enteramos por el documental que el fraile Gumersindo de Estella, dejó un diario íntimo en el que registró todo tipo de tropelías. Este testimonio refrenda los alegatos de las mujeres desde su lugar como miembro de la iglesia y como testigo impotente de lo que juzgaba injusto. Las imágenes de diversas páginas de su diario y el resaltado de algunas frases que son acompañadas por una voz en *off* masculina resultan contundentes: *Cuanto más insensible y cruel se mostraba uno, era considerado como más adicto a Franco.* Sus escritos son un documento irrefutable de los fusilamientos de la dictadura durante los años’40: *Durante la marcha hacia la tapia del cementerio, los guardias se apoderaron de*

las criaturas, continuaron las mujeres sus gritos de angustia: ¡Qué me la devuelvan! ¡Qué la maten conmigo! Un PD toma un crucifijo ubicado en escorzo, la cámara está colocada al ras del suelo, la angulación es aberrante y la tonalidad azul. Creemos que todo esto acompañado de una música que crea un clima de suspenso propende a resaltar que se trata de una situación desequilibrante y aterradora.

Será el turno luego de la entrevista a Mercedes Sanz-Bachiller -fundadora de la organización falangista Auxilio Social-, quien aparecerá hablando en varias ocasiones. La cámara se halla ubicada frontalmente, un primer plano largo toma sus declaraciones acerca de la tarea abnegada de las mujeres: *Procurábamos construir de nuevo la familia que ahora dice ud. estaban en las cárceles.* Si bien las cifras, registros y estadísticas de las prisiones femeninas se basan en los documentos oficiales y registros de los penales, ella señala no recordar datos y afirma: *¿Ud. cree que estuvieron tanto tiempo las mujeres en las cárceles?* A sus dichos se contraponen fragmentos propagandísticos extraídos de NO-DO que exaltan la tarea de dicha entidad, la visita de Sanz-Bachiller al predio de Auxilio Social en Pedernales y quien, según el locutor: *comprueba el perfecto funcionamiento de unos servicios que elevan nuestra condición a los ojos del mundo,* acompañado de imágenes de niños: PG que los muestran bañándose, lavándose los dientes, etc. Tal como señalan los entrevistados, entre ellos Vinyes, detrás de todo ello se hallaba en realidad una labor de adoctrinamiento. Pese a que ella lo niega: *Indudablemente, nosotros teníamos el deseo, pero no el deseo de convencerlos a nuestras ideas, porque creíamos que era bueno, que era lo mejor* para luego agregar contundentemente: *De manera que todo lo que fuese en realidad hacerles ver que estaban equivocados. Ya no digo yo que fuesen franquistas pero que fuesen anticomunistas. ¡Eso es para mí lo más importante! ¡Anticomunista!*

Los religiosos recibían en esa época una compensación de cuatro pesetas diarias por niño, una suma bastante elevada para la época. Sin embargo, la suma nunca se invertía en los pequeños. Los diversos testimonios dan cuenta que comían una vez por día, ya que cuando los castigaban los dejaban dos, tres, cinco y hasta quince noches sin cena, o bien debido al hambre comían las cáscaras de las papas aquellos afortunados que tenían la tarea de pelarlas o bien robaban los troncos de coles y coliflores que se tiraban a la basura, para comer. Todo ello vuelve a contrastar con los dichos de Sanz-Bachiller:

¿Ud. cree que hay alguna, digamos muchacha ahora, que sea capaz de tratar mal a un niño, por una cosa de discriminación política? Ud. no cree que la mujer española a un niño le pueda querer más, le puede dar un cachete pues lo ha hecho... ¡Bien!, por cuestiones de trabajo...

El Patronato Nuestra Señora de la Merced se hacía cargo de los hijos de los reclusos. Un PD muestra imágenes de una cartilla propagandística del mismo: en 1942 albergaba 9050 niños, número que se incrementó notoriamente en 1945 al pasar a 12.042. Uxenu Álvarez estuvo recluido en una de las casas de Auxilio Social, al recordarlo afirma: *A mí me lo robaron todo: me robaron mi infancia, me robaron la sociedad porque estuve fuera de la sociedad, [...]. A mí me mataron en el '36. Yo soy un muerto en cuanto a lo que iba a ser.*

La afirmación de Vinyes ratifica los dichos de Álvarez: Auxilio Social no es otra cosa que campos de concentración de criaturas. No había un exterminio sistemático, pero sí una transformación de las criaturas educadas de otra manera.

Los hijos de los rojos eran llevados, en el caso de las niñas, a conventos de clausura donde las obligaban a tomar los hábitos y, en caso de los varones a Seminarios. Al respecto Julián Casanova de la Universidad de Zaragoza aparece disertando:

En el fondo se les acaba quitando a los hijos de esas personas, se les acaba recon-vertiendo al catolicismo a la fuerza. [...] Hay evidentemente una doble vertiente moral y represiva de re-católización, re-espiritualización y represión que la iglesia aprovecha hasta los últimos extremos con los fusilados, con los que quedan presos y con los hijos de los presos.

El testimonio de Emilia Girón no nos pasa inadvertido al recordar cómo se llevaron a su bebé, supuestamente para bautizar y al que nunca volvería a ver: *Si, por ejemplo, tú estabas pariendo, viene un matrimonio que no tiene hijos y quiere reconocer un hijo: te lo quitan y lo llevan y nada más*, dice sobrecogida por el llanto. Su hijo, Antonio Prada Girón, agrega: *Ya se sabe que, en esa época, los curas y las monjas mandaban tanto como cualquier guardia civil*. Los alegatos son contundentes y van desmenuzando los intersticios de la corrupción y las injusticias a las que fueron sometidos sobrevivientes y desaparecidos.

El silencio de otros

Este documental dirigido por Almudena Carracedo¹⁴ y Robert Behar¹⁵, es el resultado de siete años de trabajo, recogiendo entrevistas y compilando materiales. Fue producido por *El Deseo*, la empresa de Pedro Almodóvar, Agustín Almodóvar y Esther García. Ganador del Premio Goya 2019 al Mejor Film Documental, fue nominado y multipremiado en España y a nivel Internacional.

El film se halla estructurado en base a imágenes de materiales de archivo: antiguos documentales y noticieros, entrevistas e imágenes de diversos medios de comunicación.

Un Primer Plano de una mujer de cabello blanco haciéndose un rodete abre la diégesis. En Plano General observamos cómo la anciana se traslada con ayuda de un andador. La observamos en PG desplazarse por una carretera, acompañada por una mujer joven. Coloca un ramo de flores (Plano Detalle) que su acompañante fija al guardarraíl con un precinto de seguridad. Su voz es casi un susurro. Relata que, cuando su madre fue fusilada, el pueblo no permitió enterrarla, por lo que fue arrojada a una fosa común que actualmente se halla ubicada debajo de la carretera. Nos muestra las zarzas donde la desnudaron y arrojaron su ropa. De perfil, en Primer Plano afirma: *los humanos son muy injustos*.

Un PG del conjunto escultórico “Monumento a los Olvidados de la Guerra Civil y la Dicotadura” registrado al atardecer, cierra este tramo acompañado de música de cuerdas. En este momento se suceden los *credits*.

El anclaje verbal nos ubica en Madrid, las imágenes de documentales en blanco y negro se suceden para ubicar al espectador en tiempo y espacio: la guerra, el encuentro de Franco con Hitler, fusilamientos -en distintas épocas- de republicanos por parte de los falangistas, grupos de gente en planos diversos que aclaman a Franco con el brazo extendido. Por corte directo pasamos a un PM del vocero oficial de Francisco Franco anunciando su muerte, varios PG de la marcha por la Amnistía y una voz en off femenina que señala: *pero todos obtuvieron el Pacto del Olvido*¹⁶.

Observamos planos diversos de una ciudad mientras seguimos escuchando a la narradora: “los colegios nunca enseñaron, los padres no les contaron”, por lo tanto, no pueden transmitirlo a sus hijos porque no saben. Esto se verá reafirmado con las entrevistas en la calle a los peatones, jóvenes que en su abrumadora mayoría responden que no saben qué es la Amnistía y el Pacto del Olvido. Un hombre de cabello blanco y anteojos registrado en Plano Medio nos invita a acompañarlo. El anclaje verbal nos indica que se trata de: “José M. Galante, ‘Chato’”. Él nos muestra el frente de un edificio (PG) y nos dice que allí, tan solo a unos metros de su casa, vive Antonio González Pacheco, alias “Billy, el niño” quien fuera su torturador. Por corte directo nos muestra imágenes en su *notebook* que ubican al ex policía como participante de la 33ª Maratón de Madrid y una en Nueva York. Chato señala que se trata de un personaje intocable pero que creen haber dado con algo que les permitirá llevarlo ante la Justicia.

Por corte directo nos hallamos en el domicilio de Carlos Slepoy, abogado de Derechos Humanos (información aportada por medio de un anclaje verbal). Allí en PG observamos una reunión de un grupo de personas.

Señalan que tienen ya un listado de ciento cuarenta y ocho torturadores. El letrado indica que los crímenes de genocidio y lesa humanidad no prescriben. Un texto nos ubica en “Chile, años ‘80”, vemos corridas y represión de personas por parte del ejército. Golpes, bastonazos, violencia. La locución señala las dificultades a las que nos enfrentamos cuando esos crímenes son perpetrados por el Estado, sin embargo: *Los crímenes contra la humanidad deben ser perseguidos en todo tiempo y en todo lugar*. Para ello se ilustra con imágenes de las protestas frente a la clínica en Londres donde se hallaba internado Augusto Pinochet. PG del momento de su detención ordenada por Baltazar Garzón. Por corte pasamos a imágenes del mencionado Juez y de su ingreso al Palacio de Justicia. Planos de la gente festejando (PG) al clamor de: *¡Queremos Justicia! ¡Justicia! ¡Justicia!* e imágenes de una antigua entrevista a Slepoy en ese momento: Queda claro que sus crímenes son imprescriptibles, que no hay fronteras para perseguirlos.

Sin embargo, el siguiente anclaje señala: “2010 Cuando Garzón empieza a investigar los crímenes del franquismo, es suspendido por la Judicatura, a la espera de juicio.” A la sazón Garzón fue acusado de romper la amnistía al tratar de investigar los crímenes del franquismo, por este motivo Slepoy decide interponer la Querrela en Argentina.

Sobre placa negra la tipografía blanca indica: “2010 Se presenta una querrela contra los crímenes en Argentina.” Los PG de la ciudad son acompañados de un anclaje que nos ubica en “Buenos Aires, Argentina”. Varios PG nos muestran una conferencia de prensa que

congrega a los testigos -a quienes hemos visto con anterioridad en las imágenes de España- y la presencia de Madres de Plaza de Mayo. Van sucediéndose Primer Plano de testigos que cuentan algunas situaciones que padecieron, tal como señala una de las mujeres: *A mi abuelo lo mataron a palos porque no decía dónde estaban sus hijos.*

Asistiremos luego al arribo del grupo al Edificio de Tribunales de Buenos Aires para trasladarse al despacho de la Jueza María Romilda Servini. Un Primer Plano capta a la letrada refiriéndose a la Ley de Amnistía. A partir de aquí el documental se halla organizado de manera lineal, presentando placas negras con anclajes verbales en tipografía color blanco que seccionan el film. Aquellas permiten ubicar al espectador temporalmente, además de suministrarle información acerca de los avances del caso, alternando entre lo que sucede en España y los progresos en Argentina.

La acción vuelve a trasladarse, en este caso, a Castilla, la Mancha. Escuchamos otra parte del relato de María Bueno: a su madre la raparon y la pasearon por las calles del pueblo, luego la mataron. Ese día veintisiete hombres y tres mujeres, entre ellas su madre, fueron asesinados. Su padre, antes de morir, le pidió que enterrase a su madre con él.

El documental va dejando registro de la posición de los ex presidentes con respecto a los crímenes. Luego de José María Aznar, aparecen fragmentos de una entrevista a Mariano Rajoy (Primer Plano), quién no sin cierta incomodidad le responde a un periodista: *No tengo claro eso. Mejor no darle vueltas.* O bien la declaración del Rey de España, Felipe VI, quien en sintonía con el discurso anterior recomienda: *No agitar viejos rencores.*

Si bien, tal como vamos viendo a lo largo del film, el número de querellantes se fue incrementando, Carracedo y Behar le dan un espacio de mayor desarrollo a algunas de las historias, no porque sean más importantes, sino porque sería seguramente inasible dar cuenta de todas las historias de los 311 querellantes que aparecen registrados hasta 2011. Con “Chato” Galante nos enteraremos de la historia de “Billy, el niño”. Nos trasladamos junto con él al penal donde estuvo recluido. Será nuestro guía hasta su antigua celda.

A partir del testimonio de María de las Mercedes Bueno nos adentramos en otra faceta de la corrupción. Siendo madre soltera, fue a dar a luz a un nosocomio la noche del 24 de diciembre de 1980. Al día siguiente le informaron que su bebé había muerto. Veintiocho años después recibiría una terrible noticia: el robo de bebés en los hospitales. Dispuesta a corroborar que se trataba de un error, asistimos a su pesquisa en el cementerio local, sus sospechas se confirman: no hay ningún registro de ingreso de una niña muerta en esa fecha. Su hija fue indudablemente robada.

La voz en *off* femenina señala refiriéndose a Vallejo Nágera, quien había basado sus teorías en la eugenesia nazi:

Afirmaba que los ‘izquierdosos’ portaban un gen rojo y se propuso purgar ese gen separando a los hijos de los vencidos de sus padres. Miles de niños fueron entregados a familias adeptas al régimen. Se cree que esto con el tiempo evolucionó y pasó de ser política a ser moral. Ahora el blanco eran las mujeres solteras y las familias pobres con muchos hijos.

Al tiempo que vemos imágenes de archivo de niños ingresando sin acompañamiento de mayores a grandes patios enrejados, custodiados por guardias armados.

De este modo, las prácticas cotidianas durante la época franquista se extendieron en la sociedad hasta entrado los años '80. *En Argentina hay quinientos niños apropiados por la dictadura, en España los contamos por decenas, por centenares de miles*, afirma Slepoy en una conferencia de prensa.

La historia de María Bueno se va desarrollando paulatinamente, como hemos puntualizado. Sin embargo, ella no llegaría a ver culminado el film. Su cuerpo pudo más, lo que ella no llegó a ver es el gran compromiso que asumió su hija, María Ángeles, quien tomó su lugar en la ardua tarea de reclamos, con tesón y un fuerte compromiso para conseguir dar con los huesos de su abuela. La tarea de la joven incluiría la copia y el envío de las cartas que había escrito su difunta madre, quien irónicamente concluía sus misivas con la frase de despedida: “esta mujer que sigue esperando que las ranas críen pelos.” Los PG registran la llegada de grupos de personas al velatorio y al cementerio, entre ellos los testigos de la causa, el traslado del féretro y el dolor de aquellos que conocían a María.

Los avatares de la Querella son narrados sin prisas: la acusación de Servini a cuatro implicados en la época franquista, su intento de tomar declaración a los testigos por videoconferencia en el Consulado Argentino en Madrid y la negativa por parte del Gobierno español. Se incluye también una visita a la Fundación Nacional Francisco Franco. Un PG capta los objetos, banderas, estandartes y cuadros. Será Jaime Alonso, miembro de dicha institución quien afirme: *No se equivocó nunca. Franco preservó a la civilización occidental de la tiranía comunista*. El film expone también aquellas figuras de relieve internacional que apoyaron a Franco por su lucha contra el mismo: Richard Nixon (Presidente de EEUU), Charles De Gaulle (Presidente de Francia) y Kurt Waldheim (Secretario General de la ONU).

Ya más cercanos a nuestro tiempo, las imágenes nos trasladan al Ayuntamiento de Madrid, los PG nos muestran la votación de un proyecto: quitar los nombres a calles y plazas que homenajean a figuras del franquismo. Los aplausos se alzan en el recinto cuando Manuela Carmena¹², alcaldesa de Madrid señala: *Ha quedado aprobada esta propuesta*. En los balcones superiores testigos de la querella argentina aplauden la buena nueva, entre ellos Chato. La cámara toma en subjetiva contrapicada su ubicación en el piso superior, lo cual semánticamente refuerza la posición de superioridad.

España está llena de fosas comunes: en carreteras, en cunetas, en el medio del campo, nos informa la voz de la locutora para luego agregar que a partir del año 2000, las víctimas comenzaron a asociarse, creando instituciones de Memoria Histórica. *Sin orden judicial han llegado a exhumar más de 8000 mujeres y hombres, pero más de 100.000 todavía esperan*, señala la locución y nos recuerda que estos trabajos se solventan con los aportes de los damnificados.

Uno de los momentos más emotivos lo constituye la exhumación de una fosa común. Los PG nos permiten ver la tarea de apertura de la misma. La circunscripción de la zona de exclusión y la tarea de los antropólogos y voluntarios de la tarea forense. Los familiares, muchos de ellos personas de avanzada edad aguardan sentados en sillas, son testigos de la lenta y minuciosa tarea de los profesionales a cargo. Luego vendrá la espera, para cotejar las pruebas de ADN. Ante la confirmación llegará el llanto. Ascensión Mendieta abraza a

su hija Chon al tiempo que exclama que ahora puede morir en paz¹³: ha encontrado a su padre. En un sentido acto, el cantante y locutor Luis Pastor canta: Aquí están y vuelven los hijos de España / donde un canto muere el mío se levanta. Un PD nos muestra el epitafio “Timoteo Alcalá Mendieta – 15 de noviembre de 1939”, el padre de Ascensión ha recuperado su nombre. Otros aún esperan.

El por qué de las imágenes

Ambos films exploran un pasado doloroso. Desconocido para algunos, olvidado por otros, muy vivo para los que aún lo padecen.

El documental *Los niños perdidos del franquismo* se mostró en 2002, como la primera denuncia en formato audiovisual sobre esas víctimas silenciadas de la historia: los niños. Tal como señalamos, el éxito de audiencia llevó a los directores a pergeñar un volumen que les permitiese además incluir todos aquellos materiales que no habían podido incluir en el film. El recorrido que se verificaba era contrario pues al funcionamiento habitual de la industria -del libro a la pantalla cinematográfica-.

Los alegatos de los sobrevivientes se suceden, tal como señalamos más arriba. Las entrevistas están encuadradas en Primer Plano, en color, pasando posteriormente a blanco y negro, al tiempo que se cambia a un plano más cercano (Primerísimo Primer Plano) y hay un salto en el eje. Esto se observa en los momentos de mayor intimidad y emotividad del testimonio, momentos ligados indudablemente al pasado, para luego volver al presente, registrado ya en color. Este recurso parece acentuar semánticamente el contenido de los testigos.

En el caso de *El silencio de otros*, habían transcurrido dieciséis años, el tema ya era conocido, solo había que buscar las herramientas adecuadas para lograr que la gente abriese los ojos. Las múltiples nominaciones y los premios cosechados hicieron lo suyo. La crítica contribuyó también al interés del público hacia el film.

Ambos documentales describen sin estridencias una época oscura, se valen de pruebas documentales, materiales de video y testimonios de testigos que han esperado años para contar. Las entrevistas son cortas, flashes que en muchos casos se enlazan para ilustrar, comentar o contrastar con materiales de archivo. Se trata de documentales respetuosos que buscan fijar imágenes y concientizar a aquellos que desconocen el pasado. Las escuelas no enseñan. Los padres por su gran dolor han callado. El silencio se ha instalado. Lo que proponen estos documentales es avanzar, y a través de las imágenes, hablar, ponerle palabras a ese silencio. Los sonidos de los nombres y no callar más.

La Querrela argentina sigue adelante, el gobierno español aun pone trabas a los exhortos de la jueza María Romilda Servini. Algunos medios informaron en el día de la fecha -5 de marzo de 2020- que la jueza habría pedido al “Gobierno español que ofrezca una respuesta ‘definitiva y concluyente’ con respecto a la posibilidad de interrogar al exministro Martín Villa por crímenes del franquismo.”¹⁴ Se responsabiliza al exministro español, entre otras cosas, de la matanza - del 3 de marzo de 1976 al reprimir la Policía Armada una protesta obrera en Vitoria, cuyo saldo arrojó cinco muertos y un centenar de heridos.

¿Por qué denunciar en formato cinematográfico y no televisivo? Quizás por el hecho de que el cine conserva aun la categoría de documento (Ferro, 1995) En la televisión e Internet la velocidad lo es todo: las noticias aparecen y desaparecen con un simple parpadeo. Todo se convierte en mercancía: la vida de los actores y actrices, las noticias y hasta la realidad cotidiana. Los escándalos de la farándula ocupan, la mayor parte del tiempo, el foco de interés de las agendas mediáticas cubriendo con su falso brillo las noticias realmente importantes. Con respecto a esto Monterde señala:

El cine permite pensar y abordar las cuestiones socio-históricas y las múltiples relaciones entre el arte, la cultura y el lenguaje y se suma al conjunto de producciones culturales de la sociedad convirtiéndose en vía idónea para conocer la historia reciente y producir un discurso sobre el pasado. (en Marzorati y Pombo, 2018, p. 12)

Pese a que se afirma que nos hallamos inmersos en la sociedad de las imágenes, una cierta iconoclasia aún perdura. Bástenos pensar que aún se discute acerca de su veracidad y que desde tiempos lejanos se le ha otorgado preeminencia a la palabra: de este modo la cultura libresca ha sido el modo de educación por excelencia.

Afirma Andreas Huyssen: “Si existe una obligación, individual y social, de recordar los traumas de la historia, entonces debe haber imágenes. No hay memoria sin imágenes, no hay conocimiento sin la posibilidad de ver, aun si las imágenes no pueden proporcionar un conocimiento total.” (2009, p. 15)

Hemos presenciado en uno de los documentales cómo al interrogar al azar a los peatones, mayoritariamente jóvenes, estos señalan desconocer qué son la Ley de Amnistía y el Pacto del Olvido, ya que sus padres nunca les han hablado del tema y tampoco lo han estudiado en los colegios. ¿Puede por tanto una sociedad superar sus traumas a partir de un manto de silencio? Los que por desconocimiento o por no haber sufrido directamente los embates, seguramente podrían, pero ¿Qué sucede con las víctimas? ¿Podrán vivir con ese recuerdo permanente?

En un luminoso ensayo acerca de la memoria y el olvido, Hugo Bauzá reflexiona:

[...] En las últimas décadas, viene operando un revisionismo histórico que saca a la luz hechos aberrantes perpetrados por el nazismo y por otros regímenes totalitarios junto con el grado de participación y/o complicidad de cierta población civil. Este revisionismo pretende reconstruir -no con sentido de venganza, sino de justicia- un pasado traumático cuyas heridas sangrantes aún no han sido restañadas; para que esto suceda, es preciso saber la verdad, que se juzgue a los culpables y, respecto de los difuntos, permitir que se cumpla con las debidas honras fúnebres. Sólo así se verá colmado un duelo que no termina de cerrarse. Se trate de Auschwitz o de los restantes campos de exterminio de los nazis, de la Francia de Vichy, de las vejaciones del franquismo [...] (2015, p. 121)

Palabras de cierre

La labor de quienes claman por justicia continúa. La Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica ofrece una página web con testimonios, documentos, videos, material gráfico, mapas de las fosas comunes que se hallan distribuidas por toda España, así como listados de personas fusiladas por el franquismo y la posibilidad de completar un formulario *on line* para iniciar la pesquisa sobre un familiar desaparecido.

La violencia sufrida durante la larga dictadura española se ha manifestado en diversos ámbitos, en formas diversas: ya sea física y verbal, como violencia de estado y, hasta en los ámbitos privados se ha capilarizado y ha pasado a integrar la forma de vida cotidiana. Sin embargo, creemos fervientemente que la separación de las familias, el robo de identidades y el silencio posterior al que gran parte de la población se han visto expuestos, constituyen perversos mecanismos que amplifican la violencia aun en democracia, tal como han desdudado los documentales seleccionados.

Finalizada la IIª Guerra Mundial, el descubrimiento de los campos de concentración y exterminio, puso en tela de juicio la legitimidad de mostrar los horrores de la Shoah. Mientras algunos discutían acerca de la necesidad de ostentación, otros temían en cambio que las imágenes terminasen anestesiando a los espectadores. Pero ¿qué sucede cuando no hay imágenes? La figura del desaparecido sirve para definir esa falta. Ni muerto ni vivo, aguarda un reconocimiento, el derecho a la muerte escrita: un epitafio en una tumba a la que llevar flores. (Gusmán, 2005) Pero ¿qué sucede con esos niños robados a los que se les ha negado el derecho de un nombre y una familia? Indudablemente viven en el recuerdo de esos padres que los acunan en sus corazones.

Notas:

1. Antonio Vallejo-Nágera (1889 – 1960) Médico y catedrático de Psiquiatría. Fue agregado en la Embajada Española de Berlín. Allí, en contacto con varias clínicas psiquiátricas toma contacto con la eugenesia nazi. En plena Guerra Civil dirige los Servicios Psiquiátricos del ejército franquista. Desarrolla su trabajo sobre el marxismo y la degeneración de la raza española. En 1938 se enfoca en “encontrar la ‘tara’ que desarrolla a un ‘rojo’” para probar que ello se debía a una inferioridad mental, así como “malformaciones físicas que ayuden a entender a un marxista.” <https://memoriahistorica.org.es/tag/vallejo-nagera/> Recuperado el 22/03/20.

2. Remitimos para ello a nuestro trabajo anterior: Gruber, M. (2019). Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. La voz dormida: de Dulce Chacón a Benito Zambrano. Marzorati, Z., Pombo, M. (Comp.) (2020/2021). *Cultura audiovisual, memoria y género. Una perspectiva en crecimiento*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], 22 (95). pp. 81-95 Bs. As: Universidad de Palermo.

3. El número varía de acuerdo a diferentes autores y testigos, ya que algunos citan 6000 y otros más. En cualquier caso, sirven para tener una idea cabal del hacinamiento.

4. Por las noches, camiones abarrotados de presos de las prisiones eran trasladados a zonas des pobladas o a los muros de los cementerios donde se fusilaba a los detenidos.

5. Ricard Vinyes (Barcelona, 1952), catedrático de Historia Contemporánea y comisionado de Programas de Memoria del Ayuntamiento de Barcelona. Ha sido coordinador de la Comisión redactora del Proyecto del Memorial Democrático, de la Generalitat de Cataluña.
6. Montserrat Armengou i Martin (Barcelona, 1963), Licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona. Su carrera comenzó en medios gráficos, pasando a trabajar en 1985 en el programa *30 Minuts* para Televisió de Catalunya-TV3. Allí realizó junto a Ricard Belis *Los niños perdidos del franquismo* (2002), *Las fosas del silencio* (2003), *Ravensbrück, el infierno de las mujeres* (2005), *Monarquía o república* (2012), entre otros.
7. Ricard belis i Garcia (Barcelona, 1964), periodista y escritor catalán realizador de numerosos documentales. Los documentales y libros realizados junto a Montserrat Armengou han sido galardonados por su aporte al periodismo de investigación.
8. Por el film *Los niños perdidos del franquismo* Montserrat Armengou y Ricard Belis fueron galardonados con el Premio Nacional de Periodismo de Cataluña.
9. Ese mismo año Plaza & Janes Editores publicaba el volumen *Los niños perdidos del franquismo*, de los autores del documental.
10. El No-Do (Noticiarios y Documentales) se creó por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular, el día 29 de septiembre 1942, como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados en España y en el extranjero, "con el fin de mantener, con impulso propio y directriz adecuada, la información cinematográfica nacional". Se atribuyó al No-Do la exclusiva de la producción de noticiarios, y se decretó la obligatoriedad de su exhibición en todos los cines del territorio nacional, posesiones y colonias. Su primera proyección tuvo lugar el día 4 de enero de 1943 y así se mantuvo durante treinta y dos años hasta que, en 1975, dejó de ser obligatoria su exhibición. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/fondos-filmicos/colecciones-especiales/archivo-historico-de-no-do.html> Recuperado el 05/03/2020.
11. Palabra griega que designa el descenso a los infiernos.
12. Tomasa Cuevas Gutiérrez (Castilla, La Mancha 1917), obrera textil, militante del PCE (Partido Comunista Español). Recluida por el franquismo a prisión. Fue prisionera en las cárceles de: Guadalajara, Segovia, Ventas, Santander, Durango y Les Corts. A la muerte de Franco dedica su vida dar visibilidad a las represalias sufridas por las mujeres antifranquistas puesto que veía que, aun en su partido, la voz recuperada era la de los hombres. Recorre toda España compilando testimonios de antiguas compañeras, que son recogidos en varios libros, entre ellos los dos volúmenes de *Testimonio de mujeres en las cárceles franquistas*. La Generalitat de Cataluña le otorga, en 2004, la Cruz de Saint Jordi (premio a las personas que han prestado servicios destacados en defensa de la identidad -cívica o cultural- de Cataluña). En 2015 el Centre Civic les Corts pasó a denominarse Tomasa Cuevas, en su honor. Recuperado el 22/03/2020 <https://ajuntament.barcelona.cat/centrescivics/es/activitat/quien-fue-tomasa-cuevas>
13. El archivo fue inaugurado en 1969, luego que un incendio arrasase con el anterior, el Archivo General del Reino, destruido en 1939. El volumen de materiales que alberga lo ubica en tercer lugar a nivel mundial por detrás de los Archivos Generales (Washington DC - USA) y la Cité des Archives (Fontainebleau - Francia).

14. Almudena Carracedo Verde (Madrid, 1972), estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad Complutense de Madrid, desarrollando su carrera profesional en EEUU. Ganó junto a Robert Behar un premio Emmy por el documental *Made in L.A.* y treinta y cinco premios por el documental *El silencio de otros*, del cual fue directora, productora y diseñadora de fotografía.

15. Robert Behar. Nació en Philadelphia (EEUU), tiene un Master MFA de la escuela de Cine y televisión de la University of Southern California. Ganador de un Emmy como productor y guionista de *Made in L. A.*; dirigió los largometrajes *Laid to Waste* y el multi-premiado *El silencio de otros*, del cual fue además productor y sonidista.

16. La Ley de Amnistía (Ley 46/1977) del 15 de octubre de 1977 fue puesta en vigor en el período de transición democrática en España. Incluyó no solo el indulto a los presos políticos, sino que se constituyó como un obstáculo inquebrantable para llevar adelante juicios por crímenes de *lesa humanidad* durante el franquismo pese a las denuncias presentadas ante organismos internacionales.

17. Manuela Carmena Castrillo (Madrid, 1944), abogada laborista, jueza emérita y política española. Perteneció al PCE (Partido Comunista español. Alcaldesa de la ciudad de Madrid como candidata de la lista Ahora Madrid, desde 2015 hasta 2019.

18. El 16/09/19 falleció Ascensión Mendieta. Sus restos descansan en el cementerio Civil de Madrid junto a los de su padre. https://www.eldiario.es/clm/Muere-Ascencion-Mendieta-incansable-represaliado_0_942806001.html Recuperado el 05/03/2020.

19. Mejor Película Documental, 33º Edición, Premios Goya (2019) - España; Premio del Público (Panorama) y Premio Cine por la Paz – Festival Internacional de Berlín (2018) – Alemania; Mejor Película Documental, Premios Platino (2018) – Latinoamérica; Premio del Jurado, Sheffield Doc/Fest (Reino Unido); Premio Salvador Allende, Festival de las Libertades (Bélgica), entre otros. <https://thesilenceofothers.com/sobre-la-pelcula#premios> Recuperado el 21/03/2020

20. <https://www.europapress.es/euskadi/noticia-jueza-servini-reitera-peticion-gobierno-espanol-interrogar-martin-villa-crimenes-franquismo-20200305174029.html> Recuperado el 05/03/2020.

Referencias

- Bauzá, H. F. (2015). *Sortilegios de la memoria y el olvido*. Bs. As.: Akal.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Folguera Crespo P. (1997). El franquismo. El retorno a la vida privada (1939 – 1975). pp. 527-548. En Garrido, E. (ed.). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- González Duro, F. (2012). *Las rapadas. El franquismo contra la mujer*. Madrid: Siglo XXI.
- Gruber, M. Cora, G. (2015). *La imagen del “Generalísimo” y las ruinas como testimonio. El cine del 1er. Franquismo (1939-1945)*. Trabajo presentado en XV Jornadas Interescuelas/ Departamentos de Historia, Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco, Comodoro Rivadavia, Chubut, 16 al 18 de septiembre de 2015.
- Gusmán, L. (2005). *Epitafios. El derecho a la muerte escrita*. Bs. As.: Norma.

- Huyssen, A. (2009). Prólogo. Medios y memoria. En Feld, C., Sittes Mor, J. (Comp.). *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Bs. As.: Paidós.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- Marzorati, Z., Pombo, M. (Comp.) (2018). *Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo*. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos], 18 (68). Pp. 11-18 Bs. As: Universidad de Palermo.
- Maqua, J. (1992). *El docudrama. Fronteras de la ficción*. Madrid: Cátedra.

Ficha Técnica:

Los niños perdidos del franquismo (Els nens perduts del franquisme, 2002)

Dirección: Montse Armengou y Ricard Belis / Asesor histórico: Ricard Vinyes / Producción: Muntsa Tarrés / Documentación: Maribel Serra Investigación: Mireia Pigrau / Imagen: Walter Ojeda / Montaje: Maria Josep Tubell

El silencio de otros (2018)

Dirección y guion: Almudena Carracedo, Robert Bahar / Música: Leonardo Heiblum, Jacobo Lieberman / Fotografía: Almudena Carracedo/ Producción: Coproducción España-Estados Unidos-Francia-Canadá; Semilla Verde Productions / Lucernam Films / American Documentary POV / Independent Television Service / Latino Public Broadcasting (LPB) / El Deseo

Abstract: Francisco Franco's long dictatorship far from easing the pain caused by the Spanish Civil War, only increased the ache of the wounds. The country, which had faced a fratricidal conflict between 1936 and 1939, would continue to endure violence and intolerance that would become the quintessence of the winning regime.

Communists were demonized and, as such, they would be treated later by the Francoist authorities. Laws enacted during the Second Republic were abolished. In this way, divorces were annulled and the rights granted to women, abolished.

Both sexes inmates filled the prisons: overcrowding, diseases and a cruel treatment for the reds became a priority for the Generalísimo and his followers. Violence was crystalized as another component of prison life. On the other hand, women were humiliated, subjected to excessive punishments and executed after trials in which their rights were not respected, and they suffered the worst of the torments: the expropriation of their children. The children were separated from their parents to "demarxitize them", this is why many were removed from their biological families and given to regime related families, and many times, after exchanging money.

With the death of Franco, in 1975, many Spaniards sheltered the idea of carrying out trials that would repair wounds. However, the laws once again ignored ignominy. Oblivion

and silence seemed to win the battle. More than 30,000 children were "abducted." But the culprits were never judged or punished.

With this work, we aim to analyze the representation of those children, whose family life was taken from them, based on the documentaries *Los niños perdidos del franquismo* (2002), by Montserrat Armengou and Ricard Belis and *El silencio de otros* (2018), by Almudena Carracedo and Robert Behar. Parting from them, the hidden forms of violence in Francoism methods and the replication of violence due to the Silence policy and prohibition established by the laws sanctioned in democracy, would be exposed.

Keywords: Dictatorship – audiovisual representation – children - memory

Resumo: A longa ditadura de Francisco Franco ao invés de reduzir as feridas produto da Guerra Civil Espanhola, só serviu para aumentá-las. O país que enfrentou uma disputa fratricida, entre 1936 e 1939, continuaria sofrendo a violência e a intolerância que se tornariam a quintessência do regime vencedor.

Os comunistas foram demonizados e, como tais, mais tarde seria o tratamento que receberiam das autoridades franquistas. As leis promulgadas durante a Segunda República foram abolidas. Desse jeito, os divórcios eram nulos e os direitos conquistados pelas mulheres foram revogados.

As prisões eram habitadas por prisioneiros de ambos os sexos: superlotação, doenças e tratamento cruel para os vermelhos tornaram-se as prioridades do Generalíssimo e os seguidores dele. A violência cristalizou-se em um outro componente da vida na prisão.

As mulheres, por outro lado, foram humilhadas, submetidas a punições excessivas e baleadas em julgamentos onde os direitos delas não foram respeitados, sofreram o pior dos males: a pilhagem de seus filhos. As crianças foram separadas de seus pais para "desmarxizá-las", razão pela qual muitas foram apartadas de suas famílias biológicas e dadas às famílias do regime, muitas vezes, em troca de dinheiro.

Com a morte de Franco, em 1975, grande parte do povo espanhol abrigou a idéia de fazer julgamentos que servissem para curar feridas. No entanto, mais uma vez as leis ignoraram a ignomínia. O esquecimento e o silêncio pareciam ganhar a batalha. Mais de 30.000 crianças foram "roubadas". Os culpados nunca foram julgados nem punidos.

Com este trabalho, nós propomos analisar a representação das crianças dos quais a vida familiar foi tirada, com base nos documentários *Los niños perdidos del franquismo* (2002), de Montserrat Armengou e Ricard Belis e *El silencio de otros* (2018), de Almudena Carracedo e Robert Behar. A partir deles, as formas de violência ocultas por de trás dos métodos implementados pelo regime de Franco e a reduplicação da mesma como produto do silêncio e da proibição como resultado de leis promulgadas na democracia, seriam expostas.

Palavras chave: Ditadura – representação audiovisual - crianças - memória

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

Fecha de recepción: marzo 2020

Fecha de aceptación: abril 2020

Versión final: mayo 2020

La serie web como formato incisivo. Un análisis narrativo de *Gorda*

Leonardo Murolo ⁽¹⁾ y Natalia Ader ⁽²⁾

Resumen: La serie web *Gorda* apela a un formato propio de las nuevas pantallas. La historia se propone focalizar una mirada incisiva ante los estereotipos de belleza y de género imperantes en la sociedad argentina. El personaje principal se presenta como una mujer con sobrepeso que sufre diversos episodios de violencia. A partir de la viralización de un audio de WhatsApp donde expone las injusticias que padece, su imagen se hace pública y con el apoyo de un grupo de mujeres ella se empodera. El presente trabajo se propone indagar la serie desde los estudios culturales, haciendo foco en su narrativa y temáticas desde las variables de juventud, tecnologías, géneros y sexualidades, estereotipos y experiencias urbanas.

Palabras clave: serie web - formato - audiovisual - narrativa - gordofobia - estereotipos - violencia - sexualidad - tecnologías - experiencia urbana.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 133]

⁽¹⁾ Doctor en Comunicación (UNLP), Licenciado en Comunicación Social (UNQ), director del proyecto de investigación “Tecnologías, política y cultura popular. Usos y narrativas de la comunicación en redes”. Docente de grado y posgrado en la Universidad Nacional de Quilmes y la Universidad Nacional de La Plata.

⁽²⁾ Especialista en Comunicación Digital Audiovisual (UNQ), Diseñadora de Imagen y Sonido (UBA), directora del proyecto de investigación “Formatos emergentes: la serie web y sus especificidades narrativas”. Docente de grado en la Universidad Nacional de Tierra del Fuego.

La serie web como un formato emergente

La serie web se propone como un formato emergente, flexible y accesible. Podemos definir las series web como relatos de ficción, documental o animación breves destinados a nuevas pantallas y con esto nos referimos a internet en general, redes sociales virtuales y aplicaciones de telefonía móvil en particular. Como no se trata de cine ni de televisión, explotan y exploran el lenguaje audiovisual, aunque teniendo como espejo intertextual a aquellas tradicionales pantallas (Murolo, 2012, p. 6). Otra diferencia sustancial con las series televisivas según Rosa Schrott y Marcela Negro (2017) es que los realizadores pueden ser también novatos y su producción puede variar, desde grabar con multicámaras hasta con una cámara web o teléfonos. Por temporada la media en cantidad de capítulos varía entre 3 y 8, mientras que la duración de cada uno es de aproximadamente entre 5 y 10 minutos. Los planos usados son en general cortos, los colores tienden a ser claros o estridentes. Se utiliza el videograph, y es recurrente el uso de mirada a cámara y voz en off como características propias de una circulación en una pantalla pequeña. A su vez, suelen presentar líneas argumentales únicas de menor complejidad narrativa donde predominan los géneros de comedia y aventuras y las audiencias modelo son los adolescentes y jóvenes adultos. En el mismo sentido, Julia Auge (2016) aporta a la definición del formato que “La producción de ficciones seriadas en la web surge de la dinámica inicial de internet organizada a partir de creadores anónimos que comienzan a producir ficciones domésticas donde se habla de una representación de mundo que no tiene presencia en las pantallas tradicionales... La ficción no hegemónica se mofa de los formatos tradicionales. Este fenómeno nos parece que es clave para pensar la narrativa de la serie web en la actualidad” (Auge, 2016, p. 6).

Serie web *Gorda*, el caso

A partir de estas definiciones sobre serie web nos proponemos profundizar en las especificidades narrativas de este formato a partir del caso de estudio de la serie web *Gorda*. Dirigida por Tamy Hochman, Sol Rietti y Bárbara Cerro, trata la historia de una joven llamada Joy (Karina Hernández), que se presenta como un mujer con sobrepeso, de 29 años, de religión judía, y que vive en la Ciudad de Buenos Aires. Pero su cotidianeidad cambia cuando accidentalmente se hace viral un audio en el grupo de *WhatsApp* de sus compañeros de escuela primaria en el que expone las injusticias que padece día a día. A partir de esta inesperada popularidad, Joy empieza a cambiar su actitud hacia el mundo y deja fluir su lado más salvaje y contestatario.

Los personajes secundarios ayudan a construir una historia estereotipada a la vez que crítica. Una mejor amiga flaca, un nuevo amigo que la ayuda a vengarse de sus compañeros de primaria que la acosaban y lo siguen haciendo, una madre sobreprotectora, un compañero de trabajo que no la valora y una jefa déspota, un grupo de compañeras sororas y empoderadas, completan los roles de la historia.

Gorda es una serie web que responde al género comedia dramática como un relato creado para ser emitido por internet accediendo desde la plataforma *Flow* y el canal de Internet

UN3, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Las realizadoras compartieron sus estudios en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo (FADU) de la Universidad de Buenos Aires, realizaron juntas una producción previa bajo la forma de la animación y luego ganaron un concurso para realizar una serie web. La realización recae en la productora *B de Bueno* y en el *Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales* (INCAA) que le otorgó el premio de la categoría nuevos medios en 2017. Al tiempo que obtuvo apoyo de *Mecenazgo Cultural* y del *Fondo Nacional de las Artes*. La serie cuenta con una temporada de ocho capítulos de entre 9 y 15 minutos, propia del estándar del formato. Desde la clasificación de tipificaciones de la serialidad podemos inscribir a *Gorda* como ficción secuencial o episódica, esto es que no se trata de un unitario sino que la historia continúa en el devenir de los episodios bajo un orden establecido, debe verse en orden cronológico y los capítulos no son autoconclusivos sino que cada uno potencia y enriquece con elementos narrativos propios a la trama principal

En consonancia con la definición planteada por Schrott y Negro (2017), las audiencias principales son adolescentes y jóvenes adultos. Desde allí, con un lenguaje simple y coloquial aborda una temática tan audaz y directa como incisiva. Se posiciona con libertad en el tratamiento de los temas. Esta pieza centraliza muchas de las herramientas que particularizan el formato y al mismo tiempo compone a través de las artimañas del lenguaje un estilo propio y sutil que reivindica la función expresiva del lenguaje.

En cuanto a la realización, la producción es cuidada, aunque la mirada simula una cámara en mano, foco y fuera de foco, por momentos desprolija, fresca y despojada. Sabemos que hablamos de una estructura que demanda cierta simpleza en la construcción del relato, siendo que originalmente está destinado a ser transmitido en una pantalla de celular o computadora. Si bien el formato tiende a presentar líneas argumentales únicas y menor complejidad narrativa, en este caso las tramas y el guión son logrados. La serie no es interactiva sin embargo interpela a la audiencia permanentemente desde su tratamiento estético y la focalización subjetiva donde por momentos la mirada de la protagonista es la mirada de las audiencias.

Especificidades narrativas en las series web: un abordaje posible

El abordaje de la serie tendrá dos perspectivas. En primer lugar, el análisis narrativo desde donde provendrán los ejes temáticos principales tratados en el relato. Desde allí, se podrán postular categorías de análisis para la interpretación crítica. En segundo lugar, desde una mirada de los estudios culturales comprendemos la actividad intelectual tanto crítica como de intervención (Grossberg, 2012). Se pone el foco ante las dinámicas de poder, las determinaciones sociales y las posibilidades de los sujetos en la creación de mecanismos de resignificación, resistencia y cambio. La mirada política sobre temas ligados a la discriminación y la violencia se propone evidenciar el lugar de la industria de la cultura, y el rol social de la ficción en particular, en los procesos de visibilización y editorialización en torno a temáticas sociales. En este sentido, es de interés del trabajo la puesta en evidencia de estereotipos de géneros y de cuerpos, al tiempo que se proponen nuevas representaciones en torno a signos estigmatizantes.

La serie web *Gorda* entendida como un discurso emergente de época, forma parte de una coyuntura mayor que relaciona políticas públicas antidiscriminatorias -la incidencia social del Instituto Nacional contra la Discriminación, la Xenofobia y el Racismo (INADI)- como relacionadas a la industria cultural que promueven este tipo de historias -el fomento a la producción de ficción por parte del INCAA- y la la dimensión de la educación en pantalla de UN3, de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Asimismo, tiene lugar en marco de una batalla cultural impulsada por el feminismo en defensa de los derechos humanos y la visibilización en el debate público de las violencias simbólicas, que hacen posible pensar en una producción que intervenga como discurso de realizadoras jóvenes y argentinas que apelan a audiencias ávidas de ficciones comprometidas. En ese contexto, los estudios culturales tienen como fin contar historias que pongan en relieve los mecanismos de poder y dominación, pero a la vez las formas en que las personas crean su mundo para resistir y cambiar sus realidades adversas. Allí tiene lugar en primera instancia un agudo análisis narrativo que entiende a la serie como un discurso para pasar luego a abordarla desde variables sociales y comunicacionales.

Para comenzar el estudio de las especificidades narrativas en las series web tomamos como referencia teórica y metodológica la propuesta de Casetti y Di Chio (2007) para el análisis de un film. Si bien trabajamos con una definición conceptual de serie web que permite inscribir el caso, no abunda el material metodológico para analizar especificidades de estos nuevos formatos. Entendemos que los lenguajes son construcciones sociohistóricas más estables que los diferentes dispositivos tecnológicos que mutan y convergen con mucha más inmediatez. Es en este cruce, interfaz, corrimiento o tensión que se hacen visibles las características propias o rupturistas de las series web en relación a las narrativas tradicionales del cine o la televisión. Se trata pues, de diseñar una matriz de análisis para el estudio de caso que procedimentalmente abarque las etapas de descomposición desde la *segmentación y estratificación* para luego llegar a la recomposición, a partir de las etapas de *enumerar y ordenar y recomponer y modelizar*.

Segmentar y estratificar

Como primer paso de este proceso de análisis procedemos a la *segmentación*, es decir, la subdivisión del objeto en sus distintas partes. En este caso al ser una narración seriada consideramos como primera categoría a los episodios/secuencias por ser la unidad dramática mayor. Luego, siguiendo en el orden trabajamos con la categoría “escena” y por último como unidad menor trabajaremos con la categoría de “plano”.

En esta instancia continuamos con la segunda fase de la descomposición llamada estratificación, que consiste en quebrar la compactidad del audiovisual y en examinar los diversos estratos que lo componen en cuanto a lo estilístico, lo temático y lo narrativo. Ya no seguimos la linealidad para determinar los segmentos adyacentes, sino que se realiza transversalmente para diferenciar los componentes de los segmentos aislados.

Por un lado tenemos una media de entre 120/170 planos por episodio/secuencia en capítulos de aproximadamente 13 minutos, lo cual nos rectifica que gozaremos de un dinamismo considerable en el montaje que impone el ritmo total de la serie (apreciación que se potencia en el abordaje de lo técnico observando la primordialidad de la cámara en mano).

Luego realizamos un conteo de la cantidad de escenas que presenta, en donde puntualizamos en la diferencia entre interiores y exteriores. Contamos con una media de 5/7 escenas por episodio/secuencia en donde 1/2 son escenas en exterior, dato del cual podemos deducir que responde a cuestión de producción y presupuesto propio de la serie web. Del mismo modo, si comparamos que de un total 50 escenas se utilizaron sólo 11 interiores y 6 exteriores.

Enumerar y ordenar

En la fase de *enumerar y ordenar* comenzamos con la recomposición priorizando cinco ejes temáticos propuestos como variables de análisis, que emergieron del proceso de descomposición. Estos serán explicitados a continuación y abren la posibilidad de un análisis comunicacional de los tópicos principales de la serie.

1- Juventud

- protagonismo de personajes jóvenes por sobre los adultos mayores.
- caracterización de locaciones y personajes con una impronta moderna y actual.
- uso de lenguaje coloquial descontracturado.

2- Tecnologías

- uso recurrente de dispositivos móviles, uso de aplicaciones y redes sociales.
- lugar central en el relato. Audio de *WhatsApp* como detonante del conflicto.
- Espectacularización de temáticas sociales por los programas de TV.

3- Género y sexualidades

- evidencia el machismo de la sociedad en la que transita el personaje.
- la mujer con sobrepeso como asexual o con pocas posibilidades de formar pareja.
- la importancia de la perspectiva de género en la resolución del conflicto.

4- Experiencia urbana

- la denigración y maltrato que sufren los personajes en la vida cotidiana.
- el carácter excluyente que experimenta el obeso en sus rutinas diarias.
- la sobreestimulación visual de la comida en el espacio público.

5- Estereotipos

- el cuerpo.
- la religión.
- los mandatos familiares y sociales.

Desde allí es propicio el análisis narrativo para luego arribar a una mirada interpretativa y crítica a través de las variables de análisis emergentes del visionado audiovisual.

Recomposición en un análisis narrativo

El ordenamiento en esta fase supone la incorporación por equivalencia y homología para alcanzar un mapa de relaciones donde los elementos se reclaman unos con otros en una especie de trama comprensiva.

Así como se habló acerca de las temáticas que rondan la gordofobia, las directoras se ocupan de potenciar el contenido no sólo a través de lo narrativo. Sino que, apelando a las estrategias que propone el lenguaje audiovisual, se crea un universo en donde la motivación de las realizadoras logra hacer empatizar a las audiencias con esta problemática social. De esta manera, podemos articular las cinco variables de análisis en esta etapa de ordenamiento en donde observamos cómo la transversalidad de lo temático se plasma a partir de lo estilístico. Se observa la coyuntura entre estas variables provenientes de la *estratificación* y enumeración, detectando cómo el nivel del tratamiento se ocupa de reforzar estos rasgos.

Como señalamos en los apartados precedentes, el formato de serie web reclama un uso del lenguaje audiovisual preciso y poco encriptado, dada su condición de distribución en las nuevas pantallas que se valen de esta sobreestimulación constante. Sin embargo, nuestro caso hace uso de estos mandamientos de manera inteligente, pensemos en tres aspectos generales de la puesta de cámara: angulación, tamaño de plano y movimientos de cámara. Desde el trabajo en tamaños de planos, la serie web *Gorda* adopta los planos cortos focalizando en el detalle de la construcción de un personaje principal que atraviesa una transformación a lo largo de los ocho capítulos. En el primer capítulo Joy es presentada de espaldas, luego vemos planos detalles de las gotas de sudor que recorren su rostro, ella está enojada, abruma. Esta manera de narrar a través de planos cercanos ayuda al espectador a que en poco tiempo perciba esta polarización que atraviesa el personaje por el arco dramático del conflicto y de este modo, Joy logra transformarse. Al final de la serie Joy se muestra alegre, se suelta el pelo, camina segura, se la ve empoderada.

Otro recurso bien utilizado por las realizadoras al contar a través de relatos ágiles y de corta duración, es dar explicaciones a partir de los rostros mientras en *over* se escucha otra conversación (información) y en *off* una música que abona a esta construcción, en concordancia con las capacidades de las audiencias que pueden recibir distintos niveles de información al mismo tiempo. Este mecanismo vislumbra la transversalidad de las temáticas abordadas desde el uso de tamaños de plano más bien cortos, valiéndose del plano detalle por ejemplo para poner en presencia la importancia de las tecnologías en este estrato social o para mostrar la incomodidad y desagrado de un cuerpo gordo. Asimismo se muestran planos de la comida reiteradas veces a lo largo de la serie resaltando su presencia, específicamente podemos señalar el *setup* del capítulo dos en donde a partir de una secuencia de planos detalles construimos una visión de cómo es la experiencia urbana de la protagonista y la comida como pilar fundamental de su vida o de planos detalles de los personajes comiendo una pizza chorreante de muzzarela sin parar de hablar.

A su vez, vemos el uso de la focalización en la expresión de los personajes para edificar y caracterizar las relaciones que tienen entre ellos. De nuevo, la limitación del tiempo es un reto para saber cómo barajar las cartas. En *Gorda* vemos cómo la complicidad de miradas, las cercanías y lejanías entre personajes, interpelan a las audiencias para que descubran cómo

son esas relaciones. Tomemos como ejemplo una suerte de *leitmotiv* de Joy cuando completa con mímica las historias o dichos que cuentan las mujeres de su familia (Idische Mame y Bobe) instalando el tipo de lazo y a la vez caracterizando a estas mujeres de la familia judías como sabias, pero insistentes y repetidoras hasta el cansancio. No sólo se construye aquí el vínculo familiar, sino que de manera subyacente apreciamos una postal estereotipada de la comunidad judía y un estandarte que pregona la tradición: comer es dar amor.

Luego podemos posicionarnos sobre el uso de planos enteros para remarcar la presentación de los cuerpos y la relación que mantiene un cuerpo gordo con el entorno. Siguiendo con el tratamiento de los cuerpos a partir de este tamaño de los planos, podemos observar en cuanto a composición el trabajo de contraste que entre Joy y Julia. La relación entre el cuerpo obeso de Joy y la amiga de extrema delgadez mantiene una cuestión gráfica de excelencia, donde vemos antítesis desde lo visual y empatía desde lo narrativo. Otra de las regularidades en este lazo es el pedido de abrazos de parte de Joy hacia Julia. Es notable cómo las directoras eligen encuadrarlas de cuerpo entero para remarcar esta diferencia. Con un plano centrado, observando cierta jerarquía cuando Joy se posiciona por debajo de Julia como protegiéndose debajo del ala de un personaje que a simple vista parece débil (esta regularidad atravesada por varios ejes: la juventud, el estereotipo y la experiencia urbana).

Desde los movimientos de cámara, ya a simple vista podemos afirmar que el uso de la cámara en mano y la aberración en los encuadres es una decisión de estilo y narración. Por un lado, podríamos tomar esta herramienta como una alegoría de la juventud protagónica en el relato. También es indudable su uso para generar la subjetividad y posar el punto de vista siempre desde Joy. Sumado a este propósito podemos nombrar el uso del foco y del fuera de foco en situaciones particulares como en la escena final del capítulo cinco donde Joy ve a sus excompañeras cantando y bailando la canción del paquidermo y esa imagen se ve fuera de foco construyendo subjetividad. Avanzando en el uso de este elemento técnico tomemos una imagen polémica cuando Joy mantiene relaciones sexuales con una pareja de *Tinder* donde es la primera vez que la vemos desnuda (a pesar de que en varias escenas se encuentra en ropa interior) y este plano está fuera de foco sugiriendo y ocultando el cuerpo. Desde allí, asistimos a la transformación del personaje que en capítulos anteriores se mostraba con una sexualidad nula.

Desde la narrativa sonora, se oye que en cada comienzo de capítulo se utiliza el recurso de “música *off*” sobre lo que sucede en la escena. Si bien la secuencia es realista, anular el “sonido *in*” de la escena pero poder leer los labios y visualizar el golpe emocional de Joy refuerza la metáfora sobre cuestiones que vemos pero no las escuchamos y no las hablamos. El uso de sonidos subjetivos puede apreciarse cuando surgen del recuerdo de Joy al mirar sus fotos de niña y se oye el canto de sus compañeros burlándose. La utilización de los sonidos de los dispositivos tecnológicos es (junto al movimiento de cámara) sin duda una marca característica de esta obra. Por un lado, tenemos la constante invasión del sonido de las notificaciones de los mensajes que dan protagonismo a la presencia de las redes sociales y el celular. Por otro lado, se trabaja con sutilezas como colocar el *ringtone* de la llamada de la madre al *leitmotiv* de *Psicosis*.

El acierto narrativo de este guion es generar incomodidad interpelando nuestros prejuicios. Ver a un personaje obeso transpirar o en corpiño cambiándose frente a cámara no

es una imagen que las audiencias estén acostumbradas a consumir, por lo tanto puede generar rechazo. Por el otro, crear personajes complejos dejando al descubierto sus propias contradicciones. Por ejemplo a la propia Julia, amiga incondicional, se la muestra en un acto fallido utilizando la palabra “gordo” como un adjetivo descalificativo. “¿Este qué? Este Swartz... tampoco era con “G”, Este GORDO...”. Así mismo vemos un contraste dramático en este personaje: Julia es delgada, participa del estereotipo de belleza imperante en la sociedad, no para de comer, tiene éxito en el sexo, tiene novio y se termina casando. Sin embargo, adora a Joy y quisiera tener una madre como la de ella. Otro caso es personaje de Swartz, quien no parece tener prejuicios y relata una propia vida sexual activa. Esta contradicción del gordo que no se autopercebe como tal, incluso saca partido de su condición, lo dejan afuera de su sobrepeso afirmando que le gustan las flacas. Lo que termina demostrando es que en parte opera un autoboicot de la propia Joy, al tiempo que propone pensar en las posibilidades de que forme pareja y se sienta plena con ello.

El personaje de Swartz, también, propone una venganza hacia los compañeros de la primaria, hackeando sus redes sociales y accediendo a material prohibido que podría sacar a la luz. Esta habilidad del alter ego de Joy es resistida por ella, por no creer que sea una manera honesta de tomar partido. Sin embargo, luego de la reunión con sus compañeros y al ver que ellos no cambiaron sus actitudes y la siguen violentando, se decide por pasar al siguiente paso del plan y tomar acciones desafiantes y contestatarias.

Crear personajes complejos apelando a sus propias contradicciones, narrar la historia a través de las emociones vividas de Joy, hacen posible empatizar con su sufrimiento, entenderla y sentirse parte de su lucha contra la que cada uno padece. Como enuncia Figari (2009) existe claramente una repugnancia e indignación, motivantes de exclusión o violencia material y/o simbólica sobre y en los cuerpos. Pero, ¿por qué precisamente las emociones? Porque estas son las que permiten visualizar claramente cómo aparecen socialmente manifestadas las regulaciones culturales en torno a las diferencias que se escriben en los cuerpos.

Modelización y tramas de la serie

Siguiendo a Casetti y Di Chio (2007) un modelo es un esquema que, proporcionando una visión concentrada del objeto analizado, permite al mismo tiempo el descubrimiento de líneas fuerzas y de sus sistemas recurrentes. Podemos identificar un modelo estático figurado / estático abstracto / dinámico figurado / dinámico abstracto. En el proceso de modelización en este caso se puede caracterizar como figurado / dinámico. En tanto figurado, los cinco ejes modelizan desde lo narrativo una manera de representación de la obesidad desde una perspectiva de género. La protagonista es mujer, mujer gorda, mujer judía, mujer joven, mujer urbana, mujer atravesada por el uso de las tecnologías. En tanto el proceso de modelización dinámica se encuentra determinado por la especificidad de un formato joven e incipiente con capítulos de corta duración, multiplicidad de planos, uso recurrente de cámara en mano, etc. Desde donde podemos ver que esta serie trabaja con diferentes temáticas que interpelan a las audiencias ideales del formato como ser: las

redes sociales, la sexualidad, la construcción de mensajes desde los medios masivos o los estereotipos. Esta caracterización de la modelización nos permite jerarquizar las diferentes temáticas que *Gorda* aborda en cada capítulo. Identificamos cinco tramas principales que permiten entrecruzamientos y transversalidades que tienden a reforzarse mutuamente con el problema de la obesidad desde una perspectiva de género. En todos los capítulos los temas refuerzan secuencialmente esos aspectos mientras las cinco tramas identificadas abonan la misma problemática, reconduciendo la representación sintética de sus principios de construcción y de funcionamiento.

La trama 1 o trama principal la llamaremos “La sociedad expulsa” y es el argumento principal que visibiliza la serie: cómo la sociedad maltrata a Joy por su gordura, como si su cuerpo portara el mal en sí mismo. Cada capítulo comienza con un clip donde la protagonista camina por la calle. Las imágenes de la cotidianeidad se suceden y con ellas la violencia simbólica de publicidades, miradas y hasta palabras. Caminar por la calle con otros en una ciudad grande se convierte para Joy en un problema. La cámara subjetiva nos propone meternos en el personaje y generar empatía. Se trata de un recurso frecuente en las series actuales que funciona mayormente cuando el personaje es un antihéroe. En algunos casos estigmatizado, en otros contrario a la moral televisiva. La narrativa sonora de la serie sintetiza este sentimiento, con efectos sonoros o música que tapan la verbalización, vemos la mímica de quienes en la calle le dicen gorda. La condensación del tiempo del videoclip aporta al formato y la idea que se quiere presentar como editorialización de cada capítulo y de la serie en general. Una distracción al cruzar la calle, cerrarle el ascensor en la cara, gritarle porque no accede a la compra o considerarla como una imposibilitada amorosa por su jefa. Esta heterogeneidad en las causas solo confluyen en una consecuencia. El flagelo de la gordura en la mujer.

La segunda trama “Rituales que oprimen” tiene que ver con la religión. Joy, de origen judío, exterioriza los tópicos que estereotipan la religión. La llamada Idishe Mamme es aquella que embucha a su hija como gesto de cariño. Durante toda la serie vemos la relación de la madre con Joy muy atenta a dos cuestiones: la comida y que tenga novio e hijos. “Me tenés que avisar estas cosas hija, si sabés que quiero nietos hace tiempo. Ponete linda, ¿comiste? Comé algo ahora que en la cita no se come, queda mal...Hija comé antes de la cita queda mal...” La madre de Joy en la llamada telefónica previa a una cita con un chico. Estas cuestiones que son centrales ya que el judaísmo se transmite por parte de madre desde una cultura machista.

La tercera trama la llamaremos “El habitar de un cuerpo denostado” representado en el maltrato que Joy recibe a lo largo de su vida desde que es una niña por sus compañeros de la escuela primaria hasta la actualidad por sus compañeros de trabajo. Ser la invitada de un programa de TV por su propia condición de sobrepeso para ser burlada y denigrada. Generarle falsas expectativas de una cita frustrada para ser usada de dama de compañía y hasta en la propia mesa familiar su padre la denigra creyéndola incapaz de tener una pareja. El ser mujer gorda habilita a algunos personajes de la serie a considerarla un ser deleznable. La cuarta trama la llamaremos “La amistad incondicional femenina” por la amistad encarnada en Julia, quien la alienta en cada paso que da y le permite a Joy sostenerse, confesarse y estar acompañada “Vos tenés que tomar esto como una bandera, como un estandarte.

Mirá desde el Ni una menos, vos prendés una chispa y se prende fuego todo... Hay que llamar a todas las gordas, organizarnos y hacer una revolución” Esto le dice Julia a Joy para sacarla de la angustia que transita. Julia, siendo muy flaca, es quien incentiva a Joy a salir del rol de víctima y convertirse en revolucionaria. Y así la acompaña hasta el final.

La quinta trama la llamaremos “La organización libera” y tiene que ver con la posibilidad de empoderarse y liberarse de la opresión. El personaje de Swartz encarna esta posibilidad mostrándose como un gordo orgulloso en condiciones de igualdad que lleva a Joy a vengarse y lograr su transformación. El contrabullying comienza con un hackeo de las cuentas de sus compañeros de la primaria y termina con una organización activista de un grupo de mujeres gordas que generan diferentes acciones para visibilizar su padecimiento.

A modo de cierre: juventud, tecnologías, sexualidad, estereotipos y experiencia urbana

“¿Vos me estás preguntando de verdad lo que me estás preguntando o me estás cargando? Porque la verdad no entiendo por qué me preguntás lo que me preguntás. Vos sos una inconsciente, ¿cómo te pensás que me puede ir, cómo te pensás que me puede ir, me puede ir bien? no, no, no me puede ir bien. ¿Sabés por qué? porque vos no sabés lo que significa ser gorda, gorda eh, no gordita, gorda, gorda fofa, gorda paposa, gorda batata, gorda, gorda. No, pero claro vos no lo vas a entender nunca en tu vida, así que no te lo voy a explicar porque no lo vas a entender. ¿Sabés lo que es ir caminando por la calle y que nadie te mire, ser tan enorme e invisible a la vez, o peor, ir caminando por la calle con miedo a que te miren y que te digan cosas horribles? amiga, sabés las veces que intento seducir y nada, nada de nada. Porque soy un mueble, soy un mueble, amiga, no, peor, ya sé que soy: soy un fantasma, nadie me ve. No participo, no juego, no tengo nada, no hago nada, no soy parte, no nada. Yo no sé para qué lo intento si son todos unos hijos de recontramil reputas. Son todos iguales, ay, amiga, no te das una idea de lo difícil que es ser yo”. Este es el mensaje que Joy envía al grupo de *WhatsAapp* equivocado. Desde allí se desata el conflicto principal de la historia, que verá nacer una nueva Joy empoderada y que no volverá a ser la misma. La dimensión de género es central en la historia. Además de la gordofobia y el acoso que padece la protagonista, se trata en todo momento de violencia de género. Es la mujer quien se encuentra históricamente oprimida por los estereotipos de belleza de la cultura de masas. El personaje menciona el renacimiento y las musas de Botero para contraponer el estereotipo de belleza imperante con otros momentos históricos y de la historia del arte. El carácter histórico y cultural de las configuraciones estéticas se ponen en tensión de manera implícita poniendo en relieve a los medios de comunicación que tiranizan formas y a la sociedad que las reproduce en sus prácticas de sentido. Las redes sociales también se tematizan en este sentido, tener o no tener cuenta de *Instagram* tiene que ver con la publicidad de la propia belleza. Una gestión cotidiana de los cuerpos disponibles para ser venerados en las redes, donde la gordura no participa con el mismo estandarte.

En el terreno de la sexualidad, Joy comienza el relato desde una posición asexualada. Habla de manera explícita con su amiga sobre sus pocas experiencias sexuales. Con el devenir de la historia Joy a recuperar de manera lenta el horizonte de posibilidades para experimentar una sexualidad plena.

En primer lugar, se intenta poner en relieve la dificultad de relacionarse libremente en un terreno plagado de estereotipos de belleza con cuerpos hegemónicos y una sexualización de esa belleza que deja afuera a quienes no formen parte. La moda, la publicidad y el *star system* sin ser mencionado de manera explícita ayudan a producir un contexto donde se objetiva lo bello y lo deseable.

La perspectiva de género también forma parte de la resolución del conflicto cuando se apela a la sororidad del grupo para emprender instancias conjuntas de justicia. Las compañeras de grupo de ayuda ingresan a una tienda de ropa a probarse prendas y dejar manifestado su descontento por la falta de talles.

En el terreno de los estereotipos, la serie no solamente tematiza formas negativas de experimentar la juventud o la sexualidad, sino también que avanza ante los mandatos familiares. Joy proviene de una familia de religión judía y el estereotipo de una madre sobreprotectora se consagra al final de la historia reconociendo que este cuidado excesivo para con su hija la perjudicó.

La tecnología atraviesa la trama de principio a fin convirtiéndose en un eje central en la historia ya que es usada por la protagonista como vía de escape y catarsis más que la presencialidad. Asimismo, se puede ver cómo usa de manera recurrente Facebook en el trabajo y de manera intempestiva debe cerrarlo ante una jefa severa. Una pantalla desde la cual se anima a socializar. También Joy se intercambia audios comprometedores quejándose de la jefa con su compañero de trabajo, con quien se graban mutuamente para tener material con el cual chantajearse por la posibilidad de hacerlo escuchar a su jefa. Finalmente, en la serie se tematiza *Tinder*, cuando Swartz le aconseja a Joy sacar una cuenta para además de conocer varones, experimentar con mujeres que son “menos prejuiciosas”. En su cita con Ingrid hablan de Instagram en el terreno de la autocensura, cuando le pregunta a Joy si tiene una cuenta y ella dice que no, que es “virgen de *Tinder* y de *Instagram*” porque no le gusta sacarse selfies “las redes sociales se rigen por estándares estéticos y todo el mundo me pondría manitos abajo”. Se subraya la idea de presentación de la persona como pura imagen y belleza estereotipada a lo que Ingrid le responde que es linda. Escena que afianza la idea de autocensura de Joy no permitiéndose conocer personas que la reconozcan como en verdad es.

La variable de la juventud puede explorarse en usos y prácticas propios de determinados cortes generacionales, como una relación cercana con las tecnologías de la comunicación, la intención de usar vestimentas de moda, lugares a frecuentar y modismos del lenguaje entre amigos. De estos espacios se puede vislumbrar una censura, en algunos casos presentada hasta como una autocensura, de quien se priva de solicitar un talle más de la ropa que le gusta o de ir a lugares donde divertirse por temor a las miradas, a insultos y descalificaciones. Los personajes jóvenes superan en cantidad a los mayores, puede decirse que es una historia juvenil aunque no dentro de los cánones que la televisión nos tiene acostumbrados con el melodrama, la comedia musical y la historia de amor edulcorada.

En tanto la dimensión de la experiencia urbana, la serie propone una crítica a la estimulación visual de la publicidad, de los alimentos y de la gente en la calle. Las experiencias extremas donde insultan a Joy mientras cruza la calle o cuando ocupa algún lugar de la vía pública se significan como la hostilidad de una sociedad discriminadora.

“Una asociación de la repugnancia refiere a lo animal en lo humano, no desconectado por cierto al abandono del estado de naturaleza y a lo religioso. Aquella naturaleza que debemos olvidar al precio de la civilización. La animalidad repugna y estéticamente asigna belleza. Cuanto más cerca de un animal se esté, más feo se será, peor se olerá y menos sabremos a qué atenernos. Cuanto más se deforme una imagen de acuerdo al canon de belleza masculina o femenina, la identificación se hará en términos animales” (Figari, 2009, p. 135). Joy es presentada de espaldas caminando como ganado entre otros transeúntes en el centro de la Capital. Un vendedor le grita “gorda” ella lo mira, agacha la cabeza y sigue. Así es presentada la protagonista de la serie web *Gorda*. En la siguiente escena una gota de sudor recorre su rostro se limpia y aparece la jefa, reluciente e impecable. Ésta la denigra. Joy, no le contesta. Espera que se vaya y explota.

La serie se vale de tópicos sociales para contar una historia de discriminación y violencia en tono de comedia. Para eso recurre al formato de la serie web que se permite ser incisivo y correr los límites de cierta moral televisiva del horario central en canales de aire. Apelar a un público juvenil y desprejuiciado propicia utilizar un lenguaje directo y coloquial para narrar una historia cotidiana y dura y sembrar el debate de todas estas temáticas que rondan el día a día de los jóvenes. La serie interpela a la audiencia permanentemente desde su tratamiento estético y la focalización subjetiva donde por momentos la mirada de la protagonista es la mirada de las audiencias. El personaje de Joy se convierte entonces en una heroína de una historia simple, donde la hostilidad del mundo y de los otros deviene en la resignificación del empoderamiento, el compañerismo y la posibilidad de reinventarse como persona.

Bibliografía

- Augé, M. J. (2016). Las series web: melodrama que persiste. En *Actas de Periodismo y Comunicación*, Vol. 2, N.º 1, diciembre 2016 ISSN 2469-0910. Buenos Aires : FPyCS Universidad Nacional de La Plata.
- Casetti, F. y Di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona : Paidós.
- Figari, Carlos (2009). *Cuerpos, subjetividades y conflictos: hacia una sociología*. Buenos Aires: CICCUS. ISBN 978-987-9355-91-6.
- Grossberg, L. (2012). *Estudios culturales en tiempo futuro. Cómo es el trabajo intelectual que requiere el mundo de hoy*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Murolo, L. (2012) “Nuevas pantallas: un desarrollo conceptual”. En *Razón Y Palabra*, 16(1_80), 555-565. Recuperado a partir de <https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/585>
- Schrott, R. y Negro, M. (2017). *Escribiendo series web*. Buenos Aires: Editorial Manantial.

Abstract: The *Gorda* web series appeals to a format that is typical of the new screens. From an incisive perspective, the story focuses on the beauty and gender stereotypes prevailing in the Argentine society. The main character is presented as an overweight woman who suffers various episodes of violence. Her image is made public through the viralization of a WhatsApp audio in which she exposes the injustices she suffers, while at the same time she is empowered by the support of a group of women. The goal of the present work is to analyze the series from the cultural studies perspective, focusing on its narrative and topics from the variables of youth, technologies, genders and sexualities, stereotypes and urban experiences.

Keywords: web series - audiovisual - format - narrative - fatphobia - stereotypes - violence - sexuality - technologies - urban experience.

Resumo: A série web *Gorda* recorre ao formato próprio das novas telas. A história visa focar um olhar incisivo nos estereótipos de beleza e gênero que prevalecem na sociedade argentina. O personagem principal é apresentado como uma mulher obesa que sofre vários episódios de violência. Desde a viralização de um áudio e WhatsApp onde ela expõe as injustiças que padece, sua imagem é tornada pública e com o apoio de outras mulheres, ela se empodera. Este artigo tem como objetivo investigar a série a partir de estudos culturais, focando em sua narrativa e temas a partir das variáveis juventude, tecnologias, gêneros e sexualidades, estereótipos e experiências urbanas.

Palavras chave: web series - formato - audiovisual - narrativa - gordofobia - estereótipos - violência - sexualidade - tecnologias - experiência urbana

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

Resumen: “La televisión todo lo que toca lo convierte en contenido dramático. Es un relato más de acción que de reflexión; propone movimientos en las historias. La descripción densa y la reflexión argumental no son el fuerte televisivo. Para mover la acción se requiere el conflicto como motor de ese viaje. La narrativa televisiva siempre buscará el conflicto para poder generar drama, emoción y acción, desde la telenovela, el talk show hasta la Santa Misa” (Omar Rincón, 2006, p.181).

Las palabras de Omar Rincón sintetizan gran parte del estado narrativo de la televisión, y pueden ser perfectamente aplicadas a la información televisiva. Desde las ya conocidas formas de espectacularización, hasta la inclusión de formas narrativas como la ficcionalización y la dramatización, las noticias buscan, fundamentalmente, una producción de imágenes que respalden el sentido, y que documenten y que también generen impacto en el tratamiento informativo. Estudios de información televisiva realizados por la Defensoría del Público de Argentina demuestran una clara superioridad de noticias policiales en las perspectivas del tratamiento de la información.

Este trabajo aborda el tratamiento de la violencia en las noticias de la televisión argentina.

Palabras clave: información televisiva - violencia - espectáculo.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 141-142]

⁽¹⁾ Magister en Periodismo y Medios de Comunicación (UNLP). Profesor e Investigador de la Universidad Nacional de Quilmes y la Universidad Nacional de La Plata. Publicaciones recientes: “La Comunicación en los territorios. Experiencias en la construcción colectiva del conocimiento” y “Transiciones de la escena audiovisual. Perspectivas y disputas”

La violencia es noticia

Este artículo se terminó de escribir el 18 de febrero de 2020, exactamente un mes después de que un grupo de diez jóvenes asesinó a golpes a Fernando Báez Sosa, de 18 años, a la salida de un local nocturno de la ciudad balnearia de Villa Gesell. La única razón fue la

misma por la que cada noche se libra una pelea en un boliche: el desmedido consumo de alcohol y de drogas o, lo que es peor, el acostumbramiento a vivir en un clima de violencia urbana, muchas veces injustificada.

Desde el 18 de enero, cuando tomó estado público la noticia, los medios de comunicación y, en particular, la televisión, emprendieron una cobertura del hecho casi en cadena nacional hasta el día de hoy, ofreciendo cobertura en espacios informativos, como los noticieros; en programas de espectáculos y farándula; y hasta en programas deportivos, producto de que algunos de los asesinos de Fernando son jugadores de *rugby* en la ciudad de Zárate, Provincia de Buenos Aires.

Cada programa de televisión daba paso al siguiente acercando actualidades sobre el acontecimiento, analizando, con fuertes opiniones, haciendo especulaciones, sancionando a las partes implicadas con argumentos policiales y judiciales, presentando pruebas y contrapruebas, o con el más explícito sentido común, producto de la inédita interpelación que el caso generó en la audiencia.

Como es sabido, la televisión es, aún, el medio audiovisual predominante en la construcción del sentido social cotidiano, fundamentalmente en materia informativa. Muchos debates teóricos anticipan su extinción frente a las nuevas pantallas móviles y redes sociales, pero el poderío en la instalación de la agenda sigue siendo de la televisión. Según la última Encuesta de Consumos Culturales realizada por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación, los noticieros o programas informativos son los programas más mirados en TV. En efecto, de cada 10 argentinos, 7 acostumbra mirarlos.

Por la naturaleza del medio audiovisual, la información televisiva ha desarrollado, a lo largo de su historia, un infinito número de recursos narrativos, argumentales, gramaticales y estilísticos que “educaron” la mirada de los televidentes ávidos por pruebas, imágenes de impacto e hiperrealidad, y acceso a aquellos lugares a los que el ojo no puede acceder. Un ejemplo de ello es el uso de la cámara oculta, que irrumpió con protagonismo durante la década de 1990. Fue cuestionado por muchos, pero se convirtió, en esos años, en el principal aliado del periodismo de investigación, considerando la necesidad explícita que tiene la televisión de registrar las pruebas testimoniales y documentales con imágenes de producción propia. Sin embargo, su uso generó una grieta entre quienes consideran que se trata de una invasión a la privacidad de las personas y quienes creen que una prueba contundente fortalece la posición del periodista frente a su nota. En estos años donde la producción de imágenes satelitales o cámaras de seguridad son una política de Estado tanto como la masificación de los smartphones y las redes sociales, la frontera entre las imágenes de la vida pública y la vida privada quedó absolutamente desdibujada.

Violencia en la televisión

La televisión todo lo que toca lo convierte en contenido dramático. Es un relato más de acción que de reflexión; propone movimientos en las historias. La descripción densa y la reflexión argumental no son el fuerte televisivo. Para mover la acción se requiere el conflicto como motor de ese viaje. La narrativa televisi-

va siempre buscará el conflicto para poder generar drama, emoción y acción, desde la telenovela, el *talk show* hasta la Santa Misa (Omar Rincón, 2006).

Las palabras de Omar Rincón sintetizan gran parte del estado narrativo de la televisión, y pueden ser perfectamente aplicadas a la información televisiva. Desde las ya conocidas formas de espectacularización, hasta la inclusión de formas narrativas como la ficcionalización, la dramatización y la personalización, las noticias buscan, fundamentalmente, una producción de imágenes que respalden el sentido, y que documenten y generen impacto en el tratamiento informativo.

Estudios de información televisiva realizados por la Defensoría del Público de Argentina demuestran una clara superioridad de noticias policiales en las perspectivas del tratamiento de la información. En el último informe presentado, que releva el período 2018, “se distingue que las noticias policiales ocuparon un cuarto de todo el tiempo emitido en el año, mientras que el segundo tópico más utilizado, que es el de noticias políticas, rondó el 15%. Esta disparidad entre la medida por cantidad y por duración de las noticias, que suele ser particularmente notable en ciertos tópicos (“Policiales e inseguridad”, “Internacionales”) es un rasgo reiterado en los monitoreos a lo largo de los años, y permite sacar conclusiones respecto de los énfasis mediáticos de los canales indagados. Así, mientras que las noticias policiales tomaron menos de un quinto del total de noticias presentadas, tomaron un cuarto del tiempo; a la vez que las noticias políticas participaron con un quinto del total tanto en cantidad como en duración”.

Cuando se profundiza el estudio desde una perspectiva de noticias agrupadas o vinculadas, es decir, noticias que abordan dos tópicos, más de la mitad de las noticias son tematizadas bajo los tópicos Policiales e Inseguridad, y Política.

El último dato que resulta relevante destacar es que cuando se analizó “Policiales e inseguridad” como tema prevalente de la noticia, se observó que las principales asociaciones temáticas se dieron con “Niñez y Adolescencia/Juventud”. De más está decir que el tratamiento informativo referido a la juventud está enfocado desde la perspectiva de lo policial o la inseguridad.

Como plantea Mariano Cebrián Herreros “los noticieros dejaron de ser un servicio de información para convertirse en programas que buscan captar a las audiencias como cualquier tipo de programa” (2004, p. 25). Incluso, con la aparición de los canales especializados en información que emiten 24 horas de noticias, los canales generalistas están obligados a desarrollar otras estrategias para distinguirse de los antes mencionados. Se modifica la organización en pirámide invertida, dando paso a nuevas estrategias de organización de la información: desde las ya conocidas formas de espectacularización, hasta la inclusión de formas narrativas como la ficcionalización, la entrega seriada de noticias, la inclusión de pauta publicitaria interna con secciones fijas auspiciadas y demás, pero, fundamentalmente, una dependencia de la producción de imágenes que respalden, documenten y produzcan impacto en los espectadores.

La imagen como fuente y narración

“Un medio sin fuentes es un medio muerto” sentenció la catedrática española Mar de Fontcuberta en 1993. Este categórico concepto se desvaneció a partir de la transformación de la producción informativa.

Como viene mostrando el comportamiento de la producción informativa en televisión, el Informe anual de la Defensoría del público de los últimos seis años demostró que más de la mitad de las noticias no utilizó ni refirió ninguna fuente de información. Del resto, la mayoría refirió solo una fuente.

En el crimen de Fernando, el tratamiento informativo estuvo protagonizado, también, por la ausencia de fuentes o testimonios en primera persona. La madre de Fernando tuvo apariciones breves y planificadas, y cedió gran parte de la testimonialidad al abogado mediático Fernando Burlando y parte de su equipo; y los familiares de los agresores que lo golpearon hasta matarlo optaron organizadamente por el silencio. En consecuencia, las coberturas estuvieron, fundamentalmente, vacantes de fuentes testimoniales, con gran variedad de análisis generales; con psicólogos analizando la violencia explícita de la noche, de la juventud, del *rugby*, y del comportamiento en grupo; y con abogados que especulaban con los pormenores del procedimiento judicial, con la situación carcelaria, etc.

Lo que sí abundó, en este caso, es la aparición compulsiva de imágenes de todos los tipos: más de quince videos fueron incorporados a la causa judicial y ganaron presencia mediática al instante, circulando una y otra vez durante toda la programación.

El primero en aparecer fue el video de un testigo del ataque en la puerta del local nocturno *Le Brique*, que muestra con explícita crueldad las patadas que le pegaron en el piso a Fernando hasta ultimarlos. Esas imágenes de elevada violencia se naturalizaron en la televisión, y se convirtieron en la imagen de títulos. Ante el crecimiento de la demanda, aparecieron más videos que reconstruyeron integralmente el antes y el después de la escena del crimen sin conciencia de producir la prueba o exhibiendo un sentido identitario que resulta propio para estos jóvenes, pero que los medios se encargaron de resemantizar, es decir, invertir el sentido en favor del discurso mediático y, claramente, repudiado por la audiencia.

El peritaje de los teléfonos celulares de los agresores y la identificación de su producción en redes sociales construyen una suerte de “identidad digital”, que produce un sentido social propio que se traslada del mundo privado al mundo público sin procesos de chequeo ni profesionalización. La vida se muestra en el mismo momento en que se la vive.

Los jóvenes plantean la visibilidad en términos de necesidad y de deseo: “me tengo que mostrar”, “quiero que me vean”.

¿De dónde nace esta compulsión de visibilidad? Rosalía Winocur plantea que “la visibilidad garantiza la inclusión en un mundo cuya representación se ha desplazado de lo palpable a lo comunicable. La clave que explica lo trascendente que se ha vuelto estar visible radica en lo amenazadora que resulta la invisibilidad” (2012, p. 81). En las redes sociales virtuales, estar visible significa estar presente. Para los jóvenes, no tener un perfil en Instagram es equivalente a faltar a la fiesta en la que están todos sus amigos. Así como ciertos espacios de socialización requieren de nuestra presencia física, en los espacios públicos virtuales nuestra visibilidad se vuelve un requerimiento.

En última instancia, mostrarse es un medio para existir en este espacio. Lo que hacen los jóvenes es producir “una actuación con el objetivo de estar visible en los espacios significativos donde transcurre la sociabilidad –tanto on line como off line–, los cuales constituyen escenarios claves de recreación y dramatización de las nuevas formas de inclusión social” (Winocur, 2012, p. 81). La red social es una extensión de la sociabilidad en el mundo real. Así como necesitan existir en uno, tienen que ser visibles en la otra.

“No falta nada para irnos a Gessel a romper lo que nos faltó el año pasado” dice en su cuenta de Twitter Lucas Pertossi, uno de los jóvenes acusados del asesinato. Aparecieron videos grabados con sus teléfonos, compartidos, bebiendo alcohol antes de la salida nocturna; además de otros videos que prueban la presencia en el local bailable, e, incluso, el propio Lucas grabó el primer video de la primera agresión a Fernando. El desarrollo de la pelea dispara la atención de otros jóvenes que, en el lugar, encienden sus teléfonos para grabar, para documentar, para compartir. Máximo Thomsen, otro de los acusados, se deja ver como protagonista del ataque como líder de su manada.

Posterior al asesinato, entran en acción otras imágenes: las tomadas por las cámaras de seguridad. Primero se saludan, festejan, se abrazan: ganaron la batalla. Otra cámara los muestra deshaciéndose de las pruebas, limpiando la sangre de Fernando de sus manos, revisándose la ropa. Vuelven a la escena, con un audio que Lucas Pertossi comparte en el grupo de whatsapp: “caducó”, lo que confirma la muerte. No se alteran. Van por una hamburguesa y las cámaras de *McDonald's* siguen la secuencia: piden por caja, buscan una mesa y comparten una comida como si no hubiera sucedido nada. Otras imágenes marcan el camino de vuelta a la casa de los agresores. Las imágenes llegan antes a la televisión que a la justicia.

La sucesión de videos construyó una secuencia del montaje tradicional norteamericano, utilizando recursos de imagen de acción, de fuentes públicas y privadas. Para la justicia, el recurso es genuino porque permite recoger insumos probatorios para la causa, pero la televisión acostumbra usar las cámaras de seguridad o la producción privada para construir sentido, interponiéndose a la Ley Nacional de Protección de Datos Personales. Son las mismas imágenes que, como suele ejemplificar el informe de la Defensoría del Público, construyen casi con exclusividad un tratamiento de la juventud desde un enfoque policial, violento e inseguro.

En consecuencia, la imagen se constituye como fuente documental, a la vez que como fuente identitaria, como fuente judicial y como fuente narrativa.

Investigación sobre violencia televisiva

El campo de la comunicación social y la sociología de los medios han desarrollado, por más de cinco décadas, estudios de los efectos en los públicos de la violencia representada en los medios de comunicación. A su vez, realizaron estudios acerca de las formas de representación social. Y, naturalmente, también de la relación entre la violencia, el cine y el arte.

En distintos países se crearon investigaciones para estudiar los efectos de la televisión, el crecimiento de los contenidos violentos, el rol de la publicidad en la construcción de estereotipos de consumo, y la información circunscripta a intereses comerciales, económicos, políticos, etc.

En la historización de la investigación sobre la violencia televisiva, Manuel Garrido Lora marca un cambio en el enfoque de los estudios, expresando que “donde realmente se lleva a cabo la espectacularización de la violencia es en lo que Imbert denomina los derrapes, entendidos como recursos formales que enfatizan los hechos y que revelan la violencia del medio. Junto a la propia violencia de los hechos informados, hay también violencia en la forma de contarlos. Ese espectáculo de la violencia genera un escenario que incide directamente en la percepción de la realidad por parte de los ciudadanos.

En las imágenes, la pasión se desata y la violencia se convierte en espectáculo. De este modo, emerge un discurso sobre la violencia, centrado en la violencia social que invade las páginas de información (y de manera espectacular la primera plana) y hasta los editoriales y que cultiva una imaginería del miedo y de la inseguridad” (2002, p. 4).

La violencia en la forma de contar la realidad no es exclusiva de la televisión, pero la fortaleza de la imagen la potencia. La teoría de la hegemonía cultural de Pierre Bourdieu, llamada violencia simbólica, designa la dominación de la sociedad por su clase dominante, y se convierte en la norma cultural aceptada y en la ideología dominante, válida y universal. La hegemonía cultural justifica el statu quo social, político y económico como natural e inevitable, y ha servido para la estigmatización del tratamiento de la mujer, de los grupos migrantes, y de otras culturas no hegemónicas, tanto políticas, como culturales o religiosas.

El impacto del tratamiento informativo del asesinato de Fernando Báez Sosa no solo se convirtió casi exclusivamente en el tema único de la televisión, sino que, también, alimentó la presencia de temas vinculados, como la aparición de otros acontecimientos de violencia urbana protagonizados por jóvenes, por *rugbiers*, con la producción de imágenes como actor central.

El futuro será protagonizados por el monotema de su tiempo, una nueva pandemia, el evento deportivo del año o el caso de corrupción del momento. Pero esa es otra historia.

Bibliografía

- Bourdieu, Pierre (1997). *Sobre la televisión*. Editorial Anagrama: Barcelona.
- Cebrián Herreros, Mariano (2004). *La información en televisión. Obsesión mercantil y política*. España: Editorial Gedisa.
- De Fontcuberta, Mar (1993). *La Noticia. Pistas para percibir el mundo*. Barcelona: Paidós Papeles de Comunicación.
- Defensoría del público de la comunicación audiovisual. Dirección de Análisis, Investigación y Monitoreo. *Monitoreos de Noticieros Televisivos de Canales de Aire de la Ciudad de Buenos Aires 2013-2018*. Buenos Aires.
- Farre, Marcela (2004). *El noticiero como mundo posible. Estrategias ficcionales de la información audiovisual*. Buenos Aires: La Crujía ediciones.
- Garrido Lora, Manuel (2002). *40 años de investigación de los efectos de la violencia en prensa y televisión*. México: Razón y Palabra.
- Cebrián Herreros, M. (2004). *La información en televisión. Obsesión mercantil y política*. España: Editorial Gedisa.

- Mangifesta, Laura (2019). *Tesis de grado "Instantáneas de una época: imagen, intimidad e identidad de los jóvenes del Conurbano Bonaerense Sur en Instagram"*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes.
- Martini, Stella. (2000). "El estudio de la noticiabilidad", en *Periodismo y noticiabilidad*. Argentina: Editorial Norma.
- Martini, Stella (2000b). "Los sistemas clasificatorios de las noticias", en *Periodismo y noticiabilidad*. Argentina: Editorial Norma.
- Rincón, Omar (2006). *Narrativas Mediáticas. O cómo se cuenta la sociedad del entretenimiento*. "Capítulo 6: Narrativas de la radio". España: Ed. Gedisa.
- Sibilia, Paula (2017). *La intimidad como espectáculo*. Colombia: Fondo de Cultura Económica.
- Winocur, Rosalía (2012). "Transformaciones en el espacio público y privado. La intimidad de los jóvenes en las redes sociales", en *Telos, número 91*, pp. 79-88. España: Fundesco.
- Encuesta de Consumos Culturales realizada por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), dependiente del Ministerio de Cultura de la Nación. (2017)
- Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual. (2019) Dirección de Análisis, Investigación y Monitoreo. *Monitoreo de Noticieros Televisivos de Canales de Aire de la Ciudad de Buenos Aires*. Argentina

Abstract: "Television everything it touches turns it into dramatic content. It is a story more of action than of reflection; he proposes movements in the stories. The dense description and the argument reflection are not the strong television. Moving action requires conflict as the engine of that journey. The television narrative will always seek conflict in order to generate drama, emotion and action, from the soap opera, the talk show to the Holy Mass "(Omar Rincón, 2006, p. 181).

Omar Rincón's words synthesize much of the narrative state of television, and can be perfectly applied to television information. From the already known forms of spectacularization, to the inclusion of narrative forms such as fictionalization and dramatization, the news seeks, fundamentally, a production of images that support meaning, and that document and that also generate an impact on the informative treatment. Studies of television information carried out by the Public Defender of Argentina show a clear superiority of police news in the perspectives of the treatment of information.

This work deals with the treatment of violence in the Argentine television news.

Keywords: Television information - violence - Spectacle.

Resumo: "A televisão em tudo que toca transforma em conteúdo dramático. É uma história mais de ação do que de reflexão; ele propõe movimentos nas histórias. A descrição densa e a reflexão do argumento não são a televisão forte. A ação movente requer conflito como o mecanismo dessa jornada. A narrativa televisiva sempre buscará conflito para

gerar drama, emoção e ação, da novela, do programa de entrevistas à Santa Missa ”(Omar Rincón, 2006, p.181).

As palavras de Omar Rincón sintetizam grande parte do estado narrativo da televisão e podem ser perfeitamente aplicadas às informações da televisão. Desde as formas já conhecidas de espetacularização, até a inclusão de formas narrativas como ficcionalização e dramatização, as notícias buscam, fundamentalmente, uma produção de imagens que apoiem significado e que documentem e que também gerem impacto no tratamento informativo. Os estudos de informações televisivas realizados pelo Defensor Público da Argentina mostram uma clara superioridade das notícias policiais nas perspectivas do tratamento da informação.

Este trabalho trata do tratamento da violência no noticiário da televisão argentina.

Palavras chave: Informação televisiva - violência - Espetáculo.

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

Resumen: Este trabajo analiza las vinculaciones del uso del cuerpo y su *performance* sociocultural a partir de la recuperación erótica del policial en la película *Muerte en Buenos Aires* (2014, Natalia Meta). En este film, la música opera como catalizador de la tensión que existe entre el deseo negado y el lugar de la ley, el sometimiento heteronómico y el desgarramiento del género. Así, la violencia se derrama como una latencia persistente y permanente en la sociedad argentina. Metodológicamente, este trabajo cruza herramientas del microanálisis textual de films y de la crítica cultural, y se propone como una lectura sobre estados de problemas como síntomas culturales.

Palabras clave: cine argentino - *queer* - canciones - *performance* - policial - dictadura cívico-militar.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 158]

⁽¹⁾ Licenciada en Letras (UBA) y Doctora en Educación (UNED, España). Investigadora y docente en grado y posgrado, se especializa en teoría fílmica, historia del cine argentino y latinoamericano, estudios de género y gestión cultural. Dirige proyectos de investigación en la Universidad Nacional de Quilmes y en la Universidad Nacional de las Artes.

Hay que encontrar al asesino de Jaime Figueroa Alcorta. Esa pareciera ser la premisa fundamental de *Muerte en Buenos Aires* (2014, Natalia Meta). El muerto no es un muerto cualquiera, pertenece a una familia de alcurnia de la sociedad porteña. Por ende, debido a su clase social, la discreción es la proposición cardinal para encarar la investigación. Así lo entienden rápidamente el inspector Chávez y la agente Dolores Pétric, dupla encargada de llevar a cabo la tarea. Pero, además, la reserva solicitada atañe a que la víctima es *gay* y, en el circuito de la noche, las fiestas y el amor porta el apodo de Copito. El novato agente Gómez, alias Ganso o Washington Rodríguez, a la sazón el primero en llegar a la escena del crimen, se suma a la búsqueda del homicida. Y todo apunta a un sospechoso, el artista, cantante y falsificador de obras de arte Kevin.

En este policial —si le cabe la denominación—, la pesquisa es la excusa para desbarrancar el deseo y para postular la impostura como un procedimiento del sistema operativo de la masculinidad. Deseo e impostura que se enlazan, se refuerzan y eclosionan en el uso del cuerpo y su performance *sociocultural*. ¿Cómo sucede esto? ¿Qué muerte es la que prima en *Muerte en Buenos Aires*?

Una cuestión fundamental radica en el uso de las canciones dentro del film. Me interesa detenerme en cómo ellas definen no solo la lógica compleja de los personajes sino también cómo textualizan la tensión que existe entre la pulsión corporal, el deseo negado, el lugar de la ley, el sometimiento heteronómico y el desgarramiento del género. Por un lado, dos temas musicales se adhieren a dos cuerpos específicos dentro de la trama: ¿*Qué hago en Manila?* a Chávez y *Splendido splendente* a Ganso. Por otra parte, *Mentira, Trátame suavemente* y *Paraíso*, remiten a la espesa complejidad del personaje de Kevin.

Todo el Tiempo Quiero Estar Enamorado

Desgastado por la rutina matrimonial, preocupado por su pálido hijo insomne, hastiado de su labor monocorde, irritado por su relación clandestina con su compañera de trabajo, el inspector Chávez es el héroe caído de esta historia. La canción *¿Qué hago en Manila?*¹ viste a Chávez como un terno invisible que oprime y no deja respirar. Aunque luzca despolijado, casi indolente. «Fui enhebrando en el amor/fui matando esa pasión/sin parpadear»: establece el momento de la vida de este hombre de edad media, repetido en su hacer familiar y laboral. Como buen inspector de policía, Chávez debe cumplir con las reglas que lo acrediten como un idóneo a la hora de resolver casos. Esa pretendida claridad para la labor diaria que, en definitiva, da cuenta de la perspicacia con que se ven las pistas de la realidad, es la garantía de un progreso proyectado a futuro. Pero no le basta, no lo satisface y siente «que la falta una parte». La angustia, las horas vacías del quehacer policial pero también del amorío (y ahí condensan, en un solo lecho fastidioso, tanto su mujer como su amante) solicitan una respuesta a la piel palpitante de Chávez.

La canción es utilizada por primera vez pasados los primeros cuarenta minutos de la película y opera como un síntoma del deseo no resuelto en el inspector. El oficial Gómez, señuelo atractivo para acercarse a Kevin, es el encargado de obtener las pruebas necesarias para develar si el artista es el asesino. Un primer encuentro entre el joven y Kevin permite acceder a un incipiente registro de información y a algunas evidencias.

Kevin ha grabado un disco, merced a la generosidad de Copito, y el casete resultante es prenda que el cantante regala a Ganso. Tras un día ajetreado y con una lluvia torrencial, Chávez lleva, casi a la fuerza, a Ganso a su casa. Se trata de una pequeña escena, de apenas dos minutos. En ella, la puesta en escena juega con la idea de un contrapunto entre los hombres, mediado por un fuerte trabajo sobre las miradas: las ojeadas del policía mayor, más directas y fulminantes, y las del joven, más esquivas y relajadas. Todo sucede en el interior de automóvil, donde la potencia del primer plano de conjunto queda establecida mediante la alternancia entre el uso frontal del reencuadre que instauro el parabrisas, y los primeros planos laterales que enmarcan a la pareja desde las ventanillas. Parabrisas y ventanillas arman una lógica del cuadro ambivalente: en tanto límite, el primero es claro

y contundente; las segundas, difusas e imprecisas. ¿De qué cuadro hablo o, mejor dicho, a qué representación me refiero? A la de Chávez en lucha contra su deseo. Porque todo sucede dentro del automóvil del inspector, una *coupé* Renault Fuego roja. Por más de que se trate de un héroe raído, Chávez posee los atributos que lo apañan: su auto, su pistola, su placa y su paraguas. El auto funciona como la segunda piel del hombre, hogar sustituto y lecho de amante. La pistola, la placa y el paraguas lo acreditan como policía. Entre los atributos laborales y el íntimamente personal, la relación es tensa y problemática. El número de placa permite identificar a los agentes policiales pero ¿qué cabe identificar en Chávez? La pistola —el *western* nos lo ha enseñado sobradamente— remite a una manifestación flagrante de una masculinidad establecida, consensuada y legitimada por la sociedad de control. Pero el paraguas cobra otra dimensión. Por un lado, es un simple resguardo de tela impermeable con el logotipo policial impreso. Por el otro, es el atributo romántico disfrazado de ley que habilita al hombre para el cortejo ¿qué es, si no, esa insistencia en acompañar al Ganso para que no se moje, una vez que llegan a destino? Coda del viaje en auto, un plano cenital aúna auto y paraguas. Es que el deseo se ha desencadenado, como la lluvia, como la canción.

Vuelvo atrás en esta escena. El segundo plano de esta —y el primero frontal— alberga la orden que Chávez da al Ganso, «a ver, poné el casete del sospechoso», y comienzan los acordes de *¿Qué hago en Manila?* Pero... ¿quién es el sospechoso? En el sofoco lluvioso que baña el auto, la letra de la canción recae, acusadora, sobre la frontalidad del marco del parabrisas que enmarca las miradas de soslayo de Chávez a Ganso. La parte que le falta a Chávez está a su lado y, sobre todo... el hombre quiere estar enamorado. La Renault Fuego ha comenzado por fin su viaje. Y no habrá lluvia que apague tanto fuego. Manila, entonces, designa ese lugar único y esplendoroso, por lo vital e incandescente, donde el deseo surge indómito. Para Chávez, es un *locus* desestabilizador, que lo atraviesa y lo desgarrar. No sabe qué hace en Manila, pero ya no podrá escapar de ahí.

Sono Splendida Splendente

Bello y sencillo, amable y solícito, torpe pero dispuesto. Así es descrito germinalmente el oficial Gómez en *Muerte en Buenos Aires*. Un agente novato, un aprendiz de policía a quien el azar coloca dentro de un caso privilegiado. Es un muchacho bellísimo... es *splendido splendente*... ¡Cuidado! El tema musical *Splendido splendente*² es el principal de la película. Principal en tanto fundamental: aparece en la escena del crimen —es el disco que Gómez coloca en el tocadiscos mientras espera que lleguen los efectivos policiales en el inicio del film y, a su vez, la canción excede la diégesis para sobrevolar los títulos de crédito—; pero principal además porque establece la tónica con que hay que leer a Ganso, aunque esto último pase inadvertido.

La secuencia inicial de *Muerte en Buenos Aires* postula la inherente condición de Gómez. Un primerísimo primer plano del joven abre la película. Un rostro inmarcesible, acendrado en su tersura, descansa bajo la prolija gorra policial. Demasiado esmerado en su porte, demasiado tranquilo ante el cadáver; todo en él rezuma el exceso de lo compuesto, de lo medido. Aun cuando pele un caramelo o baile al ritmo de la canción, ¿qué otra cosa puede

hacer hasta que se presenten los investigadores encargados? El espectador incauto debería desconfiar de ese joven; pero no lo hace, atento a recorrer la escena del crimen, subyugado por ese hombre mayor asesinado, semidesnudo y sangrante sobre la cama deshecha y con las manos esposadas. Quizás se trate de un crimen pasional, sexual, sadomasoquista... ¿quién sabe? La opulencia de la casa del occiso y la magnificencia del espacio desvían la atención sobre lo verdaderamente importante, el joven. Una segunda visión, más atenta, nos permite ver cómo la puesta en escena construye la condición falsaria de Gómez. Sentado a los pies de la cama del muerto, gira la cabeza, observa el cadáver, se pone de pie, se acerca al tocadiscos, coloca *Splendido splendente* y ensaya un tímido balanceo mientras mira en derredor. El movimiento que comienza con el inicio de la canción acompaña a Gómez y lo ubica reflejado sobre la hoja izquierda de la puerta doble de espejos del dormitorio, para desaparecer sobre el lado derecho. Fácticamente, se trata un cuerpo reflejado y encuadrado en una parte de la puerta pero que se desvanece en la otra. Un interregno en montaje paralelo presenta por un lado a la detective Pétric en la entrada del edificio y, por el otro, a Chávez, en su auto, rumbo a la escena fatal. Esta interrupción que promueve el montaje paralelo tiene por objeto no solo presentar a los personajes, sino también señalar un espacio de pertenencia. En primer lugar, el vehículo atraviesa calles porteñas en dirección al barrio de Recoleta, zona de asiento tradicional de las clases altas. En ese recorrido, pasa de largo por el teatro Colón, una de las salas de ópera más importante del mundo y también signada como un centro de la élite porteña. Sobre el Colón se imprime el título de la película, con tipografía contundente de fuentes huecas cuyos contornos semejan tubos de neón. Sobre el coliseo sublime de la representación se yergue la muerte. Pero la música inició con Gómez... ¿no será que los créditos también señalan la pasión por la *performance*, por el actuar para vivir? ¿Qué relación existe entre él y ese mundo del simulacro? La vuelta al espacio del crimen retoma la canción en el ámbito suntuoso del muerto. Pero si se presta atención, la imagen, en leve contrapicado, nos devuelve al policía, en plano medio, virtualmente incrustado dentro de un cuadro de enormes dimensiones que orna la pared posterior. En su oscilación rítmica, Gómez no abandona los límites de esa pintura formidable que es *La vuelta del malón*. Formidable por el tamaño pero también porque es una copia, una falsificación. El marco de la obra opera como un segundo encuadre que, en su aparente amplitud, oprime al muchacho o, mejor dicho, lo señala como una representación más. La letra de la canción lo apunta: «Sono splendida splendente/io mi amo finalmente/ho una pelle transparente/come un uovo di serpente». Gómez, Ganso, Rodríguez... todos en uno para designar al verdadero bisturí cortante y caliente que horadará tanto a Chávez como a Kevin. La única certeza a la que aferrarse es a la condición de simulacro del joven. Pero como en el cuento de Poe, no podemos ver siquiera lo que está a la vista.

Esta postulación del texto fílmico queda negada por el mismo final de la escena. Presentado el joven, ahora se trata de contar el flechazo de Cupido, pero en clave policial. Un corte de luz cercena abruptamente la canción justo tras la primera parte del estribillo mencionada más arriba. En ese momento, irrumpe Chávez con Pétric y sorprenden a Gómez. La oscuridad es la excusa para que el encendido de un fósforo produzca el primer encuentro entre los hombres; un modo sencillo, eficiente y eficaz de narrar la infatuación amorosa.

Tal como cita la canción, lo que sea Gómez —o sus heterónimos, sin importar el sexo (o el género) —, crecerá vanidoso, para una vida brillante que dejará de lado, por supuesto, a las víctimas de su escalpelo luctuoso.

Y en él no Hay Normas ni Hay Ley

En el club nocturno Manila, Chávez y Dolores Pétric van en busca de alguna estela que ilumine el crimen. Calígula, regente de la discoteca gay, atiende comedidamente a los inspectores que buscan a Kevin, principal sospechoso. La respuesta de Calígula es concluyente «¿Qué Kevin? Acá todos se llaman Kevin». No obstante, existe un Kevin particular, único, aquel que es el *performer* cardinal del boliche. La presentación de Kevin sintetiza la puesta en abismo del sentido de la representación. Por un lado, es lógico que el artista se presente sobre un escenario. Pero es un escenario extraño, apenas un escalón más alto que la pista de baile. Se funde y confunde con ésta, merced al trabajo de montaje interno al cuadro y los movimientos de la cámara. El espacio es un escenario despojado pero a la vez rotundo en el uso del neón que, sobre el fondo del tablado, dibuja sobre la pared el nombre del boliche, «Manila». Kevin surge desde un abismo de cuerpos masculinos en cueros, ajustados en sus pantalones bicolors rosa y celeste. Enfundado en un traje plateado, de saco y corbata, parece un ángel luminoso de la noche. Escribo ángel deliberadamente, porque porta sobre sus hombros algo así como unas alas: dos penachos de plumas rosas orlan sus hombros. Quizás un poco pequeñas para que el ángel remonte vuelo; tal vez un poco exageradas para que sean tomadas por simples hombreras plumíferas. El pelo batido, los ojos remarcados en gatuno delineado negro, el gesto seguro y la voz límpida. Todo Kevin exuda sensualidad y sexualidad estudiadas... lo que es preciso, habida cuenta de que canta *Splendido splendente*. La puesta en escena juega, insisto, con solapar escenario y pista; al fin y al cabo, ambos son lo mismo. Todos los Kevin que se contonean ahí van tras su deseo, posiblemente encarnado en algún cuerpo aún desconocido. Todos actúan. Pero el *performer*, el Kevin consciente, no se llama a engaño: el universo del simulacro esconde tanto al deseo como al asesino. O al asesino del deseo. Por algo es el único personaje que, con una mirada tajante, rompe la cuarta pared e interpela el espacio del espectador. ¿Qué nos avisa el hombre, mientras realiza su bruñida pero automática coreografía? ¿Qué, en su condición especular, es reverbero tanto de la impostura de Gómez como del deseo reprimido de Chávez? La actuación de Kevin amalgama el problema porque condensa la danza de lo imposible. Imposible ver, por ahora, qué esconde Gómez; en todo caso, la canción opera acá casi como una distracción de discoteca. Imposible, también, que Chávez encarcele su deseo; aunque el comienzo de la secuencia nos muestre a Manila como una prisión: una suerte de *cage dance* con el nombre del local abre la secuencia. *Cage dance* que nunca vuelve a aparecer. ¿Es real o es ficticia? ¿A quién encierra la jaula, sino al inspector? ¿Qué hace él en Manila, sino refrendar el tema musical que le pertenece y que, sin aparecer aún, ya es invocado?

La *performance* de Kevin excede el espacio de Manila y se extiende a su otro oficio, el de falsificador. En la vida cotidiana finge ser un caballero respetable y va a un club privado para hombres para encontrar incautos a quienes estafar con sus obras de arte adulteradas.

Ese es su trabajo diario. Para atrapar a Kevin, el señuelo es Gómez. Es interesante que la revelación del Kevin diurno también se haga mediante una referencia desplazada: sentado a la mesa en el club, mientras toma té, repasa el diario La Prensa. No sabemos qué está leyendo; en cambio al espectador se le ofrece el reverso del diario donde una nota titula un recordatorio así: «Beatriz Guido: la caída del ángel»³. Casi es un detalle al pasar, pero que juega con el porvenir del imitador. Si en el escenario Kevin es casi un ángel esplendoroso, en la calle será un ángel caído. Porque ahora la flecha de Cupido atenta contra él a través de Gómez. A quien es hora de llamarlo solamente Ganso. Tanto porque el apodo animal remite al solapamiento total de una identidad en fuga como por ser mote popular del pene. Ganso se presenta como un admirador del Kevin noctívago y, a partir del pedido de un autógrafa, comienza la seducción. Me interesa la escena en el club, trabajada en plano y contraplano, acorde a la convención genérica, esencialmente por el corte al plano corto de conjunto, que toma a Kevin y a Ganso de perfil, frente a frente, mientras el punto de fuga permite ver en el fondo, en otra mesa, una escena semejante protagonizada por dos hombres mayores, apenas desdibujados por la profundidad de cuadro. El doblete masculino refuerza al traje como carnadura intrínseca de la condición varonil. Porque todo sucede en un club de hombres. Asimismo, el salto de eje y el cambio de planificación permiten que nos percatemos de dos observadores privilegiados, Chávez y el comisario Sanfilippo, atentos al desarrollo de los hechos.

Indudablemente Kevin despierta pasiones encontradas en el cuerpo policial. Atrae por su don de gente y su amabilidad, por su franqueza educada y su reserva personal. Repele, sobre todo a Chávez, por los mismos motivos.

Es que Chávez y Kevin son profundamente especulares. Ostensiblemente especulares. Ambos viven la impostura como maniobra de vida. Kevin, el falsificador de cuadros; Chávez, el falsificador de vida heteronormativa. Ambos portan las heridas del amor: sea por pérdida (Kevin extraña Copito), sea por hartazgo (a Chávez su familia y su amante les resultan ajenas y su hijo lo perturba). Uno caza incautos; el otro, delincuentes. Kevin recibe plata de la burguesía; Chávez, sobornos de la autoridad. Lo que las plumas son a Kevin, es la placa en Chávez. Y ambos, finalmente, caen en las redes de Ganso. Se trata de un falso triángulo amoroso, porque Chávez y Kevin son, insisto, dos caras de una misma moneda.

Por eso, las canciones que modula Kevin y que forman parte del disco *Splendido*, último regalo de Copito, funcionan en esplendente espesor como desarrollo y muerte de la pasión. La suya y, claro está, la de Chávez.

Las tres canciones que interpreta Kevin compendian el periplo amatorio y las consecuencias que conlleva para Kevin y, también, para Chávez.

*Paraíso*⁴ narra el enamoramiento prohibido, la clandestinidad del deseo censurado y la negación de renunciar a él. *Trátame suavemente*⁵ es una demanda amorosa; atiende a la necesidad del corazón cuitado por alcanzar una serenidad amatoria, una dulzura constante de los sentidos. *Mentira*⁶ es el desencanto; la aplastante constatación del engaño y la certidumbre de la cicatriz como única prenda de amor. El arco que va del flechazo al desengaño organiza un cancionero de la guerra del amor en clave *queer*.

Ganso es el paraíso para ambos, los ha tratado suavemente y les ha mentido. Si el amor es la guerra civil de los nacidos que no da tregua ni reposo, al decir de Quevedo, Chávez y

Kevin han sucumbido en ella. Porque el paraíso se restringe a un automóvil que promete un viaje de ida que finiquita con balazos. ¿Acaso el desplazamiento del deseo de amar, hecho canción, no sucede en sendos vehículos?

Ganso no sabe de suavidad, sino de intensidad desencadenada en el otro, con la que especula y juega. De ahí la ataraxia sopesada, sensual y precisa con que usa su cuerpo como señuelo y que finge una suavidad tramposa. El muchacho encarna la mentira y Kevin canta la certeza de saberse enjaulado en esa quimera. No debiera sorprendernos que la canción casi se susurre desfalleciente en la celda donde el artista ha sido encerrado; espacio al que solamente entrará Chávez, el otro preso. En cierta medida, «Mentira» anuda la contracara de la farsa de Ganso. ¿Quién miente más? ¿El artista nocturno que falsifica cuadros? ¿Chávez, bajo la fachada policial? Reformulo la pregunta ¿De qué tipo de mentira, cuál es su espesor y cómo se relaciona con el sistema operativo de la masculinidad? Y todavía más ¿qué nos dice todo eso sobre la violencia? ¿A qué violencia me refiero, escondida bajo la trama de este policial?

Fue Verte Ahí y Perderme

En abril de 1988 comenzó una de las crisis energéticas más fuertes en Argentina, que obligó al gobierno a implementar cortes de luz programados. Para diciembre, con el verano, los aumentos de temperatura arreciaron. Desperfectos en las centrales nucleares de Embalse y Atucha, un incendio en la provincia de La Pampa que perjudicó una línea que transportaba energía desde la central hidroeléctrica de El Chocón y la sequía que afectó, sobre todo, a los ríos Limay y Uruguay, fueron algunas de las situaciones que hicieron colapsar la red de energía. El 1° de diciembre la hora oficial se adelantó sesenta minutos; se alteró la vía pública con la reducción del cincuenta por ciento de la iluminación en la capital de la república. En la ciudad de Buenos Aires se apagaron marquesinas, vidrieras de negocios y letreros de espectáculos. Los cortes de luz, que duraron, muchas veces, entre tres y cinco horas con intervalos de seis entre apagón y apagón, eran anunciados de antemano para que la población se agenciara de velas y tomara las precauciones necesarias. Todo esto se agudizó durante enero de 1989; a lo que hay que sumar la suba de precios y la escalada del proceso de hiperinflación que llevaría, entre otras muchas razones, a la finalización anticipada del gobierno de Alfonsín, en el mes de julio de ese año.

Los hechos narrados en *Muerte en Buenos Aires* se ubican en este contexto. La acción se establece en diciembre, tal y como delatan la presencia de adornos navideños, la guardarrope, el uso profuso de las luces de neón, la mención indirecta a Beatriz Guido y, por supuesto, los cortes de luz. Y posiblemente finalice en enero, dado que, subrepticamente, se vislumbran en un televisor imágenes de la telenovela *La extraña dama*, cuya primera emisión por canal 9 se realizó el 9 de enero de 1989.

Además, Chávez posee una *coupé* deportiva Renault Fuego, automóvil que salió al mercado en 1980, llegó a la Argentina en 1981, se empezó a fabricar en el país en 1982 y alcanzó el pináculo de su fama hacia fines de la década, con el modelo GTX: en este sentido, se convirtió en un signo inequívoco de este lapso. La película no determina fecha específica

y el brillo anacrónico de los años ochenta basado en estos objetos —porque solo el público argentino podría reconocer la referencia histórica de los cortes de luz— vuelve amplio y a la vez a complejo el universo de *Muerte en Buenos Aires*.

El film funda una temporalidad extendida y sin límites precisos. En ella se inscriben, bajo la excusa del policial, las prácticas y consumos de la comunidad gay concentradas (como si se tratara de un copo de nieve, apretado y uniforme) y a la vez volatilizadas (como si se tratara de la microscópica condición del cristal de hielo que forma el copo) en el micro-mundo de Manila. La discoteca representa *pars pro toto* a una comunidad que, durante la primavera alfonsinista apostó por un estío venturoso. La realidad fue otra: las persecuciones a las disidencias sexuales no menguaron con la recuperada democracia. Desde esta perspectiva, el film postula un llamado de atención al respecto. A lo largo del relato, las peripecias que relacionan a Chávez, Ganso y Kevin son observadas, mejor dicho, controladas tanto por el comisario Sanfilippo —campechano, simpático y casi vulgar—, como por el juez Morales —circunspecto, casi antipático pero elegante. Así, la estigmatización de las minorías se cuece entre la vigilancia consensuada entre el aparato represivo (Sanfilippo) y el aparato judicial (Morales) y todo lo que ellos invocan y representan. A Sanfilippo le cabe el espacio de la comisaría pero también los exteriores donde acompaña a Chávez en el seguimiento de Kevin y Ganso. Socarrón, es el encargado de acicatear a Chávez y de jugar con Ganso respecto de la entrega de la masculinidad en función del deber. Tanto en el club como en la cancha de polo y, más tarde, en el bar cuando celebran la captura de Kevin, Sanfilippo funciona como un texto bisagra y se ubica en el légano que relaciona a la fuerza policial (en tanto brigada de moralidad) con la homosexualidad reprimida, sus ocultamientos y prevaricaciones amparados bajo el disfraz de la fuerza del orden⁷. En Sanfilippo anida un placer malsano por despertar la envidia de Chávez hacia Kevin y soliviantar el lugar de Ganso como anzuelo, como mera carnada lúbrica para cazar hombres. Sanfilippo corporiza el dispositivo homofóbico extremo de la policía (institución de control por antonomasia) que necesita el fracaso y la vigilancia de la posible homosexualidad entre sus propios miembros, pero no su desaparición. Sino ¿de qué modo se ejercería un control despiadado sobre los cuerpos?

La petulancia suave pero firme de jurista que caracteriza al juez Morales es la otra cara del dispositivo de control, su costado avieso disfrazado de toga moral. Melifluo, Morales personifica la locuacidad solapada, la capacidad por desviar el sentido último del discurso y colocar tanto a las palabras como a las cosas, dentro de un coto manejable de ambigüedad. Parapetado tras su escritorio, escoltado por la bandera argentina y por un *petit* bronce de la justicia ciega sintetiza la puesta en abismo del sentido del decoro que aúna ley, justicia y humanidad. Funciona, *strictu sensu*, como un verdadero aparato ideológico. En los primeros años de la democracia, la homosexualidad sigue siendo un tema polémico desde un punto de vista moral⁸. Morales es incapaz de proferir la palabra amante; en todo caso, Kevin es el «amigo» de Copito. Así como utiliza el apelativo «mariposa» para referirse a los varones homosexuales. Hay en el juez cierto amago de patologización de la homosexualidad, consecuente con el estigma social que yace bajo la diáfana diligencia de la ley. Morales y Sanfilippo orquestan la versión distorsionada de la máxima de Edmond Locard, «el tiempo que pasa es la verdad que huye». La frase, incluida en el film, desmiente la in-

tención del criminalista francés, esto es, señalar cómo el paso del tiempo atenta contra el esclarecimiento de cualquier caso policial. Acá se trata justamente de lo contrario. De que el tiempo pase para sostener los procedimientos policiales y jurídicos con los que se valida la estigmatización y la condena social. Se trata, en definitiva, de una connivencia represiva y legal para ejercer una violencia no declarada pero activa.

Quiero que Me Trates Suavemente

Por otro lado, ese anacronismo, esa temporalidad extendida y sin límites precisos que da sostén al universo de *Muerte en Buenos Aires*, se trenza apretadamente gracias al uso de las canciones.

Los años iniciales de la década de los ochenta ve aparecer *Mentira, Trátame suavemente, Paraíso* y *¿Qué hago en Manila?* La primera canción, *Mentira*, fue compuesta e interpretada por el cantautor chileno Buddy Richard en 1982 para participar, en su país, en el concurso televisivo *Aplauso*, del canal 13, y que lo consagró como ganador. Sin embargo, el tema se internacionaliza y populariza, primero y sobre todo, gracias a la versión del cantante y compositor nicaragüense Hernaldo Zúñiga y, después, por la de la intérprete argentina Valeria Lynch.

En 1984, sale a la venta *Soda Stereo*, el álbum debut de la banda homónima argentina, bajo la dirección artística de Federico Moura, líder vocal de *Virus*. En este disco se incluye el tema «Trátame suavemente», compuesto por Daniel Melero. Melero, desde 1982, tenía su propia banda de techno pop, *Los Encargados*, pero apenas en 1986 pudieron incluir «Trátame suavemente» en el único disco que grabó su agrupación, *Silencio*.

Editado por RCA Víctor, el grupo musical Pomada, con una fama aquilatada desde inicios de la década anterior, saca una nueva propuesta melódica, *Bailando sobre una estrella*. En el disco se incluye el tema *Paraíso*, adaptación del tema *Paradise*, leitmotiv principal de la película de mismo nombre dirigida por Stuart Gillard en 1982 y que volviera famosa la actriz Phoebe Cates, protagonista del film.

Agujero interior es el tercer LP de la banda de rock argentino *Virus*. El disco se edita el 10 de diciembre de 1983, sobre el amanecer de la democracia tras los años aciagos de la última dictadura cívico-militar en Argentina. *Virus* ya tenía dos discos previos, *Wadu Wadu* (1981) y *Recrudece* (1982) que sorprendieron ostensiblemente por su tono desenfadado, su ironía y mordacidad que contrastaban con el estado general del rock en el país, sobre todo en ese período signado por la muerte, el desencanto, la angustia y la sombra constante de la amenaza castrense. Tamaño atrevimiento tuvo como correlato críticas severas pero, a la vez, un estado de estupor y extrañamiento poco común. Pocos sabían que aquellos jóvenes estafalarios en su atrezo musical tenían sobrados motivos para interpelar de ese modo a su público. Los hermanos Federico, Julio y Marcelo Moura, integrantes del grupo, guardaban un dolor irreparable: el 8 de marzo de 1977, un grupo de tareas secuestró al hermano mayor, Jorge Moura⁹, en casa de sus padres, en City Bell. *Virus* es, en ese sentido, la inoculación de un deseo de contrarrestar la muerte, de acicatear los espíritus dormidos.

Nadie mejor que los Moura para sacudir al público joven, para obligarlo a salir la tristeza de la densa realidad, de un agujero interior histórico que se funda sobre oquedades atávicas. La dirección del grupo es clara: se vive en un estado de represión y censura y hay que imprimir otro tipo de vitalidad para poder sobrevivir. Ahora bien ¿es posible esto, habida cuenta de la historia cercana?

Menos conocida para el público argentino es la cantautora Donatella Rettore, popularmente conocida, a secas, como Rettore. En 1979, su canción *Splendido splendente* se convierte en un éxito de taquilla tanto en su versión single, como dentro del LP *Brivido divino*. Como muchos intérpretes de su generación, Rettore había comenzado su carrera musical en el festival de San Remo, en 1974. Pero en 1978, produce un verdadero giro en su música al acercar su estilo pop a sonidos y acordes cercanos al punk rock. Sus letras ora escandalosas, ora irreverentes la ubican en un lugar tanto llamativo como insolente dentro de la música popular italiana. Y, además, es considerada un ícono gay.

Dos canciones más aparecen en el film, casi sin querer, como un telón de fondo al que, sin embargo hay que considerar. Por un lado, en la discoteca *Manila* suena *Bizarre Love Triangle*¹⁰, canción del grupo británico New Order: el tema apareció en 1986, tanto en su versión sencilla como incluido en el LP *Brotherhood* y sintetiza un aparte ensimismado frente a la temible confusión amorosa. Por el otro, en el casamiento de Ganso, sobre el final del film, la parentela y amigos bailan al son de *Sacá la mano Antonio*¹¹, interpretada por el grupo femenino de música popular Las Primas. El tema, fruto de la pluma del cantautor nacionalizado mexicano Blas Eduardo¹², se convirtió en una insignia del estilo del grupo argentino: erotismo, picardía y sexualidad no explícita conviven sin tapujos ni pudor para cantar los encontrones amorosos.

Encuentro en esta panoplia sonora, otro arbotante temporal que, en clave musical también recorre el final de la década del 70 y desemboca sobre la década siguiente. La película ofrece un ramillete de canciones, un envío al pasado de los años ochenta, de inicio a fin. Ahí, todas ellas, componen una armonía de época, un dúctil sonoro reconocible que, sin embargo, fijan su inicio en las postrimerías de la década del setenta. Me refiero lisa y llanamente a cómo las canciones inician su periplo sobre el tiempo lóbrego de la última dictadura cívico militar. Son una cellisca solapada bajo el neón lechoso que lo disfraza todo. Parafraseando a la canción, la blusa que es *Muerte en Buenos Aires*, atora sentimientos, miedos no resueltos. Porque no se trata de canciones, sino de continuidades. En todo caso, si existe suavidad, es la del encadenamiento de hechos que se prolongan en el tiempo, como una cinarra del sentido que lo empapa, dócilmente, todo. Si la mentira se instituyó como razón para labrar la represión ¿qué permanece de ella, bajo un trato suave, todavía? ¿Puede haber un paraíso para los estigmatizados o el estigma continúa? ¿Cuán bizarro, por lo extravagante pero también por lo lúcido y espléndido puede ser un cuerpo jactándose de su deseo?

De *Splendido splendente* a *¿Qué hago en Manila?* existe un arco que une y confronta represión y deseo, o, si se prefiere, la *performance* de la represión del deseo (Chávez), y la de la represión de los sujetos articulada por la ley y el orden (Sanfilippo y Morales). Otras *performances* desquiciadas acompañan esta danza: la de Dolores Pétric con su mirada conocedora del rol de género que le compete y la del mismo Ganso, victimario y síntoma del trastorno social. Lo personal no solo es político, sino social, parece articular el film y, en

este sentido, hay que leer las canciones como la punta de un iceberg que esconde, desplazado, el hielo abrasador o el fuego helado de la historia reciente argentina.

Por eso, *Muerte en Buenos Aires*, a través de sus referencias de época y del uso de las canciones, de sus anacronismos y sus referencias soslayadas, es una permanencia impenitente de aquello que se gestó en los años setenta de la gente común.

Copito Final

«Lo que vale el hombre, vale la corbata, a través de ella, se revela y se manifiesta el hombre», reza la cita atribuida a Honoré de Balzac (2018) en *L'art de mettre sa cravette*. La mención no es casual. La corbata, en *Muerte en Buenos Aires*, es la cifra del conflicto. Copito muere estrangulado por una corbata; la misma que hurta y luego usa Chávez durante el resto de la película. El disco de Kevin, *Splendido*, oh casualidad, en su portada ostenta la imagen de un hombre de espaldas, en cueros, pero con una corbata al cuello. Tanto el nudo como la pala de la prenda penden entre los omóplatos y se alojan entre ellos en tensa carnalidad. Cuando Chávez va a la sastrería donde solía vestirse Copito, el modisto le expresa, en relación con su corbata «ese nudo... muy discreto... no como la fantochada que usan algunos» y, casi sin querer, roza la verdad. Es que, muy semejantes por fuera, los nudos de la corbata esconden modos de trenzado, vueltas y pormenores diversos; cuentan historias. ¿Qué esconde el nudo discreto de Chávez o, mejor dicho, qué oculta el inspector? Es hora de recordar que la corbata asume y encarna las funciones sexuales; y es básicamente un símbolo fálico.

Sostuve, párrafos atrás, que Kevin y Chávez son especulares... que no idénticos. En este sentido, la contraparte de la discreción de Chávez es la *performance* de Kevin, la diurna en el club o en el museo (donde lleva corbata) y en la cancha de polo (donde porta pañuelo cual *jabot* estilizado). Pero también la nocturna, donde la corbata plateada forma un todo *splendente* con los *aigrettes* rosados que salen de sus hombros: todo él un rosicler inoportuno, un airón evidente que no oculta nada, en todo caso, exacerba la sensualidad y la sexualidad que son su orgullo.

La corbata es una prenda de vestir que no cumple función utilitaria —no protege de las inclemencias del tiempo, no sostiene funcionalmente a otros ropajes, por ejemplo—. Puramente decorativa, me lleva a pensar ¿por qué no? en cómo los objetos se ponen en acción o se moldean en y por las experiencias que los involucran. Quizás la corbata sea una interferencia en el sistema, una potencia del *enactment*, un desplazamiento del hombre o, mejor dicho, de esos hombres que —si los pienso como nudos generativos semióticos materiales, según Donna Haraway (1988)— ponen en acción su propio deseo y los materializan en prácticas que deben ser castigadas. Copito, Kevin y Chávez son el nudo corazón, esto es, el nudo Windsor que ellos usan, el más elegante, el que supone cierta autoridad. El que toma el nombre de Eduardo, Duque de Windsor, aquel que abdicó la corona por amor. Y no importa si fue él quien lo creó; queda para la posteridad ese nudo fuerte, ese triángulo invertido simétrico, estable y compacto. Por eso en la historia de las corbatas, aprender a hacer el nudo Windsor es, paradójicamente, casi una liturgia de iniciación en la adultez masculina.

Oscar Wilde sostuvo que una corbata bien anudada era el primer paso serio de un hombre en la vida. En *Muerte en Buenos Aires*, el nudo corazón lleva a la muerte: la de los tres hombres atravesados por su deseo. En este accionar, no hay que olvidar que los asesinatos son fruto de la ley y el orden y de su brazo ejecutor, Ganso. La supervivencia del joven es la evidencia, la pista fatal y final respecto de cómo los aparatos represivos ejercen la violencia camuflada y cómo esta *splendida splendente* estigmatización del universo gay subsiste. En el ministerio de la masculinidad, la heteronorma sigue rigiendo.

Podrá el lector atento señalarme que los hechos narrados ocurren en el pasado, y que la película se estrenó en 2014, en un tiempo tal vez más venturoso en términos socioculturales¹³. No obstante, cuando pienso en el arco temporal extendido y anacrónico que propone *Muerte en Buenos Aires*, llego a Derrida (2012) y su proposición del pasado como un espacio virtual de espectralidad. Nuestra historia argentina reciente está signada por la dictadura cívico-militar. Pero la historia implica un resquebrajamiento de toda posibilidad de linealidad, sostiene el filósofo. Para Derrida no existe presente sin espectros, y ellos habitan todo presente. Por ende, el presente está siempre fuera de quicio. En este aspecto, los espectros son, están situados entre nosotros y en la vinculación con ellos se teje la posibilidad de la memoria y de la justicia.

Los anacronismos de la película, entonces, no solo operan sobre la diégesis sino que exceden ese límite y vinculan pasado y presente en cada visionado. *Muerte en Buenos Aires* no es, creo, un simple policial con temática LGBTTTIQ: es una invocación a no llamarse a engaño. La violencia sobre los colectivos LGBTTTIQ pervive. Actualizar la memoria es un buen inicio para combatirla. Así sea bajo la luz viscosa del neón de una película...

Tal vez Copito siempre tuvo clara la complejidad espectral de su entorno... Por algo su debilidad era Nieve, su vieja yegua. Esa que bajo su impoluto pelaje esconde la droga con la que los Figueroa Alcorta obtienen sus dividendos. Yegua de Troya, es el reflejo animal de su dueño: un cuerpo liquidado por otros cuerpos de connivencia despótica que aniquilan lo que no condice o se somete a ellos. Pero a pesar de los intentos, Manila resiste, luminosa, en nosotros, en la memoria conviviente de los espectros.

Notas:

1. Transcribo acá las letras de las canciones de la película, para simplificar la propuesta de este trabajo que las toma como referencia. « ¿Qué hago en Manila?»: Fui enhebrando en el amor/fui matando esa pasión/sin parpadear. /Pretendía claridad,/ver mejor la realidad/ para progresar./Hoy siento que me falta una parte,/me angustia ver mi piel palpitante,/ mis horas van quedando vacías/casi sin pasar./Todo el tiempo, quiero estar enamorado/ y sin embargo, no sé dónde estás. /Todo el tiempo, quiero tenerte a mi lado./Y sin embargo, no sé quién serás./Quiero amanecer con vos,/entender que somos dos/y suspirar./Tantos días te daré,/tantas cosas te diré/casi sin hablar./Yo quiero que seas siempre mi amante,/ gozar con tu amor cada instante/dejar que nuestra inmensa locura/nos haga vivir./Todo el tiempo quiero estar enamorado...

2. «Splendido splendente»: Splendido splendente /L'ha scritto anche il giornale /Io ci credo ciecamente./Anestetico d'effetto /e avrai la faccia nuova/ Grazie a un bisturi perfetto./

Invitante, tagliente, /Splendido splendente. /Splendido splendente/costa poco e finalmente /Io sorriso eternamente./Amo un camice inocente/si avvicina sorridente /È padrone già si sente. /Perdo i sensi lentamente /come tra le braccia di un amante/Splendido splendente. / Sono splendida splendente/io mi amo finalmente /ho una pelle trasparente/ come un uovo di serpente./Come sono si vedrà /uomo o donna senza età/senza sesso crescerà /per la vita una splendente vanità./ Splendido splendente/ come sono affascinante /faccio cerchi con la mente./ Mi distingo fra la gente/tutto relativamente/grazie a un bisturi tagliente/ invitante, splendente/Splendido splendente.

Traducción: Splendido splendente/lo ha escrito hasta el periódico/yo lo creo ciegamente./Anestésico eficaz/y tendrás un nuevo rostro/gracias a un bisturí perfecto./Tentador, cortante/Splendido splendente./Splendido splendente/cuesta poco y finalmente/yo sonrío eternamente./Amo una bata inocente/se acerca sonriente/el maestro ya se siente./Pierdo mis sentidos lentamente/como en los brazos de un amante/ Splendido splendente./Soy splendida splendente/yo me amo finalmente/tengo una piel transparente/como un huevo de serpiente./Como soy se verá/hombre o mujer sin edad/sin sexo crecerá/para la vida una brillante vanidad./Splendido splendente/ qué fascinante soy/hago círculos con la mente./ Me distingo entre la gente/todo relativamente/gracias a un bisturí afilado./Acogedor, brillante/Splendido splendente.

3. El 13 de diciembre de 1924 nació la escritora argentina Beatriz Guido. Sus mundos introspectivos, sus miradas sobre el entorno familiar configuraron un universo propio del que se hizo eco el director cinematográfico Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), con quien la novelista estuvo en pareja desde 1951 y hasta la muerte del cineasta. Guido muere el 4 de marzo de 1988.

4. «Paraíso»: Dicen que es prohibido un amor así/las costumbres no permiten que te quiera a ti./Puede ser que sea pecado,/y que estemos condenados./Solo sé que es lo que siento junto a ti./El paraíso eres tú/y en el no hay normas ni hay ley/solo tu piel rozándome/y tu voz llamándome./En este cuarto reina amor,/por cada beso te doy dos./Afuera el mundo se quedó/aunque este ahí juzgándonos./Ya quisiera evitar quererte así/¿Por qué no comprenden que no te elegí?/Fue verte y ahí perderme/olvidarlo todo por tenerte/por sentir tus manos sobre mí/El paraíso eres tú/your cuerpo estremeciéndome./Tu humedad en la pasión/y tu ardor besándome./Toma mi mano nada más/y donde quieras iré yo/que debe haber algún lugar/donde permitan nuestro amor./El paraíso eres tú/y no lo puedo evitar./Me moriría de pensar/que nos debemos separar./Y contra el mundo elegiré/your paraíso sin bien ni mal.

5. «Trátame suavemente»: Alguien me ha dicho que la soledad/se esconde tras tus ojos;/y que tu blusa atora sentimientos que respiras./Tienes que comprender/que no puse tus miedos/donde están guardados./Y que no podré quitártelos/si al hacerlo me desgarras. / No quiero soñar/mil veces las mismas cosas,/ni contemplarlas sabiamente:/quiero que me trates suavemente./Te comportas de acuerdo/con lo que te dicta cada momento./Y esta inconstancia no es algo heroico;/es más bien algo enfermo/No quiero soñar...

6. «Mentira»: Mentira. Lo nuestro siempre fue una mentira/una piadosa, pero cruel mentira./Esas palabras bellas que se dicen /Y dejan en el fondo cicatrices /De pronto, mi vida se llenó de tu existencia, mi suerte se cambió con tu presencia./Y descubrí que el mundo era bello/volé por los caminos del ensueño./Y fui creyendo en ti sin sospechar/que sólo estaba frente a una profesional de la mentira.

Tu vida siempre ha sido una mentira,/una vulgar y estúpida mentira. /Y yo que me creía tu destino no fui, sino, uno más en tu camino/Me marchó mordiéndome de rabia y de tristeza,/me guardo mis afanes de grandeza./Jugué a ganar y solo he conseguido/un puesto en el reparto del olvido./Y fui creyendo en ti, sin sospechar/que sólo estaba frente a una profesional de la mentira. /Ser un juguete más de tus mentiras/Ser un juguete más de tus mentiras/Tu vida siempre ha sido una mentira/una vulgar y estúpida mentira./Jugué a ganar y sólo he conseguido /ser un juguete más de tus mentiras.

7. Refiero sobre todo a las vinculaciones entre policía, homosexualidad y militares, durante la dictadura cívico-militar, acorde al relato que realizan Alejandro Modarelli y Flavio Rapisardi en *Fiestas, baños y exilios. Los gays porteños en la última dictadura* (2001). Considero a este texto fundamental porque interseca la crónica y las historias de vida con una perspectiva analítica crítica y teórica que no opaca la voz de los testigos privilegiados de los hechos narrados.

8. Sobre el dispositivo de silencio y la posibilidad (o no) de los homosexuales para narrarse, son importantes los aportes de Ernesto Meccia respecto de los primeros años de la recuperación democrática, en la ciudad de Buenos Aires, entre 1983 y 2013. Su *El tiempo no para. Los últimos homosexuales cuentan la historia* (2017) es un acertado trabajo sociológico-narrativo que toma testimonios de homosexuales y problematiza los recursos narrativos con los que relatan sus historias. Y cómo, a partir de esos recursos, puede leerse una sintomatología de época.

9. Jorge Moura, nacido en 1949, era el primogénito de Velia Oliva, maestra, y Jorge Federico Moura, abogado. Los Moura pertenecían a una familia de clase media acomodada de City Bell, en las inmediaciones de La Plata, donde la universidad, el arte y el deporte formaban parte de un entorno de vida. A fines de los años 60 inicia su derrotero político. Sobre el inicio de la década siguiente, Jorge integra las juventudes guevaristas del PRT (Partido Revolucionario de los Trabajadores) para luego pasar al brazo armando del movimiento, el ERP (Ejército Revolucionario del Pueblo). Estuvo detenido en el Centro Clandestino de Detención *La Cacha* y luego en Campo de Mayo.

10. «Bizarre Love Triangle»: Every time I think of you/I feel shot right through with a bolt of blue/It's no problem of mine/But it's a problem I find/Living a life that I can't leave behind/But there's no sense in telling me/The wisdom of the fool won't set you free/ But that's the way that it goes/And it's what nobody knows/Well every day my confusion grows/Every time I see you falling/I get down on my knees and pray/I'm waiting for that final momento/You say the words that I can't say/I feel fine and I feel good
I'm feeling like I never should/Whenever I get this way/I just don't know what to say/
Why can't we be ourselves like we were yesterday/I'm not sure what this could mean/I don't think you're what you seem I do admit to myself/That if I hurt someone else/Then I'll never see just what...

Traducción: Cada vez que pienso en ti/me siento atravesado por un rayo de tristeza./No es un problema para mí/es un problema que encuentro/viviendo una vida que no puedo dejar atrás./Pero no tiene sentido que me digas/que la sabiduría del tonto no te hará libre./ Porque es el camino que escogí/que nadie más conoce./y cada día crece en mí la confusión/cada vez que te enamorasr/me arrodillo y rezo/ esperando el momento final/ en que digas las palabras que yo no soy capaz de decir/Me siento bien y me siento a gusto/me

siento mejor que nunca/Y cuando estoy así/yo no sé qué decirte./¿Por qué no podemos volver a ser como éramos antes?/No estoy seguro de lo que esto signifique/No creo que seas lo que parecés/Debo reconocer/que si hago daño a alguien más/jamás veré lo que podríamos haber sido.

11. *Sacá la mano Antonio*: Yo tengo una prima que se llama Lupita/Y ella tiene un novio que se llama Antonio/Y, cuando su novio la viene a visitar, comienza el problema cuando la quiere abrazar/ ¡Saca la mano, Antonio, que mamá está en la cocina!/Dale un beso a Lupita, que tu mami no nos mira. Saca la mano, Antonio, que me puedo entusiasmar/Y, si mamá nos viera, nos tendremos que casar.

12. Blas Eduardo Lobos Díaz, nacido en Chile, llegó a el 1° de septiembre de 1973, poco antes del golpe militar encabezado por Augusto Pinochet contra el gobierno de Salvador Allende. De profusa trayectoria, es un compositor que se engloba dentro de un amplio espectro de la llamada “música latinoamericana” y que incluye el arco que va desde sus inicios como baladista romántico, hasta el tropicalismo que surge gracias al éxito de *Sacá la mano Antonio*. A la fecha, esta canción ha sido versionada en alrededor de cincuenta países.

13. Tomo nota de dos sucesos que coadyuvan a pensar la cuestión temporal y sus proyecciones y reverberaciones contemporáneas. En notas del período de estreno de la película, se especuló con que la muerte de Copito tomaba como referencia el asesinato de Luis Emilio Mitre, empresario del paquete accionario del diario La Nación. El cadáver de Mitre fue hallado en su casa el 2 de enero de 2006 y las evidencias señalaron que el crimen se produjo a fines de 2005. Se trataba del miembro de una de las familias más conocidas del país y era homosexual. Las dudas sobre los motivos del asesinato y quiénes son los implicados en el suceso perviven hasta hoy. Señalo este episodio como un hito más del diálogo y los saltos temporales con los que, también, se “leyó” el film.

Por otra parte, sobre los títulos de crédito finales, aparecen breves escenas y/o planos que no fueron utilizados durante el montaje final. Una de ellas toma a la mujer de Chávez leyendo en la cama. Tiene entre sus manos un ejemplar de la revista Gente, medio gráfico, revista del corazón dedicada a la farándula y al espectáculo. En la tapa del ejemplar se ve al actor Ricardo Darín y a su esposa Florencia Bas con su pequeño hijo en brazos. Se trata de Ricardo Darín III, más conocido como Chino Darín y quien protagoniza a Ganso en la película. El número de la revista está fechado en marzo de 1990. Agradezco a Néstor Álvarez y a Fabián Sancho la generosidad con que colaboraron con el cotejo de fuentes gráficas.

Neones para iluminar el presente.

Althusser, L. (2008). *Ideología y Aparatos Ideológicos del Estado*. Freud y Lacan. Nueva Visión.

de Balzac, H. (2018). *L'Art de Mettre sa Cravate de Toutes les Manières Connues et Usitées*. 2e édition (Éd. 1827). Hachette livre-BNF.

Carassai, S. (2015). *Los Años Setenta de la Gente Común*. La Naturalización de la Violencia. Siglo XXI.

Derrida, J. (2012). *Espectros de Marx*. El Estado de la Deuda, el Trabajo del Duelo y la Nueva Internacional. Trotta.

- Haraway, D. (1988). Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective, *Feminist Studies*, 14 (3), 575-579, doi: 10.2307/3178066.
- Meccia, E. (2017). El Tiempo no Para. Los Últimos Homosexuales Cuentan su Historia. Santa Fe: Ediciones UNL. Eudeba.
- Modarelli, A. y Rapisardi, F. (2001). Fiestas, Baños y Exilios. Los Gays Porteños en la Última Dictadura. Sudamericana.
- Perry, G. (2016). La Caída del Hombre. Malpaso.

Abstract: This article analyzes the relationship between the use of the body and its socio-cultural performance from the erotic recovery of the police in the film *Muerte en Buenos Aires* (2014, Natalia Meta). In this film, music operates as a catalyst for the tension that exists between the denied desire and the law, the heteronormic submission and the breakdown of the genre. Thus, violence spills out as a persistent and permanent latency in Argentine society. Methodologically, this work crosses tools of textual microanalysis of films and cultural criticism, and is proposed as a reading about problem states such as cultural symptoms.

Keywords: Argentinian film - *queer* - *performance* - songs - police film - civil-military dictatorship.

Resumo: Este trabalho analisa os vínculos do uso do corpo e sua atuação sociocultural a partir da recuperação erótica da polícia no filme *Muerte en Buenos Aires* (2014, Natalia Meta). Neste filme, a música funciona como um catalisador da tensão que existe entre o desejo negado e o lugar da lei, a submissão heteronormica e o rasgo do gênero. Assim, a violência se derrama como uma latência persistente e permanente na sociedade argentina. Metodologicamente, este trabalho cruza ferramentas de microanálise textual de filmes e críticas culturais e é proposto como uma leitura sobre estados problemáticos, como sintomas culturais.

Palavras chave: cinema argentino - *queer* - canções - *performance* - ditadura cívico-militar.

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

Entre lo personal y lo político. Un análisis de *Migas de Pan*

Victoria Álvarez ⁽¹⁾

Resumen: El pasado reciente en el Cono Sur ha sido representado en el cine desde diversas aristas. En los últimos años, en Uruguay empezamos a ver una emergencia de relatos de mujeres sobrevivientes de la dictadura en diálogo, y en tensión también, con el relato hegemónico masculino (y masculinizante). Entre éstos se destacan algunos testimonios de mujeres que, en distintos formatos, empezaron a narrar sus experiencias de cautiverio y el relato desde “lo femenino”. Poco a poco, y en el mismo momento que eso ocurría en Argentina y Chile, se empezó a dar cuenta también de las distintas formas de violencia sexual a las que habían sido sometidas las presas políticas.

Con el interés de focalizar en la producción como agente de sentido y como intervención política, este artículo analiza la película *Migas de Pan* (Manane Rodríguez, 2016), basada en el relato de Liliana Pereira, ex presa política de la última dictadura uruguaya (1973-1985). Nos proponemos también reflexionar sobre los significados y las consecuencias de la irrupción de estos relatos femeninos en las memorias sobre la represión en Uruguay.

Palabras clave: *Migas de pan*, dictadura uruguaya (1973-1985), Mujeres, memorias, violencia sexual

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 168-169]

⁽¹⁾ Profesora de Enseñanza Media y Superior en Historia (UBA), Magíster en Historia y Memoria (UNLP) y doctora en Estudios de Género (UBA). Fue becaria doctoral del CONICET y actualmente se desempeña como becaria postdoctoral y profesora de Historia Social General en la carrera de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Introducción

La dictadura que gobernó Uruguay entre 1973 y 1985 se caracterizó por la prisión masiva y prolongada de sus opositores/as políticos/as. En la *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay* (Rico, 2008) se señala que cerca de seis mil uruguayas/os fueron presas/os políticas/os. Además de estos casos, en los que hubo una causa judicial

abierta, fue común el caso de la prisión sin invocar razones ni establecer un tiempo determinado para las penas a cumplir, sin ninguna garantía jurídica o procesal para las personas detenidas, por lo que la cifra total de personas privadas de su libertad durante la dictadura se calcula que asciende a 25.000 personas (González Baica y Risso, 2012).

De manera similar a lo que ocurrió en Argentina, una vez finalizada la dictadura, el reclamo principal de los organismos de derechos humanos uruguayos se enfocó en la búsqueda de los/as detenidos/as-desaparecidos/as, dejando en un segundo plano a las víctimas que habían logrado sobrevivir. En este contexto, durante muchos años, los delitos de tortura o violencia sexual¹ no fueron masivamente denunciados ni problematizados (Alonso y Larrobla, 2017). Sin embargo, en los últimos años, como está ocurriendo en otros países del Cono Sur, en Uruguay han emergido relatos de mujeres sobrevivientes de la dictadura en diálogo, y en tensión también, con el relato hegemónico masculino (y masculinizante)². Entre éstos, se destacan algunos testimonios de mujeres que, en distintos formatos, empezaron a narrar sus experiencias de cautiverio desde “lo femenino”, dando cuenta de modos de resistencia diferenciales, reivindicando la agencia femenina y haciendo foco también en la experiencia de la maternidad en la prisión.

Como señalaba Maurice Halbwachs (2005 [1925]) en su clásico trabajo sobre los estudios sociales de la memoria, recordar no es un acto individual, sino que siempre se encuadra dentro de determinados “marcos sociales de la memoria” que delimitan qué aspectos del pasado merecen ser recuperados y cómo deben ser enunciados. Esta delimitación supone siempre una serie de “olvidos”; es decir, la exclusión o marginación pública de otros elementos del pasado que carecen de legitimidad y, por ende, de escucha. En la medida en que se produce en el seno de relaciones sociales conflictivas y cambiantes, todo trabajo de encuadramiento de la memoria es también un trabajo de negociación y de lucha (Jelin, 2002). Los cambios políticos, sociales, culturales y generacionales fueron modificando los “marcos sociales de la memoria”, transformando aquello que podía ser decible (y, sobre todo, audible) en cada momento histórico (Oberti y Pittaluga (2006); Lvovich y Bisquert, 2008; Crenzel, 2008). En el mismo sentido, Michel Pollak señala que “la cuestión no es solamente saber lo que, en condiciones extremas, torna a un individuo capaz de testimoniar, sino también lo que hace que se lo solicite, o lo que permite sentirse socialmente autorizado a hacerlo en algún momento” (Pollak, 2006: 13).

Poco a poco, en los últimos años, y en el mismo momento que eso ocurría en Argentina y Chile, se empezó a dar cuenta también de las distintas formas de violencia sexual a las que habían sido sometidas las presas políticas. En este contexto, en el año 2011, a pesar de las peculiaridades del proceso de justicia uruguayo³, unos meses después que en Argentina (Álvarez, 2019), se presentó por primera vez una denuncia penal por violaciones y abusos sexuales cometidos durante el período de la dictadura militar. Esta denuncia fue realizada por un colectivo de 28 mujeres ex presas políticas y señalaba a 112 policías, militares, enfermeras e incluso médicos como responsables de las torturas y abusos sexuales en los diferentes centros de reclusión del país, así como dentro del Hospital Central de las Fuerzas Armadas. Como señalan Alonso y Larrobla (2017:10) “Es a partir de ese momento que comienza a configurarse un relato sobre el horror que incluye este tipo de violencia como parte de las prácticas de tortura perpetradas por los militares durante la dictadura”.

A partir de esta denuncia, según ella misma comentó en diversas entrevistas, surgió en la cineasta uruguaya Manane Rodríguez⁴ el deseo de llevar a la pantalla grande la historia que narra en la película “Migas de pan”, en la que se representan los años de la militancia, el secuestro clandestino, la experiencia carcelaria de mujeres uruguayas encerradas en el Penal de Punta de Rieles y las consecuencias posteriores de dicha experiencia. El film no se enfoca en la historia de los presos varones, sino en las vivencias de las presas mujeres. Esta puesta en foco de las mujeres no apunta a presentarlas como las principales protagonistas o víctimas de la represión sino más bien a dar cuenta de experiencias que han sido poco visibilizadas y, fundamentalmente, poco escuchadas. En palabras de Dora Barrancos,

Hay una diferencia de género en los atributos de los que se invistió el horror del terrorismo de Estado: las violaciones, las condiciones del parto y el secuestro de recién nacidos aumentaron la victimización de las mujeres. (...) No sostengo, absolutamente, que las mujeres sufrieran más que los varones, sino que les fueron infligidos repertorios más amplios de suplicio (Barrancos, 2008, pp. 147-148).

Esta amplitud punitiva hacia las mujeres militantes vino dada por condicionamientos físicos –como el embarazo y la lactancia fundamentalmente–, pero fundamentalmente por la doble transgresión al sistema político y social que significaba su militancia política. Las mujeres militantes, desde la perspectiva de los represores, eran doblemente subversivas: con su militancia habían cuestionado el orden social y, al mismo tiempo, habían desafiado los estereotipos hegemónicos de género en lugar de reproducirlos. Así, la violencia sexual constituyó, entonces, una forma de castigo hacia ellas y también hacia sus parejas, compañeros de militancia, hermanos, padres. Mediante la violencia sexual los represores les demostraban superioridad a esas mujeres y a los varones que no las podían defender. “Poseer” a esas mujeres parecía ser, en términos simbólicos, otra forma de ganar “la guerra”. En el presente trabajo analizaremos *Migas de pan* de la directora uruguaya Manane Rodríguez (2016) focalizando en la producción como agente de sentido y como intervención política. Este film es una ficción basada en el relato de Liliana Pereira, una ex presa política de la última dictadura uruguaya (1973-1985). Nos proponemos también reflexionar sobre los significados y las consecuencias de la irrupción de estos relatos femeninos en las memorias sobre la represión en Uruguay.

Migas de pan

La película que aquí nos proponemos analizar transcurre en dos tiempos: dos momentos de la vida de Liliana Pereira (la juventud y la adultez).

En el primer momento, en Montevideo, Liliana es una joven universitaria, madre de un bebé, que participa en las luchas estudiantiles contra la dictadura. Con un estilo narrativo que busca asimilarse al documental, con una temblorosa cámara en mano y una destacada recreación en decorados de escenarios carcelarios, la mayor parte de la película transcurre en los años ‘70s. Luego de una breve presentación de su militancia política, la protagonista

de la historia es secuestrada en un centro clandestino donde es torturada, violada y especialmente amenazada en relación con su hijo pequeño. En este fragmento de la película podemos ver una serie de escenas en las que se busca recrear la tortura, punto sobre el que volveremos más adelante.

Luego de su paso por el centro clandestino de detención, la protagonista es trasladada a la cárcel de Punta Rieles, donde pasa aproximadamente dos años. En este fragmento de la película se recrean las condiciones de vida en la cárcel de las presas políticas haciendo especial hincapié en las dificultades de la protagonista para sostener el vínculo con su hijo, a quien casi nunca llevan a visitarla. Un día le comunican que ha sido desposeída de la patria potestad de su hijo. El apoyo mutuo con sus compañeras de reclusión la fortalece y la acompaña. Por el contrario, cuando le dan la libertad condicional (aun en dictadura) sólo encuentra incompreensión y cuestionamientos por parte de su familia. El padre de su hijo no le permite verlo, su familia no la acompaña y, finalmente, decide partir al exilio.

Tras años de exilio en España, en 2010, Liliana Pereira vuelve al Uruguay para el casamiento de su hijo. Se reencuentra con sus ex compañeros/as de militancia pero en su familia sigue encontrando la misma falta de empatía. Dos años más tarde, y al enterarse de que será abuela, Liliana decide volver a Uruguay para participar con sus excompañeras en la denuncia penal colectiva por violaciones y abusos sexuales cometidos durante el período de la dictadura militar y, también, para recuperar los vínculos debilitados con su hijo.

El film tuvo una circulación significativa en Uruguay y también en otros países, participó de distintos festivales internacionales e, incluso, fue nominada al Oscar en el rubro “mejor película de habla no inglesa”.

Un primer aspecto interesante de la película es el diálogo que establece entre pasado y presente. El relato del pasado transcurre entre 1975 y 1982 y el del presente, entre 2010 y 2012. Ese pasado, que no pasa, tiene efectos concretos sobre la vida de la protagonista 30 años más tarde.

Este vínculo entre pasado y presente tiene que ver especialmente con la actitud que, en términos generales, tomó la sociedad uruguaya y que aparecen representados en la actitud de la familia de Liliana, que lejos de escuchar y acompañar, juzga y opta por el silencio. Si bien luego habrá un cambio de comportamiento por parte de él, poco antes de realizar la denuncia colectiva, el hijo –con quien aún tiene un vínculo complicado- le pide que no participe de la denuncia pública porque, según señala, es una exposición innecesaria que ellos (él y su familia) no podrían soportar. Esta escena nos resulta muy interesante porque muchas sobrevivientes cuentan vivencias parecidas.

Como señalábamos en la introducción, lejos de depender únicamente de la voluntad o la capacidad de las víctimas para reconstruir su experiencia, todo testimonio resulta fundamentalmente del encuentro entre la disposición del/de la sobreviviente a hablar y de las posibilidades de ser escuchado/a. El testimonio contiene un aspecto reparador porque coloca en un lugar de agentes a quienes, en primera instancia, son interpeladas/os únicamente como víctimas. Sin embargo, en muchos casos los sentimientos de las mujeres que testimonian situaciones de violencia sexual son contradictorios: desean atestiguar pero no ser conocidas públicamente; luchan por el acceso a la justicia pero, al tiempo que se produce, lo temen (Bacci et al., 2012) y este temor se vincula generalmente con el miedo

al “qué dirán”, es decir, con el miedo a la experiencia contenida en el testimonio de las víctimas sea objeto de descrédito y/o que resulte difícil de escuchar.

Como señala Sara Amhed, la vergüenza se puede definir como “una sensación intensa y dolorosa que está ligada con el modo en que se siente el yo acerca de sí mismo, un sentimiento que el cuerpo siente y que se siente en él. Ciertamente cuando siento vergüenza he hecho algo que siento que es malo” (Amhed, 2015, p. 164). Pero, como señala la autora, la función social de emociones como la vergüenza es acallar y, sobre todo, privatizar problemas que en realidad son sociales y culturales. Desde esta perspectiva, se puede producir un ocultamiento de la injusticia detrás de lo emocional ya que estas emociones refuerzan públicamente los caminos argumentativos de la discriminación y el rechazo, transformándose en excusas para evitar asumir responsabilidades colectivas (Amhed, 2015).

Cabe retomar los aportes de Sedgwick (2003) en cuanto a lo que ocurre cuando esos afectos se vuelven públicos. La autora señala que cuando los afectos se hacen presentes, modifican la distinción entre lo público y lo privado y agrega que, exponer la vergüenza es un modo de volver productivo ese afecto. Así, Sedgwick señala la potencialidad política que puede tener la vergüenza, que deja de ser un afecto obturador de la acción, pudiendo habilitar en su performatividad la potencialidad de la agencia (Macon, 2014).

En definitiva, con la irrupción de estos relatos femeninos y con la exposición pública de sus afectos en las memorias sobre la represión en Uruguay muchas categorías asumidas como “neutras” son interpeladas por nuevas dimensiones hasta ese momento ocultas, mostrando espesores y disonancias en conceptos que se suponían universales. Al mismo tiempo, y este punto no es menor, la visibilización social y el juzgamiento también permiten iluminar la violencia sexual del presente y desnaturalizarla.

En ese sentido, pensar las actitudes sociales frente los testimonios de las sobrevivientes permite entender los silencios, quitarles la responsabilidad de testimoniar a ellas y reflexionar sobre lo que se hizo (y lo que no) a nivel social para que esos testimonios se pudieran realizar. Otro aspecto interesante, que es relativo a la historia de la denuncia que efectivamente se realizó pero que, al mismo tiempo, aparece muy bien representado en la película, es la importancia del encuentro con los/as pares. La protagonista, si bien vive en España, mantiene contacto con algunos/as ex compañeros/as de militancia y también con compañeras de la experiencia carcelaria. Cuando vuelve a Uruguay se reencuentra con ellos/as y, así como recuerdan las experiencias pasadas y homenajean a quienes ya no están, también piensan estrategias de cara a la justicia. En este sentido, como plantea Julieta Lampasona, si el secuestro y -en el caso de la protagonista de la película- el exilio, habían desarmado los espacios de pertenencia, aislando y desamparando a los sujetos (Lampasona, 2018), la paulatina reinscripción en nuevos espacios de acompañamiento e interacción, y, sobre todo, “el (re)encuentro con y el reconocimiento en y de otros semejantes, configuraron nuevas escenas sociales que permitieron ir desarmando -al menos parcialmente- los efectos de largo plazo de la experiencia límite e incidieron en los modos de acción y de reflexión sobre sí y los otros” (Lampasona, 2020: 8). En este sentido, en la película aparece muy bien representado cómo es a partir de ese encuentro con pares y de la organización de una denuncia colectiva que las testimoniadas pueden narrar las formas de violencia sexual a las que fueron sometidas durante la dictadura.

La representación de la tortura y la violación

En una entrevista realizada para el portal de la Asociación francesa ¿Dónde están?, publicada el 19 de agosto de 2016, Manane Rodríguez reflexiona sobre escenas en las que se representa la tortura y la violación y plantea lo siguiente:

Entrevistador/a: La película es explícita en escenas de tortura y de violación. Considerando que las protagonistas son cercanas a usted, ¿qué límites se puso?

Manane Rodríguez: Sentía el compromiso de contar lo que habían vivido, pero me parecía muy delicado abordar el tema de una manera efectista que pudiera hacerles daño. Como esto no es un documental sino una ficción, busqué respetar todo ese miedo, toda esa intimidad que perdieron, siendo veraz y estando en un permanente estado de atención.

E: ¿Cuál era su miedo?

M. R.: Ser inmoral. Jacques Rivette y Jean-Luc Godard hablaron mucho de la moralidad del *travelling* en el cine, es decir, cómo se debe filmar la tragedia. Lo que hice fue contar los momentos más fuertes con una distancia muchas veces en *off*, y concentrando el horror en la mirada de la protagonista⁵.

La directora hace referencia al conocido artículo del crítico Jacques Rivette, “De l’Abjection”, publicado en 1961 en la revista *Cahiers du Cinéma*, donde cuestionaba fuertemente el film *Kapo* (1960), de Gillo Pontecorvo por la estetización del horror que él encontraba en algunas escenas (y en una muy particularmente). En este texto el crítico reflexionaba sobre la relación entre ética y estética, moral y forma. Para Rivette, la puesta en escena melodramática de un campo de concentración, cristalizada en el detalle de un movimiento de cámara (el *travelling* que muestra la muerte de un personaje contra una cerca de alambre de púas electrificado), convertía a esta en una película abyecta.

Como contrapunto, Rivette reflexionaba sobre *Noche y niebla* (1955), ensayo cinematográfico de Alain Resnais, que combinaba imágenes documentales captadas en el momento de la liberación de los campos, con imágenes de películas nazis de ficción y secuencias realizadas por el propio Resnais. El crítico señalaba que, si el público se acostumbra al melodrama de *Kapo* por medio de una identificación catártica, no sería posible, jamás, que se habitúe a las imágenes reales exhibidas en *Noche y Niebla*.

En ese sentido, es interesante lo que señala Ilana Feldman:

Con todo el dogmatismo de la época, Theodor Adorno se refería a esto en 1949, años antes de Rivette, Godard, Daney y Lanzmann, en su *Crítica de la cultura y la sociedad*: “Es una barbarie escribir un poema después de Auschwitz”, inmortalizó. En ese texto, Adorno defendía que la crítica cultural de la época se enfrentaba con los estertores de la dialéctica entre cultura y barbarie, haciendo eco al postulado visionario de Benjamin de que nunca existió un documento de cultura que no fuera al mismo tiempo un documento de barbarie (Adorno: 91). Como resalta Marcio Seligmann-Silva (2010: 51), ese tabú de las imáge-

nes reinstaurado por Adorno era en realidad un llamado, un llamamiento (...) para reflexionar, tras la catástrofe, sobre las aporías inherentes a todo intento de pensamiento y representación. (Feldman, 2018: 79-80).

En *Migas de pan* no vemos escenas tan claras de estetización del horror como las de *Kapo* y, como señalábamos, la directora narra que buscó evitar todo tipo de estetizaciones. Sin embargo, la tortura y la violación aparecen escenificados y, aunque no se busque, ¿no es esa escenificación una estetización? ¿Cuánto de la experiencia de la tortura y la violación puede transmitir una película de estas características? ¿hasta qué punto pueden esas escenas dar cuenta del horror? ¿Cuánto permite entender y cuánto desdibuja/edulcora? ¿Es necesario representarlas?

Soy partidaria de pensar que no es necesario ficcionalizar esas escenas particularmente, sobre todo teniendo en cuenta que –si bien son escasas– contamos con algunas imágenes de archivo y también con sobrevivientes de esa experiencia que pueden narrar sus vivencias.

Pero también debemos reconocer una tensión: en la entrevista anteriormente citada la directora señala que *Migas de pan* “no es para la gente de izquierda, es para todos” y sabemos que este tipo de películas (con actrices conocidas que, entre otras cosas, responden a ciertos patrones hegemónicos de belleza) suelen tener un público más amplio que el que en general tienen documentales en los que los/as sobrevivientes narran sus experiencias. Sin embargo, estos últimos pueden propiciar una postura más activa y reflexiva por parte de los/as espectadores/as, “comprometiendo al espectador a suturar de manera incómoda los huecos narrativos de la trayectoria de una generación” (Amado, 2009: 135). La escucha social de los testimonios de las sobrevivientes ha sido, en términos generales, muy escasa. Tal vez, en términos sociales, sería más interesante escuchar sus testimonios que intentar representar su sufrimiento (con lo incompleto que eso siempre resultará).

Ideas finales

Migas de Pan es representativa de un nuevo momento de la memoria, en el que se ponen de relieve nuevos testimonios que dan cuenta de experiencias de la represión no cubiertas por el relato canónico masculinizante construido en la postdictadura. Entre ellas, se destacan los testimonios de las mujeres sobrevivientes, que nos hablan de las dimensiones particulares que atravesaron en tanto mujeres, en especial la violencia sexual. Es la primera vez que una película (que, además, tuvo una circulación muy considerable) tematiza estas cuestiones en Uruguay.

La propia película, en tanto relato de ficción, reflexiona sobre las transformaciones en los momentos de la memoria y en los cambios a lo largo del tiempo en las condiciones de audibilidad y decibilidad de los testimonios de las mujeres. En este sentido, se detiene en las actitudes sociales frente a las sobrevivientes, en las dificultades para la escucha de sus testimonios (especialmente los referidos a la violencia sexual a la que fueron sometidas durante sus cautiverios). También pone en discusión las consecuencias que en el largo plazo de la vida de las sobrevivientes tuvieron la tortura, el encierro y, nuevamente, la falta de marcos sociales de escucha y acompañamiento.

Rescata, asimismo, cómo el encuentro con las pares, el compartir los relatos de las experiencias vividas y la acción colectiva fueron decisivas para que estas mujeres pudieran finalmente no solamente tomar la palabra y hacerla pública, sino también lograr la escucha social que no habían obtenido hasta entonces. Este proceso que retrata la película para el caso uruguayo se está dando también en tiempos recientes en Argentina y Chile, donde iniciativas colectivas similares de sobrevivientes han derivado no sólo en diferentes manifestaciones testimoniales, sino que han sido el puntal de las denuncias y las causas judiciales seguidas contra los perpetradores.

Más allá de los debates en torno a las posibilidades de ficcionalizar experiencias traumáticas, *Migas de pan* constituye un aporte en la tematización y visibilización de la experiencia de las mujeres detenidas durante la dictadura uruguaya y, fundamentalmente, a las distintas formas de violencia sexual a la que éstas fueron sometidas.

Notas:

1. Las mujeres detenidas sufrieron condiciones atravesadas por el abuso sexual, ya sean agresiones verbales (insultos, bromas, burlas y denominaciones impropias, expresiones obscenas, comentarios y tonos lascivos que convierten al cuerpo en objeto); amenazas de abuso sexual y/o amenazas referidas al destino de sus hijos o de sus embarazos; desnudez forzada, requisas vejatorias, tratos humillantes a detenidas y familiares visitantes; embarazos no deseados, inducción del parto, abortos provocados por la tortura, separación y apropiación de los hijos; así como también fueron sometidas a formas de esclavitud sexual, violación y aplicación de tormentos en órganos sexuales (Bacci et al., 2012).

2. Si bien fue a partir de fines de los años 90 y principios de los 2000 que las representaciones femeninas de la dictadura comienzan a emerger en el espacio público uruguayo, como señalan Alonso y Larrobla (2017), las voces de las mujeres habían estado presentes desde antes en modalidades testimoniales que no tenían como objeto la construcción de una mirada de género hacia el pasado reciente

3. La transición uruguaya se caracterizó por ser pactada entre los militares y las distintas fuerzas políticas. Durante 1983 y 1984 se dieron una serie de negociaciones, que se cristalizaron finalmente en agosto de ese último año, con el Pacto del Club Naval. Este acuerdo se realizó entre distintos sectores del Partido Colorado, del Frente Amplio y de la Unión Cívica con los militares y con la notable ausencia del Partido Nacional o Blanco. En él se negociaron algunos puntos importantes sobre la celebración del acto eleccionario y sobre el papel de las Fuerzas Armadas en el nuevo gobierno democrático y, a pesar de no quedar explicitado en ningún documento, se habría acordado la no revisión del pasado en materia de derechos humanos (Achar, 1992; Caetano y Rilla, 1998; Dutrénit Bielous y Varela Petitto, 2011). En febrero y marzo de 1985, los partidos políticos mayoritarios acordaron votar una ley de amnistía que extinguió los delitos políticos, comunes y militares conexos con estos, cometidos a partir del 1º de enero de 1962, exceptuando de la amnistía a los autores y coautores de delitos de homicidio intencional consumados, a cuyo respecto solamente se dispuso la revisión de las sentencias por tribunales civiles. Se excluyó tam-

bién expreso a los funcionarios policiales y militares que hubieran cometido delitos en tratamientos inhumanos, crueles o degradantes o la detención de personas luego desaparecidas, o hubieren encubierto esas conductas. A pesar de distintas campañas y plebiscitos para derogar esta ley, la misma sigue vigente actualmente en Uruguay.

4. Manane Rodríguez es una cineasta uruguaya que, desde 1975, vive en España. Se inició en el cine realizando diversas ayudantías en películas de Carlos Serrano, Julio Sánchez Valdés y Luis Berlanga. En 1990 dirigió su primer cortometraje de ficción, *Juego de Café*, con el que obtuvo el Premio Luis Buñuel 1990; en 1992 dirigió *Golpe a golpe*, su segundo cortometraje de ficción y en 1994, el cortometraje documental, *Rara Avis*. En 1994 fundó en Coruña, junto con Xavier Bermúdez y Luis Fernández, la productora Xamalú Filmes con la que participó en la producción de los largometrajes: *Nena* (1997), *León y Olvido* (2004), *Un ajuste de cuentas* (2005-09) y *Rafael* (2008). Dirigió los largometrajes *Retrato de mujer con hombre al fondo* (1996), la coproducción hispano-argentina *Los pasos perdidos* (2001), *Un cuento para Olivia* (2007), *Un ajuste de cuentas* (2005-2009). Realizó dos largometrajes documentales: *Memorias Rotas* (2009) y *Vidas virtuales* cuyo rodaje finalizó en 2010. Y, por último, dirigió *Migas de pan*, la coproducción gallego-uruguaya que aquí analizamos.

5. La entrevista completa se encuentra disponible para su consulta en: <https://donde-estan.com/2016/08/19/a-proposito-de-la-pelicula-migas-de-pan/> Consultado el 05/03/2020

Bibliografía

- Achard, D. (1992). *La transición en Uruguay*. Montevideo: Instituto Wilson Ferreira Aldunate, Fundación Hanns Seidel.
- Alonso, J. y Larrobla, C. (2017). “Están jugando a la justicia. La denuncia por delitos de violencia sexual en Uruguay y el largo camino de la justicia”, *Hemisferio izquierdo, Montevideo*. Disponible en: <https://www.hemisferioizquierdo.uy/single-post/2017/08/12/Estan-jugando-a-la-justicia-La-denuncia-por-delitos-de-violencia-sexual-en-Uruguay-y-el-largo-camino-de-la-justicia>. Consultado 01/03/2020
- Alvarez, V. (2019), “¿No te habrás caído?” *Terrorismo de Estado, violencia sexual, testimonios y justicia en Argentina*. Málaga: UMA Editorial.
- Amado, A. (2009), *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.
- Amhed, S. (2015), *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México, PUEG-UNAM.
- Bacci, C., Capurro Robles, M., Oberti, A., Skura, S. (2012), *Y nadie quería saber. Relatos sobre violencia contra las mujeres en el terrorismo de Estado en Argentina*. Buenos Aires: Memoria Abierta.
- Barrancos, D. (2008). *Mujeres, entre la casa y la plaza*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Caetano, G. y Rilla, J. (1998). *Breve historia de la dictadura. 1973-1985*. Montevideo: Grupo Editor, Segunda Edición.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca más: la memoria de las desapariciones en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Dutrénit Bielous, S. y Varela Petito, G. (2011). *Tramitando el pasado. Violaciones de los derechos humanos y agendas gubernamentales en casos latinoamericanos*. México: Flacso, Clacso.

- Feldman, I. (2018). “Imaginar, pese a todo: problemas y polémicas en torno a la representación del Holocausto, de Shoah a El hijo de Saúl”. *Acta poética*, 39(2), 65-96. Ciudad de México.
- Gonzalez Baica, S., Risso Fernández, M. (comps.) (2012), *Las Laurencias. Violencia sexual y de género en el terrorismo de Estado uruguayo*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Halbwachs, M. (2004 [1925]). *Los marcos sociales de la memoria*. Barcelona: Anthropos.
- Jelin, E. (2002), *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Lampasona, J. (2018), *Entre la desaparición y la (re-) aparición. Un análisis de las inscripciones biográficas de la experiencia de la (propia) desaparición en los sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención en la Argentina*. Tesis de Doctorado en Ciencias Sociales. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- (2020), “Sobre reconocer-se en y decir-se con otros en el proceso de recomposición subjetiva de los sobrevivientes de los Centros Clandestinos de Detención en la Argentina”, *Pasado y Memoria. Revista de Historia Contemporánea*, Alicante: Universidad de Alicante, 21.
- Lvovich, D. y Bisquert, J. (2008), La cambiante memoria de la dictadura. *Discursos públicos, movimientos sociales y legitimidad democrática*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional/UNGS.
- Macon, C. (2014), “Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema”. *Debate Feminista*. Ciudad de México: UNAM, v. 49. 163-186.
- Oberti, A. y Pittaluga, R. (2006). *Memorias en montaje. Escrituras de la militancia y pensamientos sobre la historia*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Pollak, M. (2006), *Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite*. La Plata: Al Margen Editorial.
- Rico, A. (coord.) (2008). *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay*. Montevideo: CSIC, Tomo II.
- Rivette, J. (1961), “De l’Abjection”. *Cahiers du Cinéma*, n° 120.
- Sapriza, G. (2000). “Memoria para armar”, En: *III Jornadas Nacionales. Espacio, Memoria e Identidad*.
- Sedgwick, E. K. (2003). *Touching Feelings: Affects, Pedagogy, Performativity*. Durham: Duke University Press.
- Seligmann-Silva, M. (2010), *A atualidade de Walter Benjamin e Theodor Adorno*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

Abstract: The recent past in the Southern Cone has been represented in the cinema from various edges. In Uruguay in recent years, stories of women survivors of the dictatorship have emerged in dialogue, and also in tension, with the hegemonic male and masculinizing story. These include some testimonies of women who, in different formats, began to narrate their experiences of captivity and the story from “the feminine”. Little by little, and at the same time that was happening in Argentina and Chile, the different forms of sexual violence to which political prisoners had been subjected began to be realized.

With the interest of focusing on production as an agent of meaning and as a political intervention, this article analyzes the film *Migas de Pan* (Manane Rodríguez, 2016), based on the story of Liliana Pereira, former political prisoner of the last dictatorship in Uruguay (1973-1985). We also propose to reflect on the meanings and consequences of the irruption of these feminine stories in the memories of repression in Uruguay.

Keywords: Migas de Pan - Uruguayan dictatorship (1973-1985) - Women - memories - sexual violence

Resumo: O passado recente no Cone Sul foi representado no cinema de várias formas. Nos últimos anos, no Uruguai, começamos a ver uma emergência de histórias de mulheres sobreviventes da ditadura em diálogo e também em tensão com a história hegemônica masculina (e masculinizante). Isso inclui alguns depoimentos de mulheres que, em diferentes formatos, começaram a narrar suas experiências de cativeiro e a história do "feminino". Pouco a pouco, e ao mesmo tempo em que acontecia na Argentina e no Chile, começaram as diferentes formas de violência sexual às quais os presos políticos haviam sido submetidos.

Com o interesse de focar a produção como agente de significado e como intervenção política, este artigo tem como objetivo analisar o filme *Migas de Pan* (Manane Rodríguez, 2016), baseado na história de Liliana Pereira, ex-prisioneira política da última ditadura uruguaia (1973-1985). Também propomos refletir sobre os significados e consequências do surgimento dessas histórias femininas nas lembranças da repressão no Uruguai.

Palavras chave: Migas de pan - ditadura uruguaia (1973-1985) - mulheres - lembranças - violência sexual

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

Historia, identidad y violencia en la no ficción sobre pueblos originarios

Alejandra F. Rodríguez ⁽¹⁾ y Rodolfo Caputto ⁽²⁾

Resumen: El trabajo forma parte de una investigación en curso sobre la representación audiovisual de los pueblos originarios en la historia argentina. En él se elabora una síntesis de las producciones cinematográficas de la temática, para luego centrarse en el análisis de documentales realizados entre 2010 y 2020. Sobre estos se sostiene que renuevan la historiofotía (White, 2010), ampliando el repertorio audiovisual sobre la historia argentina del siglo XIX. Se indaga en la construcción de algunos de los temas y motivos recurrentes que presentan, entre ellos: la crítica a la historia y a las fuentes tradicionales; los móviles económicos de la violencia; el racismo social y científico; y el cuestionamiento a los museos.

Palabras clave: Cine documental - Pueblos originarios - Historia Argentina - Historiofotía.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 185]

⁽¹⁾ Historiadora; Magíster en sociología de la cultura y análisis cultural. Investigadora del Centro de Estudios en Historia, Cultura y Memoria de la Universidad Nacional de Quilmes. Dicta materias de Cine- Historia en grado y posgrado en el Departamento de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional de Quilmes.

⁽²⁾ Licenciado y Maestrando en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Quilmes. Integrante del equipo de investigación en el Centro de Estudios en Historia, Cultura y Memoria de la Universidad Nacional de Quilmes.

Introducción

El presente trabajo se propone realizar un breve estado de la cuestión acerca de los audiovisuales producidos sobre la cuestión indígena desde la recuperación democrática de 1983 a la fecha. Del conjunto de filmes presentados, analizaremos documentales producidos entre 2010 y 2020, centrándonos en aquellos que toman el espacio patagónico y proponen una reflexión sobre la historia argentina y acerca del lugar de los pueblos originarios en ella.

Sostenemos que, a partir del 2008, y con mayor énfasis desde el 2010, se amplía el repertorio audiovisual sobre la historia argentina del siglo XIX, iniciando una tradición de temas y motivos que se reiteran en los filmes. El corpus lo componen: *Awka Liwen, rebelde amanecer*, de Osvaldo Bayer, Mariano Aiello y Kristina Hille del año 2010; *Inacaya, la negación de nuestra identidad*, bajo la dirección de Myriam Angueira (2011-2014); *Tierra Adentro*, de Ulises de la Orden del año 2011; Nos referiremos también a *Damiana Kryygi*, de Alejandro Fernandez Mouján del año 2015 y a *La muralla criolla*, del director Sebastián Díaz del año 2017.

La recuperación democrática y la representación indígena en el cine

Desde la recuperación democrática en la República Argentina, en los años 80, se produjeron varios acercamientos desde el cine documental y el cine de ficción a la temática de los pueblos originarios en la historia: entre ellos, el cortometraje *Ni tan blancos, ni tan indios*, episodio filmado en 16 mm dirigido por Tristán Bauer y Silvia Chanvilland, que fue parte del filme *De este pueblo*, integrado por otras piezas de distintos directores. El filme se estrenó el 28 de noviembre de 1985, y da cuenta de los aborígenes chiriguano y su transculturación en la provincia de Salta. Recibió menciones especiales en el Festival de Cine antropológico y Social de Mar del Plata, y en el Primer Festival de Cine de los Pueblos Indígenas en México. Un año después, en 1986, se estrenó *Gerónima*, de Raúl Tosso, basada en la historia real de Gerónima Sande, una joven de ascendencia mapuche que vive con sus cuatro hijos en una precaria vivienda en la meseta patagónica. Narra la última parte de su vida en Río Negro, en 1976, cuando se enfrenta a la separación de sus hijos, a la internación en el Hospital y a la pérdida de identidad. El filme, protagonizado por Luisa Culcumil, tuvo mucha repercusión. Recibió, entre otros, el Premio Futuro en el Festival Internacional de Cine de Munich de 1987, e impulsó cierto debate sobre la situación de los pueblos originarios. Si bien la trama se ubica en el contexto de la historia reciente, es sintomático que, a nivel narrativo, las figuras del oficial que aparece comandando la “Campana del Desierto” y la del agente sanitario que va a “rescatar” a Gerónima y sus hijos de su precariedad, sean representados por el mismo actor. Según Paz Escobar, la estrategia del equipo realizador demuestra la intencionalidad de remarcar la presencia e intervención del Estado como herramienta de dominación y opresión (2009).

El mismo año se produjo el documental *Secretos en el Monte Olvidado*, dirigido por Leo Kanaf: un filme sobre la provincia de Formosa y sus aborígenes, con la voz en off de Virginia Lago y Edgardo Suárez. Este filme no llegó a ser exhibido comercialmente.

Meses más tarde, en 1987, Miguel Mirra estrena *Hombres de barro*. El filme presenta a un grupo de documentalistas que viaja al poblado de Palca de Aparzo, en Jujuy, para rodar una película sobre la cultura de los collas, pero allí se encuentran con un proceso de resistencia para lograr la recuperación de sus tierras, lo que provoca un cambio en la perspectiva y en el sentido de su trabajo documental. Al respecto, Manrupe y Portela (2003) sostienen que con los mínimos recursos de cámara se explora un punto de vista que años después se convertiría, prácticamente, en el preferido del cine nacional: la exclusión, los sueños y los temores de una clase sin lucha.

Nuevos contextos y giro en la percepción de la identidad de las comunidades indígenas

Las producciones que indagan en la historia y los pueblos originarios son retomadas a mediados de la década del 90. El año 1992 es clave por dos motivos: primero, porque la conmemoración de los 500 años del denominado “Descubrimiento de América” facilitó el debate en América Latina sobre las comunidades indígenas y la violencia sufrida, cuestión observable en muchos contextos de la región, donde los “contrafestejos” fueron más significativos que las celebraciones oficiales, organizadas por Estados e instituciones. Este momento histórico sirvió, además, para visibilizar las demandas indígenas, lo que impulsó la organización de agrupaciones que vehicularon las pretensiones y demandas de las distintas comunidades, principalmente en la Patagonia argentina (Valverde, 2013). En segundo lugar, en 1992 se rubrica el Convenio sobre Pueblos Indígenas y Tribales de la Organización Internacional del Trabajo. Este quedará incorporado a la Constitución Nacional en 1994, en el artículo 75, inciso 17, que le asigna rango constitucional al reconocimiento de la preexistencia étnica y cultural de estos pueblos, garantizando el derecho a la identidad, además de la posesión y propiedad comunitaria de las tierras.

A partir de entonces, y casi en paralelo, se estrenan dos ficciones que abordan la situación de miseria en la que viven los individuos de los pueblos originarios. El primero es *Hijo del río*, de Ciro Cappellari; un filme producido años antes y presentado en el Festival Internacional de San Sebastián y en la televisión alemana, y que en Argentina se estrenó recién el 30 de marzo de 1995. El argumento da cuenta de un joven aborígen que vive en una reserva del norte del país. Debe dejar su tierra presionado por las circunstancias, y termina uniéndose a una banda de ladrones, que roba protegida por policías corruptos. El segundo estreno del año es *La nave de los locos* (también conocida como *Caleuche, la nave de los locos*), dirigida por Ricardo Wullicher sobre el guion de Gustavo Wagner, y basada en la leyenda mapuche del Caleuche. Aborda la cosmovisión de este pueblo, a partir de la historia de un cacique de una tribu mapuche que incendia un centro hotelero patagónico, aduciendo que había sido ilegalmente construido sobre lo que fue el cementerio de su pueblo, lo que agudiza el conflicto social y causa una muerte. La abogada lo defenderá, con el apoyo de esta comunidad, ante la violencia que suscita el destino y la propiedad de la tierra.

Terminando el siglo XX, en marzo de 1999, Alejandro Fernández Mouján estrena el documental *Caminos del Chaco*, centrado en esta región. En él se exponen los puntos de vista de un hombre de origen toba y de un conservacionista, y se tematiza la postergación que sufre la población, la tala indiscriminada de árboles, la matanza deportiva de animales y las promesas gubernamentales incumplidas.

Nuevo siglo, continuidades y cambios en la representación

Luego de los años de crisis económica y política se producen algunas piezas audiovisuales que continúan el enfoque de las condiciones de vida, de la relación con el problema de la tierra, y de la ecología. *Mbya, tierra en rojo* se estrena en 2004, codirigida por Philip Cox y Valeria Mapelman. Se trata de un medimetraje coproducido con Inglaterra, que propone

un retrato intimista de la lucha de los Mbya Guaraní por su supervivencia y por la conservación de su identidad frente al avance del "mundo de los blancos".

Yaipota ñande igüi - Queremos nuestra tierra (2006), dirigido por Lorena Riposati, centra el relato en la comunidad Mbya guaraní "El Tabacal", cuyas tierras fueron usurpadas en el contexto de la creación del ingenio en la localidad de Hipólito Yrigoyen de la provincia de Salta. El documental busca resaltar las relaciones de la comunidad en su lucha por la recuperación de sus tierras ancestrales; la resistencia contra los actos de brutalidad y violencia histórica del poder local y multinacional. A partir de allí, se indaga en el vínculo creado entre sus habitantes y el entorno natural que conformaría su historia y cosmovisión.

En los años 2006 y 2007 apenas se roza el tema de los pueblos originarios con dos nuevas versiones del poema épico nacional de José Hernández: la primera, titulada *Martín Fierro, el ave solitaria* (2006), dirigida y guionada por Gerardo Vallejo; y la segunda, *Martín Fierro: la película animada*, de Liliana Romero, y con los dibujos y el tratamiento visual de Roberto Fontanarrosa.

El año 2008 será bisagra, pues, a partir de entonces, el tema de los pueblos originarios y su lugar en la historia nacional tendrán continuidad en las producciones documentales, tanto en aquellas pensadas para el cine y la televisión; así como en aquellas producidas para otras pantallas. Esto se explica, en parte, por el aumento de la protección estatal a esta actividad. En 2007 el INCAA estableció, mediante Resolución 632/07, una línea de subsidios específica para financiar y promover la producción de documentales digitales de presupuesto chico. Según Virginia Luricella (2018), a partir de ese año, la llamada "vía digital" fue otorgándole al documental un nuevo volumen, facilitando la profesionalización de nuevos directores y aumentando la cantidad de producciones, lo que redundó en una mayor presencia en festivales de todo el mundo. El impulso significó, también, el aumento de la oferta de carreras universitarias dedicadas a esta actividad, así como la consolidación de las asociaciones de documentalistas. La autora sostiene que esta acción por parte del Estado significó un antes y un después en el sector de la producción documental, porque reconoció y legitimó la figura del realizador integral, característico de las producciones chicas. Además, posibilitó que realizadores sin antecedentes accedieran a fondos públicos para concretar sus proyectos, sin necesidad de tener el aval de una casa productora, lo que "invitó a la experimentación y a diversificar las miradas sobre nuestra realidad e historia, con total libertad estética y suministrando los medios para hacerlo durante las etapas de desarrollo, producción y postproducción". (Luricella, 2018: 81). Gracias al apoyo del INCAA, entre 2007 y principios de 2013 se "evaluaron 1069 proyectos, de los cuales se produjeron alrededor de 50 documentales por año". En este contexto de gran productividad se produjeron gran parte de las películas aquí analizadas.

En este marco se estrena, en 2008, una coproducción Argentina-Italia-Suiza: *La nación Mapuce*, con dirección de Fausta Quattrini y producción de Daniele Incalcaterra. El documental muestra, mediante la exposición de relatos de integrantes de la comunidad Mapuche, las luchas por la reivindicación de la identidad, la lengua y el territorio, con énfasis en los vínculos con la naturaleza.²

A fin de ese mismo año llega a la cartelera cinematográfica *Nos Otros*, un documental realizado por Daniel Raichijk que indaga en los prejuicios y la xenofobia actuales a partir de la narración de distintas situaciones de violencia contra diversos colectivos sociales

(inmigrantes, comunidades originarias, trabajadores, etc.). La violencia contra los pueblos originarios se exhibe en la presentación de algunos acontecimientos históricos como la llamada “conquista del desierto” y la masacre de Napalpí. Mediante el recurso de imágenes de archivo, se alude a la violencia simbólica con relación a la construcción degradada e inferiorizante del “indio” toba.

También en 2008, Andrés Di Tella presenta *El País del Diablo*, un filme documental en primera persona, que forma parte de una de las 13 películas de “Fronteras argentinas”, producidas por la Secretaría de Cultura de la Nación y el canal Encuentro, y que buscan problematizar los límites de las fronteras en nuestro país y en nuestra historia. La película sigue los pasos del viaje de Estanislao Zeballos, estanciero, escritor, abogado, diputado, defensor fervoroso de la “Conquista del Desierto”. A través de los escritos que dejó, la película irá adentrándose en lo que fue la frontera con el “indio” hacia fines de 1870.³

Sin duda, el contexto del Bicentenario de la Revolución de Mayo incentiva la reflexión sobre la historia, y se producen numerosas películas de ficción que abordan ese período del pasado⁴. En ellas, la mirada sobre los pueblos originarios aparece renovada, aunque no exenta de tensiones⁵. Un filme que destaca en este corpus es el de Juan Bautista Stagnaro, *Fontana, la frontera interior*, producido en 2009 y estrenado en 2011. Este pone en pantalla la vida del mayor Luis Jorge Fontana, miembro de la generación del 80, que pasa a la historia como fundador de la ciudad de Formosa. La tensión dramática está dada en las contradicciones sufridas por el protagonista en su doble condición de naturalista y militar. El filme toma el período 1879 a 1910, y se detiene en cuatro momentos: el primero coincide con el mandato del Estado Nacional en construcción, y allí el filme abunda en tópicos y símbolos de la nacionalidad. Le suceden la ocupación de las tierras de los pueblos originarios de la Provincia del Chaco, y la fundación de la provincia de Formosa. En estos dos momentos, los contactos con las comunidades originarias se establecen por una doble vía: exterminio y saqueo, o como objetos de investigación, mediante la apropiación de cuerpos, objetos, y restos humanos para la ciencia. Luego, el filme se adentra en su gobierno de la Provincia de Chubut, la relación con inmigrantes galeses y su vejez en San Juan, donde Fontana se dedica exclusivamente a sus tareas científicas. En este caso, desde la ficción se coincide con tópicos planteados desde el documental por Di Tella, en *El país del Diablo*.

Bicentenario, documentales y nuevos repertorios

Los documentales no son solo imágenes y sonidos que atestiguan acontecimientos, sino que, además, articulan afirmaciones sobre el mundo: *proyectan un mundo*, según sostiene Carl Plantinga (2014). Mediante el análisis de algunos de ellos intentaremos esbozar algunas de las características de ese mundo proyectado que tiene como protagonistas a individuos y comunidades originarias. Sostenemos que, a partir del 2008, y con mayor énfasis desde el 2010, se amplió el repertorio audiovisual sobre la historia argentina del siglo XIX, iniciando una tradición a partir de temas y motivos que no habían sido explorados desde estas perspectivas por nuestro cine. Por otra parte, que dialogan y tensionan con el contexto sociopolítico.

Awka Liwen - Rebelde amanecer es un filme guionado por sus directores, Mariano Aiello, Kristina Hille y Osvaldo Bayer, cuya producción llevó cuatro años, y su primera proyección se da en 2010 en el Espacio para la Memoria de la Ciudad de Buenos Aires. Luego circula en diferentes espacios educativos, de derechos humanos y de militancia política. El filme se centra en las matanzas contra los Pueblos Originarios en Argentina, y la consiguiente expulsión de sus tierras, así como en la actual discriminación contra ellos y sus descendientes. Propone una mirada humanista y ética sobre la historia. Despliega innumerables recursos para sostener que fue el afán de riqueza de la clase dominante argentina –particularmente de la burguesía terrateniente–, el que provocó el genocidio indígena, la esclavización de los sobrevivientes; así como el racismo, la pobreza, la marginalidad y la invisibilidad actual. El filme entiende las políticas de Roca y de la Sociedad Rural como desvío de los consensos logrados en la Asamblea del Año XIII.

Si bien lo fundamental del planteo focaliza en los sucesos ocurridos en los gobiernos de Avellaneda y Roca, son frecuentes las digresiones sobre otros momentos; estas obedecen a la necesidad de remarcar la responsabilidad de la burguesía terrateniente⁶. Por su parte, la pobreza y exclusión de los indígenas constituyen vasos comunicantes de ambas temporalidades en el filme. *Awka Liwen* construye puentes y comparaciones entre la “conquista del desierto” y la última dictadura argentina, que se sostienen, principalmente, por las citas de autoridad que presentan Osvaldo Bayer y Felipe Pigna, tanto en relación con las prácticas genocidas como con las de corrupción.

Tierra adentro, dirigida por Ulises de la Orden, estrenada en 2011, aborda la Pacificación de la Araucanía en Chile y la llamada Conquista del Desierto en Argentina. Pone en escena cinco líneas narrativas: un programa de radio de Bariloche, donde se entrevista al historiador Walter Delrio; el viaje de Marcos, descendiente del general Racedo –comandante de la campaña al desierto de Roca–, junto a Anahí, descendiente mapuche, quienes se dirigen hacia las tierras “conquistadas” por su ancestro; la de un comunicador chileno, Alfredo Seguel, que intenta recuperar la memoria histórica de los *abuelos* a ambos lados de la Cordillera; la de Pablo, un adolescente de Bariloche que se acerca a las tradiciones mapuches a la vez que problematiza su propia identidad; y, por último, la de un historiador de Buenos Aires, Mariano Nagy, que expone, a través de sus clases, el contexto general en el que se desarrolló la conquista y, además, indaga en diversos archivos para demostrar que se trató de un genocidio. Esa es la hipótesis más fuerte del filme, y el motor de la trama.

El filme construye una historia y un archivo “tradicional”, que funciona como antagonista. Esta “historia oficial” es presentada a través de diversos personajes y escenarios: se actualiza en los dichos de los propietarios de la zona, en la exhibición de fuentes consideradas portadoras de nociones racistas y falsas. A su vez, propone escuchar otras narrativas sobre la historia que considera aún audibles, como las memorias de los ancianos de la Patagonia argentina y chilena. El filme también establece numerosas comparaciones entre las políticas del fin del siglo XIX y las de la última dictadura, en especial en lo referido a la violencia y al tratamiento de los indios vencidos, para lo cual recorre multitud de geografías, que el filme considera como espacios de la memoria del terror.

Por su parte, *Inacayal, la negación de nuestra identidad*, una película de Myriam Anguera y Guillermo Glass, se produce en 2011 y se estrena en 2012. El proyecto ganó, en 2010, del Concurso Nacional de Telefilms Documentales por el Bicentenario “El Camino de los

Héroes” del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. La película recupera a un personaje poco frecuentado hasta el momento por el cine: el cacique Modesto Inacayal. Cuenta con el testimonio de personas de las comunidades Tehuelche y Mapuche de la Provincia de Chubut, en su calidad de descendientes del Cacique, así como con las reflexiones de escritores e investigadores. El documental es el primero en centrar su argumento en una restitución de restos humanos a las comunidades indígenas. A diferencia de los filmes anteriores, las explicaciones acerca de la historia no son las que mueven el relato, sino que proveen el marco para contextualizar lo acontecido con Inacayal, y el lugar simbólico que ocupa entre sus descendientes y en la comunidad hoy.

El tema sale de la Patagonia y se continúa en *Damiana Kryygi*⁷, de Alejandro Fernández Mouján, estrenado en mayo de 2015. El filme propone restituir la historia de una niña de tres años, única sobreviviente de una masacre perpetrada por colonos blancos sobre una familia de la etnia Aché en 1896. Los antropólogos del momento convierten a Damiana en objeto de interés científico en el marco de sus estudios raciales. En 1907, a los catorce años, es internada en una institución psiquiátrica donde la fotografian desnuda dos meses antes de que muera de tuberculosis. Aún muerta, los estudios sobre su cuerpo continúan en La Plata y en Berlín. Cien años más tarde, un antropólogo identifica parte de sus restos en un depósito del Museo y el documentalista se propone reconstruir algo de su historia: acompaña a los Aché desde la decisión de reclamar la repatriación de sus restos, hasta su sepultura en la tierra de sus ancestros.

A diferencia de *Awka Liwen e Inacayal*, el filme profundiza la figura de Lehman Nitche⁸, y, en esta, se amplía la crítica al rol de la antropología y la ciencia del siglo XIX, motivo que había sido mencionado en los audiovisuales anteriores, pero que no se había desarrollado. Los mapas, planos, fotografías, desplazamientos son solo una parte del largo recorrido que propone el filme para invitar, no solo a pensar la restitución de restos, sino la restitución de la historia a ese pueblo Aché.

En 2017, Sebastián Díaz presenta *La Muralla criolla*. El audiovisual indaga en la ocupación militar del denominado "desierto" argentino, entre 1876 y 1877, dando cuenta de los proyectos de Alsina y Roca, y de las estrategias mediante las cuales se va quebrando el poder de los caciques indígenas. Particulariza en la construcción de la zanja de Alsina, en los avances técnicos y en las consecuencias de estas políticas. El relato busca establecer los motivos económicos que llevaron a la construcción de la línea divisoria del territorio. La serie se continuará con el estreno en 2020 de *4 lonkos*⁹, un filme del mismo director, que indaga en la historia de los restos de Juan Calfucurá, Mariano Rosas y Cipriano Catriel, cuyos cráneos terminaron formando parte de las colecciones de los museos de Bariloche y de La Plata, así como las fotografías existentes sobre Vicente Pincen constituyen la puerta de entrada para conocer algo de su historia.

Narrar la historia, hacerla presente

El conjunto de audiovisuales presentados plantea una revisión del pasado que da cuenta de una historia de violencia, que se explica por la centralidad de los móviles económicos y de la expansión territorial, y se funda en la cuestión racial, que aparece avalada por la

ciencia del siglo XIX. Aquellos audiovisuales centrados en el espacio patagónico indagan las causas y las formas que adquirieron la guerra y la conquista contra el *indio*, así como algunas de las consecuencias de ello. Esto se observa, por ejemplo, en la cantidad de materiales y recursos expresivos que son incorporados a la investigación audiovisual de *La Muralla criolla* cuando focaliza en los proyectos alternativos para la “cuestión indígena”, el defensivo de Alsina y el ofensivo de Roca, o la exposición de mapas interactivos, archivos y especialistas consultados que *Awka Liwen* pone a disposición para sostener las riquezas implicadas en el avance territorial. Luego de la revisión, se podría afirmar que los filmes de la Patagonia tienden a conformar un mismo enunciado sobre la historia, centrado en la categoría de genocidio indígena.

El consenso en la pantalla grande es notable, teniendo en cuenta que, en la actualidad, existen posiciones diferentes al respecto dentro de las ciencias sociales¹⁰. Es posible que la unidad en los planteos pueda explicarse, en parte, por los especialistas a los que recurren. El periodista y ensayista Osvaldo Bayer relata la historia en *Awka Liwen*, y presta testimonio en *Inacayal*, *Tierra adentro* y *La Muralla Criolla*. El escritor Marcelo Valko forma parte de los consultados en *Inacayal*, *Awka Liwen* y *La Muralla criolla*. El antropólogo Walter del Río participa en los comentarios de *Inacayal* y *Tierra Adentro*. Además a excepción de esta última película, los integrantes del grupo GUIAS participan como especialistas en los demás filmes.

En estos cuatro filmes se advierte la búsqueda expresiva que despliegan para ofrecer una mirada “didáctica” sobre la violencia ejercida contra los pueblos originarios, y esto los lleva a renovar el repertorio de imágenes sobre la conquista de tierras y personas. Las animaciones constituyen una de las múltiples estrategias utilizadas para ese fin, en varios de los audiovisuales.

A los pocos minutos de comenzar *Awka Liwen* aparece en escena un batallón militar uniformado, profesional y munido de rifles, que dispara al unísono. La trayectoria de uno de los proyectiles impacta en la cabeza de un indígena, y el rojo salpica el cuadro. La secuencia condensa la idea de la violencia estatal y también de que se trata de una lucha desigual, en la que hay víctimas y verdugos.

La construcción de los dibujos conlleva la necesidad de una economía visual¹¹, y es notable cómo las decisiones que se toman al respecto, fijan la imagen de los individuos de los pueblos originarios en una tipicidad étnica que la muestra siempre igual a sí mismos, semidesnudos, con vincha e investidos con lanzas. En consecuencia, la representación de esta animación no se aleja de aquellas líneas trazadas por Rugendas o Della Valle¹² de que los filmes insisten en criticar, lo que conduce a la reflexión sobre los bordes de la imaginación en los audiovisuales, y acerca de cómo las representaciones sociales disponibles se cuelan en los enunciados, aun cuando los critiquen.

Al analizar la representación de la campaña militar que propone *La muralla criolla* es posible observar que hay dos puestas diferenciadas: cuando los indígenas atacan se los representa como malón, con el torso desnudo, con caballo y lanza, tal como en *Awka Liwen*. En cambio, cuando son atacados por el ejército, están vestidos según la usanza criolla de la época. En estas secuencias se observan las trayectorias de las balas y concluyen con los cuerpos atravesados por los proyectiles y la sangre inundando el cuadro. A diferencia de *Awka Liwen*, que presenta a los soldados como masa indistinguible, aquí se los individua-

liza con rostros mestizos, cuyo color de piel no se aleja del de los enemigos a vencer. De este modo, es posible leer este enunciado desde la tensión entre las imaginaciones que lo constituyen como “indio” siempre igual a sí mismo, primitivo, desnudo y como víctima de las políticas del Estado.

Ciencia y política: museos, apropiación y restitución

Como se ha señalado, la apropiación y exhibición de restos humanos de los *indios* vencidos en los museos se constituye en motivo filmico a partir de la realización de *El país del Diablo y Tierra adentro*. En ellos, se ponen en escena tanto los huesos atesorados en la sala de Antropología, como las imágenes de los esqueletos que estuvieron exhibidos por más de un siglo en las vitrinas del museo de Ciencias Naturales platense. Con estas aproximaciones, el audiovisual argentino se hace eco de un movimiento internacional iniciado hace más de veinte años que cuestiona y promueve el retiro de la exhibición de los restos humanos de los museos, así como de los materiales arqueológicos, las obras de arte, y otros elementos que se obtuvieron mediante la violencia política y los saqueos.

Los posteriores estrenos de *Inacayal* y *Damiana Kryggi* agregan una nueva capa de sentido, poniendo en el centro del argumento historias particulares de apropiación y restitución. *Inacayal* lo hace a partir de la pregunta acerca de los últimos días del cacique, la captura de su familia y las formas mediante las cuales es obligado a vivir en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. El tópico adquiere un espesor político e histórico. Ya no se trata de hablar, exhibir restos en general, sino de seguir el camino de esos huesos, para difundir lo que le pasó a un personaje importante de la historia, a un Cacique que formaba la red de indios aliados del gobierno en tiempos de la *Conquista del Desierto*.

En este caso, la restitución es la puerta de entrada para averiguar el peso simbólico que posee Inacayal, quiénes son sus descendientes, qué memorias han recogido sobre el líder y, también, para visibilizar su situación actual. Cabe señalar que el filme cuenta con la particularidad de haber tenido una vida póstuma activa (Ginzburg, 2008), que lo llevó a transformarse al pulso de los acontecimientos. La película se realiza a partir de 2011, recupera imágenes de archivos particulares, y se estrena en 2012; luego sufre una ampliación en el año 2014, motivada por la restitución complementaria de los restos del Cacique¹³.

El análisis del filme habilita a pensar no solo los cambios del pasado, sino del contexto de producción, pues la restitución de Inacayal¹⁴ no incluía los restos de su mujer y de su sobrina Foyel. Siguiendo el planteo de María Endere (2010) es interesante observar que los reclamos y restituciones existentes se habían focalizado en caciques de reconocida trayectoria histórica, lo que favorecería la escritura de una narrativa que los pudiese incorporar a la historia nacional y al culto de los héroes argentinos¹⁵. La autora sostiene, además, que la idea de panteón o mausoleo parece compartida por los diferentes actores que participaron en los procesos de reclamos, desde descendientes y agrupaciones indígenas, hasta autoridades de diferentes niveles de gobierno.

El filme asume también esta perspectiva, reforzada, quizás, con el formato biográfico, en el que los personajes cobran importancia solo en la medida en que rozan el universo del protagonista. Por su parte, el líder que construye el filme es casi mítico, pues de esa entidad

son las rememoraciones de los habitantes de la comunidad actual: “*un indio que vino con la corona del cielo*”. “¿*Dónde quedó el rey nuestro (...), que gobernó y fue dueño de todos estos lugares?*”, se pregunta el cacique de la comunidad Nahuelpan, Don Sergio Nahuelpan.

Una de las preguntas estructurantes que hace rodar el mundo proyectado del filme es: “¿*Qué pasó con nuestros caciques?*”. Un interrogante a la historia que el documental emparenta con desaparecidos de los 70. La relación se estrecha cuando se refiere a los “campos de concentración”, a los depósitos de indios vencidos que se enumeran y exhiben en planos y dibujos, estableciendo un paralelismo entre la isla Martín García y los centros de la última dictadura.

Por su parte, los filmes mencionados otorgan un lugar relevante en su trama al Museo de Ciencias Naturales de la Plata (MCNLP), comenzando por el filme más reciente: *4 Lonkos*. Este inicia con un paneo que abandona el horizonte y el bosque platense, para descender y presentar el edificio, mientras la voz de Bayer afirma que “...*es una barbaridad, es una barbaridad porque es una falta de respeto a los pueblos originarios...*”. La angulación cenital permite observar la gran dimensión y modernidad del edificio; luego, la cámara cobra velocidad y el movimiento produce el efecto de atravesar las rejas, y, gracias a la subjetiva, entra al edificio cual fantasma, mientras la música de vientos agudiza el efecto. La secuencia se completa con la presencia del viejo historiador que plantea la necesidad de poner en duda a ese museo, darle otro carácter, a la vez que señala al Perito Moreno como uno de los grandes responsables. Las imágenes que se montan a continuación son fotografías de las vitrinas del Museo en el siglo XIX, donde se advierten esqueletos humanos, y los planos detalle de los cráneos que allí habitaban. Las palabras que quedan resonando son *genocidio* y *esclavitud*. La secuencia está construida con idéntico repertorio que los filmes que la anteceden.

En *Tierra adentro* los espacios museísticos públicos y privados se plantean como testimonios activos de la dominación. Da cuenta de eso, también, el punto de vista desde el que la cámara toma al MCNLP: un contrapicado que muestra el edificio con un recorte similar al usado en el género de terror, la mirada desde el llano y la voz en off del periodista que advierte la existencia de miles de restos humanos en los sótanos. Ello, sumado a la superposición de las fotos del museo, tal como era en el siglo XX cuando exhibían en anaqueles los cuerpos de los vencidos, construyen la idea del museo como eslabón final de la cadena de la infamia. Desde esta perspectiva se lo considera un monumento al holocausto de los pueblos originarios.

En idéntico sentido, *Inacayal, la negación de nuestra identidad* utiliza la idea de terror al presentar el Museo. Se exhiben imágenes de restos humanos aún en su poder, fotografías que dan cuenta del rol cumplido en la preservación de restos y objetos que manifiestan la violencia ejercida contra las comunidades originarias. Dentro del museo focaliza en el rol del perito Moreno; su retrato de cuerpo entero se pone en primer plano, para luego, gracias a un zoom, alejarse y que el espectador pueda –mediante una animación– verlo sentado cómodamente sobre una pila de cráneos dibujados que le sirven de marco.

La vida reducida a esclavitud de Inacayal y su familia hasta la muerte; la violencia ejercida; la exhibición de restos (óseos, orgánicos, de su cultura) en las vitrinas del museo; y los estudios antropológicos raciales que implican fotografiar, diseccionar y exhibir a aque-

llos considerados salvajes, constituyen el clímax dramático del filme. En momentos de la última restitución, la cámara decide no darle protagonismo al museo: solo se advierte su fachada gris cortada por la colorida comunidad que se reúne en su puerta, para luego salir con las cajas que contienen las reliquias.

En *Damiana Kryygi* se elige un ángulo similar al de *Tierra Adentro* para mostrar la fachada del Museo, y se recorren idénticos pasillos y anaqueles que en las anteriores; pero, en el acto de mostrar, el filme expande su crítica hacia la ciencia del siglo XIX, que fundamenta a partir de la lectura de crónicas, cartas, catálogos y notas inscriptas en hospitales y museos. Se trata de restos dispersos, de retazos de la razón positivista, racista y descarnada que ejerció su poder sobre esos *otros* en los que hoy *nos* reconocemos. Sin embargo, *Damiana Kryygi*, a la vez que detalla su crítica hacia el pasado, construye una mirada sobre la actualidad de los museos y los científicos que contrasta con la casi tenebrosa mirada que presentan los filmes anteriores acerca de quienes no parecen percibir demasiados cambios en este sentido (al menos no en el MCNLP). La película, además, convoca a otro museo, “el de las Memorias”, de Asunción (Paraguay), donde inevitablemente la historia de la niña se entrelaza con el dolor de otras más recientes.

Pasado y presente se funden a continuación en este filme, mediante la exposición de historias de apropiaciones más recientes. A diferencia de las que anteceden, la película evita la comparación directa con la última dictadura.

A modo de cierre

Los audiovisuales analizados y, en particular, las versiones referidas al espacio patagónico, ponen en escena el avance territorial del estado sobre tierras indígenas, la violencia que eso implicó, y los efectos sobre los individuos de esas comunidades originarias. Si bien plantean algunas diferencias en su acercamiento al pasado, ostentan más elementos comunes que diferencias en las explicaciones acerca de las causas de dicha expansión, como también sobre su consideración como un genocidio.

En parte esto puede entenderse en el hecho de que los filmes analizados posteriores al bicentenario se reservan para sí un alto grado de autoridad epistémica, y aun en el caso de aquellos que plantean varias líneas narrativas, presentan armonía, unidad y circunspección, tienden a ser simétricas y “cerradas”. Estos filmes poseen las características de lo que Carl Plantinga (2014) llama voz formal, una narrativa que funciona con grandes preguntas que alimentan el movimiento narrativo, y micropreguntas a nivel local, que suelen responderse a lo largo del desarrollo. En este sentido, los documentales se acercan a los filmes clásicos, que cierran sobre un sentido y contribuyen a la construcción de cierta idea de progreso de la historia.

A lo largo del recorrido del análisis se evidenció que, si bien las representaciones de la “conquista del desierto” son coincidentes y recurren a una red de especialistas y divulgadores que sostienen ideas similares, también es necesario destacar que los filmes ponen en escena algo del cambio en el modo de hacer y escribir la historia indígena en nuestro país; en especial, respecto de las transformaciones historiográficas que se dieron en los últimos 15 años. Sobre este cambio sostienen Vezub y Jong:

Pero si algo cambió definitivamente el modo de hacer historia indígena o antropología histórica de estas regiones fue la constatación de la existencia de corpus escriturales, la identificación y puesta en serie de documentos escritos en español por los mapuches del siglo XIX, y la posibilidad de confrontarlos con otros registros como los parlamentos y “contadas”, el arte parietal y mueble, la toponimia y la onomástica. Se trató mayormente de epistolarios, aunque la tipología es vasta: abundaron tratados, contabilidades, periódicos y fotografías con leyendas que se archivaban en *tolderías* y *rukas*. Dentro de la diversidad, fue el acceso al contenido de la correspondencia lo que recuperó la vivencia de interioridad y empatía histórica (Vezub, Jong: 2019).

Muchos de estos epistolarios “desclasificados” son leídos y/o exhibidos en *El país del Diablo*, *Tierra Adentro*, e, incluso, interpretados en *La Muralla criolla* y *Awka liwen*, lo que significa una apuesta a la divulgación hacia un público amplio de materiales de circulación reciente. De esta manera, se exhibe en la pantalla grande no solo algo del pensamiento de estos líderes, de su capacidad política, de negociación y alianzas; sino del acabado manejo de la escritura que poseían. Cabe señalar, no obstante, que la actualización de estas fuentes acerca de la agencia indígena queda subsumida por la fuerza del enunciado sobre el genocidio que desdibuja esas líneas narrativas.

Los testimonios de las comunidades refieren –en su amplia mayoría– a las memorias (o postmemorias) traumáticas, fragmentarias. Estas, en parte, son legitimadas por la figura de especialistas que exponen explicaciones generales que completan el sentido, y esto, en la puesta en serie, refuerza su lugar de subalternidad.

A nivel temático, las películas analizadas dan cuenta de la cosificación de los sujetos indígenas, promovida por la antropología del siglo XIX; y ponen en cuestión las acciones y narrativas que han tenido los museos desde entonces. Si bien la mirada crítica se hace extensiva a un gran número de espacios, los filmes focalizan y profundizan en el Museo de Ciencias Naturales de la Plata. De esta manera, la *historiofotía* da cuenta de la reflexión sobre los orígenes coloniales de la arqueología y la museología, sumándose a los movimientos globales de redefinición de las políticas públicas sobre el patrimonio indígena.

Respecto a las comparaciones con la última dictadura, sin duda, en nuestro país, el contexto abierto por la segunda oleada de juicios de lesa humanidad en 2005 y las políticas tendientes a la restitución de identidades funcionaron como espejo y marco explicativo para una historia mucho más antigua.

Notas:

1. Ver Sahores, Esteban: Polémica por resolución del INCAA para la producción de documentales en: <http://haciendocine.com.ar/node/41037>.
2. *La Nación Mapuce* se estrena en el MALBA con la presencia de Verónica Huilipan, vocera intercultural del pueblo mapuche y de otras mujeres de su pueblo. Del debate pos-

terior participaron Raúl Zaffaroni (ministro de la Corte Suprema), Juan Manuel Salgado (abogado de la Confederación Mapuche de Neuquén), y Eric Mayoraz (consejero de la embajada suiza en Buenos Aires).

3. Para ampliar sobre este filme, ver Rodríguez (2018).

4. *Belgrano, la película* (Pivotto, 2010), *Revolución. El cruce de los Andes* (Ipiña, 2011), *La revolución es un sueño eterno* (Juarez, 2011), *La patria equivocada* (Galettini, 2011) entre otras.

5. Ver Rodríguez, A. (2015), *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*.

6. El llamado conflicto con el campo, desatado por la política de retenciones a las exportaciones dispuestas por la Resolución 125, se expresó en un *lock out* patronal, cortes de rutas, etc.; y puede pensarse como un lugar de enunciación, que es evidenciado en algunas de las intervenciones de Osvaldo Bayer. De este modo, pasado y presente se proyectan mutuamente en el filme.

7. El filme, si bien comparte algunos temas y motivos con la serie que aquí se analiza –y que toma la Patagonia en su representación– se distingue del conjunto, pues su voz es más abierta y reflexiva, descansando en la performatividad y la primera persona del director.

8. Roberto Lehmann Nitsche, antropólogo y médico alemán; organizó la Sección Antropológica del Museo de La Plata, por más de 30 años.

9. Del filme solo se referirá a las secuencias que hemos visionado, previo al próximo estreno.

10. Ver el debate mantenido en la revista *Corpus* (2011).

11. Sobre el tema de la economía visual ver: Cuarterolo, 2007; Penhos, 2005; y Alvarado, 2007.

12. Juan Mauricio Rugendas autor del óleo “El rapto de la cautiva” (1845) y Ángel Della Valle, cuya obra más reconocida es: “La vuelta del malón” una pintura al óleo, realizada en el año 1892

13. Ha participado en numerosos festivales entre 2012 y 2016 y recibió varios premios. Más información en <http://www.myriamangueira.com/inacayal.php?l=es>

14. Los restos de Inacayal fueron objeto de reclamos por diversas organizaciones indígenas desde los años setentas. En 1989 el Centro Indígena Mapuche-Tehuelche reclamó al Museo de La Plata, y un grupo de docentes de la Facultad de Ciencias Naturales de La Plata se hizo eco de la demanda. Sin embargo, los restos de Inacayal formaban parte de las colecciones del Museo y, por ende, del dominio público del Estado, de modo que solo una ley podía desafectarlos. En 1990 el Senador Hipólito Solari Yrigoyen presentó un proyecto de ley disponiendo el retorno de Inacayal a Tecka, que contó con numerosas adhesiones de agrupaciones indígenas, aunque se diferenciaban de los motivos por los cuales los restos debían retornar a la comunidad. En mayo de 1991 fue aprobado en el Congreso y se convirtió en ley nacional N.º 23.940. En ella se dispone que se deberán trasladar los restos de Inacayal a la localidad de Tecka, provincia de Chubut, donde será enterrado luego de recibir honores militares. El decreto N.º 2.391 fue finalmente sancionado en noviembre de 1993.

15. Cabe recordar que los restos de Juan Manuel de Rosas habían sido repatriados en 1989.

Bibliografía

- Alvarado, Margarita (2007). "Vestidura, investidura y despojo del nativo" en Alvarado, Margarita ET AL (ed.). *Fueguinos: fotografías siglos XIX y XX. Imágenes e imaginarios del fin del mundo*. Santiago: Pehuén
- Cuarterolo, Andrea (2007). "El cazador de sombras. La representación del indígena fueguino en la obra documental del sacerdote Alberto María de Agostini" en Campo, Javier y Dodaro, Christian (comps.) *Cine documental, memoria y derechos humanos*. Buenos Aires: Ediciones del Campo.
- Endere, María Luz. «Cacique Inakayal. La primera restitución de restos humanos ordenada por ley», *Corpus* [En línea], Vol 1, No 1 | 2011, Publicado el 30 junio 2011, consultado el 29 enero 2020. URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/937>.
- Escobar, Paz (2009). *Miradas al sur: representaciones filmicas del pasado reciente patagónico*. XII Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Departamento de Historia, Facultad de Humanidades y Centro Regional Universitario Bariloche. Universidad Nacional del Comahue, San Carlos de Bariloche.
- Ginsburg, Carlo (2008). *Tentativas*. Rosario, Argentina: Prohistoria ediciones, cap. 6.
- Hall, Stuart (2010). "El espectáculo del 'Otro'" en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Restrepo, E., C. Walsh y V. Vich (Eds.) Popayán. Envión Editores.
- Manrupe, Raúl; Portela, María Alejandra (2003). *Un diccionario de films argentinos II 1996-2002*. Buenos Aires: Editorial Corregidor. p. 62.
- Lenton, Diana (2011). «Genocidio y política indigenista: debates sobre la potencia explicativa de una categoría polémica», *Corpus* [En línea], Vol 1, No 2 | 2011, Publicado el 30 diciembre 2011, consultado el 13 marzo 2019. URL: <http://journals.openedition.org/corpusarchivos/1148>; DOI : 10.4000/corpusarchivos.1148
- Luricella, Virginia (2018) *Documental digital: un acercamiento a su producción y exhibición entre 2010 y 2014*. Imagofagia N 17. <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/1553>
- Penhos, Marta (2005). *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Plantinga, Carl (2014). *Retórica y representación en el cine de no ficción*. México D.F., Universidad Nacional Autónoma de México.
- Rodríguez, Alejandra y Elizondo, Cecilia (comp.) (2017). *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Rodríguez, Alejandra (2018). "¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine, en Cine e historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado", en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, N.º 77, Buenos Aires.
- Valverde, Sebastián. «De la invisibilización a la construcción como sujetos sociales: el pueblo indígena Mapuche y sus movimientos en Patagonia, Argentina», *Anuario Antropológico* [Online], I | 2013, consultado el día 23 de septiembre de 2019. URL : <http://journals.openedition.org/aa/414>; DOI : 10.4000/aa.414.

Vezub, Julio, De JONG, Ingrid (2019). *El giro escritural de la historiografía mapuche: alfabeto y archivos en las fronteras. Un estado de la cuestión. El Quinto Sol*. Universidad nacional de La Pampa. Vol 3 N 23.

White, Hayden (2010). *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Abstract: The article is part of an ongoing investigation on the audiovisual representation of native peoples in Argentine history. It prepares a synthesis of thematic film productions, and then focuses on the analysis in documentaries made between 2010 and 2020. On these it is argued that they renew the historiophoty (White, 2010), expanding the audiovisual repertoire on Argentine history of 19th century. The construction of some of the recurring themes and motives they present is investigated: among them, the criticism of history and traditional sources, the economic motives of violence, social and scientific racism, and the questioning of museums.

Keywords: documentary films - Native peoples - Argentine History - Historiophoty

Resumo: O trabalho faz parte de uma investigação em andamento sobre a representação audiovisual de povos indígenas na história da Argentina. Ele elabora uma síntese de produções temáticas de filmes e, em seguida, focaliza-se em documentários realizados entre 2010 e 2020. Neles, argumenta-se que eles renovam a historiopotia (White: 2010) ampliando o repertório audiovisual da história argentina do Século XIX. A construção de alguns dos temas e motivos recorrentes nos documentários é pesquisada/investigada: entre eles, as críticas à história e às fontes tradicionais, os motivos econômicos da violência, o racismo social e científico e o questionamento dos museus.

Palavras chave: Cinema documental – Povos nativos – História argentina – Historiophoty

[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]: **Editoras y autorías: las mujeres en el mundo editorial latinoamericano** | **Ivana Mihal, Ana Elisa Ribeiro y Daniela Szpilbarg**: Introducción: “Editoras y autorías: las mujeres en el mundo editorial latinoamericano” | **Lorrany Mota de Almeida e Paula Renata Melo Moreira**: Literatura Juvenil de Mulheres Negras - Brasil, Século XXI | **Daniela Páez**: Las historietistas argentinas. Trayectorias, espacios y dinámicas de trabajo desde los '40 a la actualidad | **Ana Elisa Ribeiro**: Mulheres na edição: o caso de Tânia Diniz e o mural Mulheres Emergentes | **María Belén Riveiro**: Ada Korn editora: por una historia crítica del mundo editorial | **Letícia Santana Gomes e Giani David Silva**: Mulheres editoras independentes: Constanza Brunet (Argentina) Maria Mazarello (Brasil) e Paula Anacaona (França) e as projeções de si | **Alejandra Torres Torres**: “Mujeres editoras en el Uruguay contempo-

ráneo: de Susana Soca (1906-1959) a Nancy Bacelo (1931-2007)” | **Analía Gerbaudo e Ivana Tosti**: Beatriz Sarlo y el campo editorial en Argentina | **Gustavo Bombini**: Disidencia, resistencia y reposicionamiento: la actividad editorial entre dictadura y democracia. Mujeres editoras | **Maria do Rosário A. Pereira**: Narrativa brasileira de autoria feminina contemporánea: breves apontamentos. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 107. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Sostenibilidad y Protección del Diseño** | **Susy Inés Bello Knoll**: Presentación | **César José Galarza**: Sostenibilidad y éxito empresarial | **Agostina Coniglio y Constanza Connolly**: El impacto social de los nuevos modelos de negocios | **Susy Inés Bello Knoll**: La asociatividad y la sostenibilidad | **Natalia Sofia Tenaglia**: ¿Qué tan ético es "vestir verde"? | **María Belén Aliciardi**: ¿Cómo enfrentar el Grennwashing de la Moda en el mundo y en Argentina? | **Christian Vidal Beros**: Diversidad e Inclusión en las Empresas de Moda | **Juan José Rastrollo Suárez**: El derecho al paisaje urbano en América Latina | **Marta Rosalía Norese**: La sostenibilidad cultural: El reconocimiento del tango como patrimonio de la humanidad | **Brenda Salas Pasuy**: La protección jurídica del diseño sostenible en Colombia | **Fernando Carbajo Cascón**: La protección de los diseños de moda en la Unión Europea (entre el diseño industrial y el derecho de autor) | **Lucas Matías Lehtinen**: Propiedad Intelectual y Sostenibilidad: La protección de los conocimientos tradicionales | **Vanessa Jiménez Serranía**: La Blockchain como medio de protección del diseño: “design blockchain by design”. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 106. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Visiones del Diseño: Problematicar el Diseño para comprender su complejidad** | **D. V. Di Bella**: Prefacio Cuaderno 104 | **D. V. Di Bella**: Prólogo Cuaderno 104 | **T. Irwin, G. Kossoff y C. Tonkinwise**: Diseño para la transición: un marco educativo para avanzar en el estudio y diseño de transiciones sostenibles | **T. Irwin, G. Kossoff y C. Tonkinwise**: Diseño para la transición: la importancia de la vida cotidiana y los estilos de vida como un punto de influencia para las transiciones sostenibles | **D. V. Di Bella**: Visiones del Diseño: Problematicar el Diseño para comprender su complejidad. 4º Proyecto de la Línea de Investigación N°4 Diseño en Perspectiva (CMU-UP) | **V. M. D'Ortenzio**: Hiperconectados. La señalética y su impacto en los consensos sociales [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2019] | **A. L. Vinlove**: Cuerpos que importan. Reflexionando sobre el estado actual de la industria del denim y las problemáticas que contiene [Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2019] | **A. T. Estévez**: La naturaleza es la solución | **L. Lares**: Metadiseño y Transdisciplina, enfoque para la transformación social y ambiental | **J. Bazoberri y S. Stivale**: Estrategias de diseño para motivar conductas sustentables | **N. Mouchrek**: Diseño participativo en procesos de exploración de carrera para estudiantes universitarios | **Ch. Esteve Sendra, M. Martínez Torán y R. Moreno Cuesta**: Craft your Future: diseñando desde la economía local, la artesanía y la tecnología. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 105. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tradición e innovación: desafíos del cambio curricular.** Cecilia Mazzeo: Prólogo | **Xavier Fernando Jiménez Álvaro, Anabel Soraya Quelal Moncayo y Guillermo Sánchez Borrero:** La nueva enseñanza del Diseño Gráfico en la Pontificia Universidad Católica del Ecuador | **Guillermo Sánchez Borrero, Anabel Soraya Quelal Moncayo y Xavier Fernando Jiménez Álvaro:** Aplicación del rediseño curricular en el segundo nivel de Diseño Gráfico de la PUCE | **Cecilia Mazzeo:** Tradición e innovación: desafíos del cambio curricular de la Carrera de Diseño Gráfico FADU UBA | **Leandro Dalle:** Propuestas curriculares futuribles para la materia Diseño Gráfico de la carrera de Diseño Gráfico en FADU UBA | **Melba Cristina Marmolejo Cueva y Ladys Diana Vásquez Coisme:** Diseño curricular desde el nuevo enfoque de las funciones del diseñador gráfico | **Caridad González Maldonado:** Propuesta curricular como estrategia de innovación educativa: carrera de Diseño de Productos de la PUCE Ecuador | **Carlos Torres de la Torre:** Nuevo paradigma para el Diseño de Productos | **Andrea Rivadeneira Cofre:** Importancia y proceso de la enseñanza del Diseño de Información en el ámbito del Diseño Gráfico | **Mariana Lozada:** La enseñanza del Diseño mediante la intervención de la interdisciplina | **Pablo Guzmán Paredes:** La relación de la enseñanza del diseño entre el producto impreso y la selección del sistema de impresión y acabados adecuados | **Amparo Álvarez Meythaler y Jaime Guzmán Martínez:** Reflexiones sobre métodos de enseñanza y aprendizaje participativo en la cátedra de taller de diseño estratégico. (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 104. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Desafíos del diseño: interdisciplinariedad y enseñanza.** María Bernardita Brancoli y Alejandra Niedermaier: Prólogo // Eje: Enseñar diseño en un mundo cambiante: **Florencia Aguilera y Felipe Arenas | Débora Irina Belmes | María Bernardita Brancoli | Úrsula Bravo y Erik Bohemia | Hernán Díaz Gálvez | Martha Gutiérrez Miranda | Denisse Lizama | Clarisa Menteguiaga | Néstor Damián Ortega | Juan Manuel Pérez | Fernando Luis Rolando | Eduardo A. Russo | Francisco Zamorano Urrutia, Catalina Cortés Loyola y Mauricio Herrera Marín | Osvaldo Zorzano** // Eje: Las fronteras del diseño y sus alcances al servicio de proyectos interdisciplinarios: **Enzo Anziani Ostornol | Paulina Contreras Correa y Hernán Díaz Gálvez | Rodrigo Gajardo y Tamara Vicencio | María Valeria Frindt Garretón | Martina Fornés | Ariel Marcelo Katz | Sofía Martínez Larraín y Lía Valenzuela Echenique | Milagros de Ugarte y María Bernardita Brancoli | María José Williamson.** (2020/2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 103. 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. 2ª Edición. Ciclo 2016-2019). **Investigaciones (resúmenes) organizados por categoría y por fecha.** a) Proyectos Áulicos | b) Proyectos de Exploración de Agenda Profesional | c) Investigaciones Disciplinarias. Selección de Investigaciones completas organizadas por Ejes Temáticos: **Eje Enseñanza del Diseño: Ariana Bekerman:** Los diseñadores del mañana: Contenidos y herramientas para los alumnos de diseño de interiores de hoy frente

a los trabajos que desarrollarán a partir del 2025 | **Gabriela Sagristani**: Transposiciones y mediaciones para el uso del cine en la enseñanza del diseño // **Eje Mundos Visuales: Valeria Stefanini**: El autorretrato en la fotografía contemporánea | **Eleonora Vallazza**: El cine infantil argentino. Reflexiones acerca de la historia y tendencias del cine infantil argentino // **Eje Patrimonio Cultural: Andrea Marrassi**: La dramaturgia de Leónidas Barletta. Análisis sobre Odio y La edad del trapo | **Marcelo Adrián Torres**: Modelos, Diseño y Gestión del patrimonio cultural. Reflexión discursiva y líneas de acción entre los años 2006 y 2017, en Argentina. (2022). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 102, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y diseño: discursos de la identidad cultural en América Latina**. **Natalia Aguerre y Cynthia L. Hurtado Espinosa**: Prólogo | **Mariana N. Campos Barragán, Cynthia L. Hurtado Espinosa y Miguel A. Casillas López**: La identidad de los equipos de fútbol mexicanos a través de sus identificadores gráficos y su influencia en la cultura mexicana | **Adrián A. Cisneros Hernández, Marcela del R. Ramírez Mercado y Juan E. A. Olivares Gallo**: La identidad en el turismo religioso de San Juan de los Lagos | **Verónica Durán Alfaro, Jorge A. González Arce y Claudia Mercado Peña**: La identidad como eje integrador de una marca ciudad | **Eduardo Galindo Flores, Mónica González Castañeda y Daniel Rodríguez Medina**: La gráfica popular, un referente de la identidad del diseño gráfico mexicano | **Patricia C. Galletti**: El flamenco en los Gitanos Calé: apuntes para una investigación sobre la innovación y la inclusión socioculturales desde la antropología y el diseño | **Amalia García Hernández, Irma L. Gutiérrez Cruz y Eva G. Osuna Ruiz**: El alcance de la gastronomía mexicana en otras fronteras a través del diseño gráfico por el medio de la Web | **Alejandra Guardia Manzur**: A través del ojo colonial. Discursos visuales de la mujer indígena boliviana | **José A. Luna Abundis, Noé G. Menchaca de Alba y Marco P. Vázquez Nuño**: La implementación del Video en proyectos de Diseño de Identidad Corporativa | **Daniela Nava Le Favi**: La práctica de vestir a la Mamita: legitimidades, identidades y arte popular en el caso de la Virgen de Urkupiña en la ciudad de Salta-Argentina | **Kléver R. Samaniego Pesantez**: Los macaneros y el diseño comunicacional de su organización | **Agustín Tonatihu Hernández Salazar y María E. Pérez Cortés**: El arte wixárika: un lenguaje visual para la defensa de su cultura | **Leonardo Mora Lomelí, Gabriel Orozco-Grover y Aurea Santoyo Mercado**: Hecho en México para ojos extranjeros: uso y menosprecio de referentes identitarios nacionales en el diseño de productos de consumo. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 101, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La moda en su laberinto**. **Patricia M. Doria**: Introducción. Interrogantes y respuestas de la Moda en la hipermodernidad // **Mirada 1. Moda y Sociedad**. **María Belén López Rizzo**: Masculinidad y Moda: el Dandismo en Argentina | **Jesica Tidele**: Moda y feminismo: la vestimenta como símbolo de protesta | **María Valeria Tuozzo**: Hipermoda, la moda rizoma | **Yamila L. Moreira Bravo**: La simbología del traje sastre femenino y el discurso de emancipación femenina | **Jorge Castro**: La Industria Textil y de la Moda, Responsabilidad Social y la

Agenda 2030 // **Mirada 2. Moda y Cultura.** **Sara Peisajovich:** Desfile de moda: arte y performance | **Lorena Pérez:** Observar y consumir moda. Nuevas formas de comunicación digital | **Gabriela Gómez del Río:** Los cibergéneros especializados: análisis sobre la modalidad de gestión de contenidos en weblogs independientes de moda | **Patricia Cecilia Galletti:** Prolijidad y corrección. Vectores de normalización y socialización interclase para el cuidado del cliente de elite en una marca comercial porteña de lujo tradicional | **Cecilia Gómez García:** Conservación preventiva de colecciones de vestuario escénico. Colección de vestuario compañía de danza española Ángel Pericet | **Cecilia Turnes:** Moda y Vestuario: universos paralelos con infinitas posibilidades de encuentro | **Florencia Insausti:** Moda, publicidad y derecho | **Pamela Echeverría:** Proteger las creaciones en el mundo de la moda | **Constanza Soledad Rudi:** Emprender en el Mundo de la Moda // **Mirada 3. Moda e Innovación.** **María Laura Spina:** La nueva trama de Burberry | **Valeria Scalisse:** Transgresión y glamour, las portadas de la moda. Un análisis de la pasarela/vidriera de papel | **Pablo Andrés Tesoriere:** Fashion film: tendencia mundial en comunicación | **Yanina M. Moscoso Barcia:** Cosmovisión textil actual | **María Mihanovich:** Slow fashion en tiempos de redes sociales | **Paola Medina Matteazzi:** Tecnología 3D en el calzado. Artesanato y tradición. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 100, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Gestión del Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 6ª Edición. Ciclo 2016-2017]. Resúmenes de Tesis:** Viteri Chávez, Andrea Estefanía | Etse, Melanie | Cantor Rodríguez, Diana | Gutiérrez Ferreira, Carolina | González Manzano, Juan Diego | Gelvez Ardila, Johanna | David López, Kelly Dayana | Pontoriero, Andrea | Abril Lucero, Diana Carolina | Doria, Patricia | Chávez Moreno, Roger | Garrido Mantilla, Daniel Alejandro | Trocha Sánchez, Paola Marcela | Lozada Calle, Silvia | Garcés Torres, Ana Carolina | Cueva Abad, Pedro | Pizarro Pérez, Lilyan | Vásconez Duchicela, Paola | Estrella Eldredge, Karla Elizabeth | Castrillón Ramírez, David. **Doctorado en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2017-2018]. Resúmenes de Tesis:** Compte Guerrero, Florencio | Arévalo Ortiz, Roberto Paolo | Calvache Cabrera, Danilo | Torres, Marcelo Adrián | Lozano Castro, Rebeca Isadora. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 99, octubre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Game studies; el campo actual de los videojuegos en Latinoamérica.** **Luján Oulton:** Prólogo | **Diego Maté:** Game studies: apuntes para un estado de la cuestión | **Federico Alvarez Igarzábal:** En el laberinto del tiempo. El videojuego y la evolución de la narrativa | **Luciana Cacik:** Relaciones y grados de dependencia entre la música y la imagen en los videojuegos: Aproximación a su análisis formal desde la jugabilidad | **Laura Palavecino:** Videojuegos, arte, naturaleza y maravilla. Un análisis transdisciplinar sobre las posibilidades poéticas de los Nuevos Medios | **Luján Oulton:** Videojuegos en el museo. Nuevos desafíos curatoriales | **Sebastián Blanco y Gonzalo Zabala:** Deep Game Design: Una nueva metodología para

crear juegos innovadores | **Patricio A. León C.:** Ritmo y Velocidad en Videojuegos. La Evolución Narrativa y Bloques de Interacción componentes claves de los videojuegos de plataforma | **Ana Karina Domínguez:** Diseño de videojuego como terapia de juego para niños con Asperger | **Jacinto Quesnel Alvarez:** Game Jams como experiencia de aprendizaje para artes y diseño | **Euridice Cabañes y Nestor Jaimen:** Videojuegos para la participación ciudadana | **Julieta Lombardelli:** Ludificando las ciencias: un espacio para la creación colectiva | **Guillermo Sepúlveda Castro:** Transgamificación y cultura: del videojuego como producto cultural al videojuego como totalidad cultural. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 98, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Comunicación e Imagen personal 360°.** **María Pía Estebecorena:** Prólogo // **Capítulo 1. Imagen Personal 360°.** **Lilian Bustamante:** La importancia de las habilidades blandas en un asesor de imagen | **Lynne Marks:** Self-confidence and executive presence | **Rosy Garbbez:** El consultor de imagen top | **Luciana Ulrich:** O impacto das cores na imagem pessoal e profissional // **Capítulo 2. Imagen Personal y Salud.** **Aury Caltagirone:** La imagen personal y profesional en el ámbito médico-social | **María Pía Estebecorena:** Resiliencia e imagen en adultos // **Capítulo 3: Imagen Personal e Imagen Pública.** **Coca Sevilla:** Imagen política: la estrategia que llegó para quedarse | **Martín Simonetta:** Giro copernicano: autoestima, capital psíquico e “inteligencia” | **Susy Bello Knoll:** La imagen profesional y el derecho. // **Tesis de Maestría en Gestión del Diseño UP recomendada para su publicación.** **Nataly Moreano Pozo:** Erotismo tecnocumbiero a través de la hipermedia. La gestión del diseño en la construcción simbólica de la mujer en los sectores populares del Ecuador 1990 - 2016. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 97, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes y Sociedad: Arte, Diseño y Comunicación.** **Mara Steiner:** Introducción. Imágenes y Sociedad: Arte, Diseño y Comunicación | **Verónica Devalle:** Diseño y artesanía en América Latina. Imágenes en tensión entre lo dominante, lo residual y lo emergente | **María Noel Luna:** El paisaje urbano informal interpelado desde el arte | **Ezequiel Lozano:** Cartografía audiovisual del disenso sexopolítico en la performance y el teatro latinoamericanos recientes | **Anabella Speziale:** Videopoésia: un modo de expresión para pensar la realidad social | **Mariano Dagatti y Paula Onofrio:** Imaginarios hipermediáticos. Los mundos visuales del gobierno de Cambiemos (2015-2018) | **María Ledesma:** Dos masacres, dos miradas | **María Elsa Bettendorff:** La imagen vigilante: acerca de la fotografía policial como instrumento del poder | **Julia Kratje:** Imágenes arrebatadas, archivos inapropiables. Contratiempos de la vigilancia de la DIPBA sobre la instalación de una sala comunitaria por parte de la Unión de Mujeres de la Argentina | **Inmaculada Real López:** La evocación de la memoria y la identidad a través de la imagen | **Grace Woods-Puckett:** Nostalgic fetish and the English *Heimat*: Time-traveling adventures in the transatlantic gilded age | **Paula Bertúa:** Hacer saltar el continuum de la historia. Memoria y representación en imaginarios fotográficos contemporáneos | **Carina Circosta:** Mapuche terrorista. Pervivencia de estereotipos del siglo

XIX en la construcción de la imagen del “indio” como otro/extranjero en la coyuntura de la Argentina actual | **Alban Martínez Gueyraud**: Señales sociales y temporales en la obra de cuatro artistas contemporáneos: Javier Medina Verdolini, Daniel Mallorquín, Alfredo Quiroz y Francene Keery. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 96, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cultura audiovisual, memoria y género. Una perspectiva en crecimiento. Zulema Marzorati y Mercedes Pombo**: Prólogo | **Claudia Bossay, Zulema Marzorati y Mercedes Pombo**: Prefacio: El audiovisual expandido | **Claudia Bossay**: Las Quintralas audiovisuales, Melodrama, época, romance y el diablo | **Catalina Donoso Pinto**: Ni documento ni fabulación: límites de la representación, archivo y uso del recurso audiovisual en cuatro montajes chilenos dirigidos por mujeres | **Javier Mateos-Pérez y Gloria Ochoa Sotomayor**: La representación de la paternidad en series de televisión chilenas del siglo XXI | **María Paz Peirano**: FEMCINE: Cine de mujeres y nuevas formas de representación en el campo cinematográfico chileno | **Mónica Gruber**: Reflexiones sobre la construcción de la imagen femenina. La voz dormida: de Dulce Chacón a Benito Zambrano | **Mercedes Pombo y Zulema Marzorati**: Memoria, olvido y perdón en la Gran Guerra. El universo femenino en Frantz (Ozon, 2017) | **Adriana Alejandrina Stagnaro**: La insurrección de los saberes sometidos: una interpretación del film Talentos Ocultos desde la antropología de la ciencia | **Marta Casale**: Memorias y (des) memorias de la dictadura. Una lectura de La mujer sin cabeza, de Lucrecia Martel | **Victoria Ramírez Mansilla**: La representación de la mujer trans en el cine chileno contemporáneo | **María Elena Stella**: Denial (Jackson, 2016): Historia, memoria y justicia en tiempos de la globalización. El testimonio del cine | **Lizel Tornay y Victoria Alvarez**: La violencia sexual es política. Un análisis de Campo de Batalla. Cuerpo de Mujer (Fernando Álvarez, Argentina, 2013). (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 95, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Realidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias. Daniel Wolf**: Prólogo | **Anderson Diego da Silva Almeida**: O fazer nas memórias: o Etnodesign de Silvio Nunes Pinto | **Javier Alejandro Bazoberri**: Innovación sustentable. Diálogo entre la Ciencia de los Materiales y el Diseño de Industrial | **Rocío Canetti y Javier Alejandro Bazoberri**: Herramientas analíticas para el desarrollo sustentable. Caso “buildtech” | **Ana Cravino**: Pensamiento Proyectual | **Carlos Fiorentino**: Colores Sustentables: Cuando Ciencia y Diseño se Encuentran | **Alejo García de la Cárcova**: Del diseño industrial al design thinking. Perspectiva histórica de una disciplina en construcción | **Beatrice Lerma**: The sounding side of materials and products. A sensory interaction revaluated in the user-experience | **Sabrina Lucibello y Lorena Trebbi**: Re-thinking the relationship between design and materials as a dynamic socio-technological innovation process: a didactic case history | **Massimo Micocci y Gabriella Spinelli**: Pervasive, Intelligent Materiality for Smart Interactivity | **Sandra Navarrete**: Diseño basado en la evidencia... emocional. Cuando lo subjetivo es lo que realmente importa | **Carlo Santulli**: Interaction with water in nature and self-cleaning potential of biological

materials and species. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 94, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Visibilizaciones y ocultamientos de la imagen**. **C. Páez Vanegas y A. Niedermaier**: Prólogo | **M. Alonso Laza**: De la fotografía de composición a la fotografía pictorialista: (Debates en torno a la concepción artística de la fotografía en la prensa fotográfica e ilustrada, España 1886-1905) | **D. Bermúdez Aguirre**: Una mirada al cartel | **C. Díaz**: Camilo Lleras, una mirada a lo foráneo | **P. A. Gómez Granda y F. Marroquín Ciendúa**: Visibilización y ocultamiento de la imagen de la arquitectura contemporánea. Introducción a la crítica de la relación branding y arquitectura | **L. Ibañez**: La fotografía: un lenguaje para la inclusión | **D. Labraga**: Un animal que hurga. Procesos de creación en la fotografía argentina | **A. Lena**: Mostrando y ocultando Nueva York: cine, cultura y realidad en los dorados veinte | **A. Niedermaier**: La imagen como brecha del tiempo | **C. Páez Vanegas**: Entre dispositivos. Currículo y Tecnología | **J. M. Pérez**: La guerra como filigrana de la imagen occidental | **E. A. Russo**: Sombras proyectadas. El cine, entre lo visible y lo invisible | **J. R. Sojo Gómez**: Planning Estratégico desde la Semiótica y el Pragmatismo de Pierce | **V. Stefanini**: El otro como espécimen. Los usos de la fotografía del siglo XIX para la construcción del otro | **L. Szankay**: Hipertextualidad versus Melancolía en las sociedades líquidas | **E. Vallazza**: Un panorama sobre la circulación y exhibición de obras audiovisuales experimentales en Argentina | **M. Zangrandi**: Registros realistas, pantallas modernas. Escritura y colaboración de Augusto Roa Bastos, Tomás Eloy Martínez y Daniel Cherniavsky en El último piso y El terrorista | **J. E. Zárate Hernández**: Fragmentos de la memoria. Memoria urbana de la Carrera Séptima entre 1950 y 1970 contada a través de fotografías de álbum de familia y narraciones de sus habitantes. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 93, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria**. **Natalia Aguerre y Carlos Paz**: Prólogo: Arte y Comunicación: Arte, Historia y Memoria | **Melina Antoniucci**: Ésta se fue, ésta murió, ésta ya no está más (...) | **Maico Biehl**: A viagem como experiência sensível (...) | **Anna Paula Boneberg Nascimento dos Santos**: Memórias das Missões em Pinturas de Aldo Locatelli (...) | **Laura Castillo Compte**: Arte mariano en Latinoamérica (...) | **Mariano Cicowiez**: El pulso de la historia en campaña electoral | **Marcelo Augusto Maciel da Silva**: Escrevendo cartas, produzindo tipos e edificando o todo (...) | **Melina Jean Jean**: Los alcances del arte en la elaboración de acontecimientos traumáticos (...) | **Clarisa López Galarza y Julio Lamilla**: Sobre-vivir. Fichas salitreras en el archivo de Edgardo Antonio Vigo (...) | **Katherine Muñoz Osorio**: La gráfica urbana como herramienta comunicativa y transformadora (...) | **Liz Rincón Suárez**: Paisajes de miedo y melancolías del destierro (...) | **Gabriele Rodrigues de Moura**: Diário de un viage (1746) (...) | **Cintia Rogovsky**: Esa extraña cosa llamada tiempo | **Mariana Schossler**: História, Memória e Nação (...) | **Margarita Eva Torres y María Gelly Genoud**: Los fantasmas del artista: Infiernos cotidianos y lo que no pudo ser (...) (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 92, marzo. Con Arbitraje.

> 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'. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 91, febrero. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Investigar en Diseño: del complejo y multívoco diálogo entre el Diseño y las artesanías.** **Marina Laura Matarrese y Luz del Carmen Vilchis Esquivel:** Prólogo || *Eje 1 Reflexiones conceptuales acerca del cruce entre diseño y artesanía* | **Luz del Carmen Vilchis Esquivel:** Del símbolo a la trama | **María Laura Garrido:** La división arte/artesanía y su relación con la construcción de una historia del diseño | **Marco Antonio Sandoval Valle:** Relaciones de complejidad e identidad entre artesanía y diseño | **Miguel Angel Rubio Toledo:** El Diseño sistémico transdisciplinar para el desarrollo sostenible neogentrópico de la producción artesanal | **Yésica A. del Moral Zamudio:** La innovación en la creación y comercialización de animales fantásticos en Arrazola, Oaxaca | **Mónica Susana De La Barrera Medina:** El diseño como objeto artesanal de consumo e identidad || *Eje 2. La relación diseño y artesanía en los pueblos indígenas* | **Paola Trocha:** Las artesanías Zenú: transformaciones y continuidades como parte de diversas estrategias artesanales | **Mercedes Martínez González y Fernando García García:** El espejo en que nos vemos juntos: la antropología y el diseño en la creación de un video mapping arquitectónico con una comunidad purépecha de México | **Paolo Arévalo Ortiz:** La cultura visual en el proceso del tejido Puruhá | **Daniela Larrea Solórzano:** La artesanía salasaca y sus procesos de transculturación estética | **Annabella Ponce Pérez y Carolina Cornejo Ramón:** El diseño textil como resultado de la interacción étnica en Quito,

a finales del siglo XVIII | **Verónica Ariza y Mar Itzel Andrade:** La relación artesanía y diseño. Estudios desde el norte de México | **Eugenia Álvarez Saavedra:** El diseño representado a través de la artesanía. Emprendedores de la etnia Mapuche. Región de la Araucanía, Chile. (2021). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 90, enero. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experimentación multimodal en la comunicación y en el aprendizaje. Una vía para repensar la alfabetización.** **A. Pedrazzini, L. Vazquez y N. Scheuer:** Introducción. Repensar la alfabetización a partir de la multimodalidad. Aproximaciones interdisciplinarias y multiculturales en la comunicación y en el aprendizaje | **M. Falardeau:** Julie Doucet, between order and disorder | **F. Gómez, S. Weingart, R. Mulligan & D. Evans:** The Latin American Comics Archive (LACA): an online platform housing digitized Spanish-language comics as a tool to enhance literacy, research, and teaching through scholar/student collaboration | **A. Bengtsson:** Multimodalidad e interactividad en algunas formas de contar la ciencia | **A. Guberman:** Introducing Young Children to Expository Texts through Nonverbal Graphic Representations | **L. Bugallo, C. Zinkgräf y A. Pedrazzini:** Propiciar la multimodalidad en niños y adolescentes a través de la producción de humor gráfico | **G. Galdón, A. M. Gerbolés y F. Saez de Adana:** Aprender a comunicar con imágenes. Uso del cómic en la educación superior como vehículo para el desarrollo de competencias multimodales | **D. A. Moreiras y F. Castagno:** Exploraciones multimodales. Aportes para la enseñanza de la Comunicación Social | **F. Alam, C. R. Rosemberg y N. Scheuer:** Gestos y habla en la construcción infantil de narrativas entre pares | **L. Wallner:** The Visual made Audible - Co-constructing Sound Effects as Devices of Comic Book Literacy in Primary School | **J. I. Pozo, J. A. Torrado y M. Puy Pérez-Echeverría:** Aprendiendo a interpretar música por medio del *Smartphone*: la explicitación y reconstrucción de las representaciones encarnadas. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 89, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Aportes al análisis de las prácticas culturales contemporáneas de la Argentina reciente, desde la perspectiva de Pierre Bourdieu.** **Laura Colabella y Patricia Vargas:** Prólogo. Aportes al análisis de las prácticas culturales contemporáneas de la Argentina reciente, desde la perspectiva de Pierre Bourdieu | **Juan Dukuen:** Un arte de inventar: el hábito en la lectura bourdieana de Panofsky | **Victoria Gessaghi y Alicia Méndez:** La Nobleza de Estado, algunas reflexiones a partir del trabajo de campo con elites educativas en la Argentina | **Laura Colabella y Patricia Vargas:** Bourdieu en el conurbano: un viaje de ida y vuelta (...) | **Lorena N. Schiava D'Albano:** "Solo hay un camino entre la persona que eres y la que quieres ser" (...) | **Alicia B. Gutiérrez y Héctor O. Mansilla:** La dialéctica entre lo objetivo y lo vivido: el análisis de la desigualdad social en Córdoba, Argentina | **María Florencia Blanco Esmoris:** ¿La indeterminación del orden binario? (...) | **Paula Miguel:** El "diseño" como valor y la conformación de un universo de creencia | **María Eugenia Correa:** La lucha por la legitimidad (...) | **Bárbara Guerschman:** Aprender a verse como una marca. (...) | **Gabriela C. Alatsis:** El rol de los intermediarios culturales en la producción de la

“creencia colectiva”: la conformación de un circuito de diseño en Quilmes | **María Eugenia Correa y Matías J. Romani**: El lujo tecnológico (...) | **Victoria Irisarri y Nicolás Viotti**: ¿Más allá de la distinción? (...) (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 88, noviembre. Con Arbitraje.

> 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 N°4 Diseño en Perspectiva (CMU-UP) / **S. Valverde Villamizar**: El diseñador como agente de cambio social: Análisis del caso Qom Lashepi Alpi [*Comisión Diseño en Perspectiva Julio 2019*] / **M. Córdova 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 Vueltaio: 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. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 87, octubre. 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**: cultura tolita 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. (2020). Buenos Aires:

Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 86, septiembre. 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”. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 85, agosto. 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. (2020). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 84, julio. 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 Boschetti | 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, junio. 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, mayo. 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, abril. 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, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Giros visuales.** **Julio César Goyez Narváez 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 Narváez:** Audiovisualidad, cultura popular e investigación-creación | **Trixi Allina Bloch y Alejandro Jaramillo Hoyos:** Mesa radicante: experiencia e imagen | **Esmeralda Hernández Toledano y Luis Martín Arias:** El cine como modelo de realidad: análisis de “Él” (Luis Buñuel, 1953) | **Alejandra Niedermaier:** Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad | **Wilson Orozco:** La representación ficcional de la pobreza en *Tierra sin pan* y *Agarrando pueblo* |

Juan Manuel 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, febrero. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tiempos inestables. Un mundo en transición.** **M. Veneziani:** Prólogo | **M. Veneziani:** Diseño y cultura. Huellas japonesas en la Argentina | **V. Martínez Azaro:** Empatía y Diseño en un contexto de inmigración | **X. González 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, enero. 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 | **Analia Faccia:** Discursos sobre el cuerpo, vestimenta y desigualdad de género | **Griselda Flesler:** Marcas de género en el diseño tipográfico de revistas de moda | **Jorge Leite Jr.:** Sexo, género y ropas | **Nancy de P. Moretti:** La construcción del lenguaje gráfico en el diseño de moda y la transformación del cuerpo femenino | **María Eugenia Correa:** Diseño y sustentabilidad. Un nuevo escenario posible en el campo de la moda | **Gabriela Poltronieri Lenzi:** O chapéu: Uma ferramenta para a identidade e a responsabilidade social no câncer de mama | **Taña Escobar Guanoluiza 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 Eserverri:** Victor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección.** **D. V. Di Bella:** Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin:** Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy:** Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff:** Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy:** Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise:** (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli:** Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli:** Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility, Design Ethos y Design 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 Szpilberg: Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño.** Karen Avenburg y Marina Matarrese: Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | Ivana Mihal: Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | Laura Ferreño y María Laura Giménez: Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | Silvia Benza: El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | Natalia Aguerre: Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | Julieta Infantino: Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cibeá: Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova: Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | Laura Zambrini: Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | Bárbara Guershman: Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias.** Daniel Wolf: Prólogo de la Universidad de Palermo | Jorge Pokropek y Ana Cravino: Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | Leila Lemgruber Queiroz: Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | Maximiliano Zito: La sustentabilidad de Internet de las Cosas | Gabriela Nuri Barón: La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | Marina Andrea Baima: El proceso de diseño desde la

génesis de los materiales | **Marinella Ferrara and Valentina Rognoli**: Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | **Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo**: The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | **Linda Worbin**: Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | **Zurich Manuel Kretzer**: Educating smart materials | **Murat Bengisu**: Biomimetic materials and design | **Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia**: Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | **Giulia Gerosa and Laura Daglio**: Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | **Giovanni Maria Conti**: Material for knitwear: a new contemporary design scenario | **Giulio Ceppi**: Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino**. **María Verónica Barzola**: Prólogo de la Universidad de Palermo | **Rita Ribeiro**: Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL: **Jorge Gaitto** | **María Verónica Barzola** | **Celso Carnos Scaletsky**, **Chiara Del Gaudio**, **Filipe Campelo Xavier da Costa**, **Gerry Derksen**, **Guilherme Corrêa Meyer**, **Juan de la Rosa**, **Piotr Michura** y **Stan Ruecker** | **Anderson Antonio Horta**. EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: **María Ledesma** | **Silvia Sasaoka**, **Giselle Marques Leite**, **Mônica Cristina de Moura** y **Luís Carlos Paschoarelli** | **Caroline Salvan Pagnan** y **Artur Caron Mottin** | **Simone Abreu** | **Zulma Buendía De Viana** | **Elisângela Batista**. EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO: **María del Rosario Bernatene** y **Guillermo Juan Canale** | **Liliana Durán Bobadilla** y **Luis Daniel Mancipe Lopez** | **Ana Urroz-Osés** | **Camilo de Lelis Belchior**. FORMACIÓN PARA EL DISEÑO SOCIAL: **Rita Aparecida da Conceição Ribeiro** | **Cristian Antoine**, **Santiago Aránguiz** y **Carolina Montt** | **Polyana Ferreira Lira da Cruz** y **Wellington Gomes de Medeiro** | **Carlos Henrique Xerfan do Amaral**, **André Ribeiro de Oliveira** y **Sandra Maria Nunes Vivone** | **Ana Beatriz Pereira de Andrade** y **Henrique Perazzi de Aquino**. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 69, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine e Historia**. **Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo**. **Zulema Marzorati** y **Mercedes Pombo**: Prólogo | **Rodolfo Battagliese**: Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay**: Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati** y **Mercedes Pombo**: El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009) | **Victoria Alvarez**: Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal**: La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia*

clandestina (Ávila, Argentina, 2011) | **Moira Cristiá:** Frente el 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. Doría**: 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 | **María 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 antropólogos. 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 Bernardino**: Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta**: La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca**: En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga**: Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier**: La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar**: Hijo de la migración | **Silvia Solas**: Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages**: Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana**: Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz:

Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. 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)** | Mônica 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: **Interfe-**

rencias. 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 pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La "belleza" im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del**

proyecto | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Caroll: **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 al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro 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 pa-**

ramétrico. 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 Cossío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Elicabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos inseparables para la enseñanza del sistema de la moda** | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable.** Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’ ”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista**

Catalogue | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lisette Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías.** T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia y mass media... ¿mayor calidad de la información?** | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración.** S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte**. Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. “Hacia la construcción de nuevos paradigmas”** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones**. Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamiento y de la subjetividad** | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Ros-

mery 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 duchampización 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 Paler-

mo: **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 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 construc-**

ción 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 Bur-

gueño: **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 Mé-**

xico. 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 fílmicos.** 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 Finkelievich. **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

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 o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php
