

Cuaderno 77

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

Año 20
Número 77
Diciembre
2019

Cine e historia. Representaciones fílmicas en un mundo globalizado

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo: Prefacio | **Eje 1: Etnicidades en la pantalla:** **Tzvi Tal:** Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela | **Alejandra F. Rodríguez:** ¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine | **Eje 2: Construyendo la historia:** **Mónica Gruber:** Leyendo la realidad desde el cine. Imagen femenina y juventud en los últimos films de Pedro Almodóvar | **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.

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 nº 77

Zulema Marzorati. (D&C, UP, Argentina)

Mercedes Pombo. (D&C, UP, Argentina)

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 Ramírez Righi. Universidad Federal de Santa Catarina. Brasil.

Oscar Rivadeneira Herrera. Universidad Tecnológica de Chile. Chile.

Julio Rojas Arriaza. Universidad de Playa Ancha. Chile.

Eduardo Russo. Universidad Nacional de La Plata. Argentina.

Virginia Suárez. Universidad de Palermo. Argentina.

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

Magali Turkenich. Universidad de Palermo. Argentina.

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

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

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

Textos en inglés

Marisa Cuervo

Textos en portugués

Mercedes Massafra

Diseño

Francisca Simonetti - Constanza Togni

1º Edición.

Cantidad de ejemplares: 100

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Diciembre 2019.

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 77

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

Año 20
Número 77
Diciembre
2019

Cine e historia. Representaciones fílmicas en un mundo globalizado

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo: Prefacio | **Eje 1: Etnicidades en la pantalla:** **Tzvi Tal:** Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela | **Alejandra F. Rodríguez:** ¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine | **Eje 2: Construyendo la historia:** **Mónica Gruber:** Leyendo la realidad desde el cine. Imagen femenina y juventud en los últimos films de Pedro Almodóvar | **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.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos], es una línea de publicación cuatrimestral 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.
Diciembre 2019.

Cine e historia. Representaciones filmicas en un mundo globalizado

Prefacio

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

Eje 1: Etnicidades en la pantalla

Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela

Tzvi Tal.....pp. 17-27

¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine

Alejandra F. Rodríguez.....pp. 29-43

Eje 2: Construyendo la historia

Leyendo la realidad desde el cine. Imagen femenina y juventud en los últimos films de Pedro Almodóvar

Mónica Gruber.....pp. 45-60

Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica

Adriana A. Stagnaro.....pp. 61-72

Humanismo y solidaridad en *El puerto* (Kaurismäki, Finlandia/Francia/ Alemania, 2011)

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo.....pp. 73-84

Eje 3: Cine, historia y memoria

Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización.

Representaciones en el cine alemán

María Elena Stella.....pp. 85-94

***Libertadores*; bicentenarios de las independencias en el cine**

Claudia Bossay P.....pp. 95-117

***La imagen faltante*, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona**

Marta N. R. Casale.....pp. 119-131

Publicaciones del CEDyC.....pp. 133-158

Síntesis de las instrucciones para autores.....p. 159

Resumen: Las representaciones colectivas y la conformación de los imaginarios sociales crean un espacio de reflexión que resulta muy enriquecedor a la hora de analizar las sociedades. El cine es un documento social que propone multiplicidad de miradas sobre las mentalidades de una época o lugar. A través de sus historias y sus modos de presentarse es factible comprender las reglas y discursos que imperan en la actualidad.

En el presente Cuaderno los autores proponen analizar de qué manera se manifiesta el concepto de globalización en diversos momentos de la historia y desde diferentes ópticas, siempre utilizando el cine como motor de abordaje. Lo que buscan estas investigaciones es complejizar el concepto y sus formas de presentarse en las representaciones fílmicas, abordando sus consecuencias como un abanico que despliega otros modos de entender a las sociedades.

Esto conduce a reflexionar acerca de las migraciones y los nuevos paradigmas que se manifiestan en la construcción de la identidad contemporánea. La otredad como concepto alejado de nuestra vida cotidiana va perdiendo espacio, dando lugar a la conformación de nuevos actores y relaciones sociales.

Palabras claves: Cine - representaciones - globalización - identidad - memoria - sociedad - etnicidad.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 16]

(*) Docente e investigadora (UBA). Es doctora en Ciencias Sociales (UBA) y magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (FLACSO). Integra la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisuales (AECA). Miembro de la Comisión de Posgrado de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, integra el comité editorial y de arbitraje de sus publicaciones. Se ha especializado en el estudio de la relación entre el cine y la historia, publicando diversos artículos sobre esta temática en jornadas y congresos. Es autora de *Plantear utopías. La conformación del campo científico-tecnológico nuclear en Argentina 1950-1955*. Buenos Aires: Ciccus-Clacso, 2012. Dirige y coordina con Mercedes Pombo la línea de investigación de Cine e Historia en la Universidad de Palermo

(**) Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Docente, investigadora y fotógrafa, se especializa en fotografía argentina contemporánea dentro del marco del Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Es autora de artículos sobre lenguaje visual y fotografía,

tales como “La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Universidad de Palermo. [ISSN: 1668-0227] y “Nuevos modos de exposición y circulación de las imágenes fotográficas” en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación N°39* (Año XII, Vol. 39, Buenos Aires, Argentina. [ISSN: 1668-0227], entre otros textos. Actualmente dirige y coordina con la Dra. Zulema Marzorati la línea de investigación de Cine e Historia en la Universidad de Palermo

El film no cuenta sólo por aquello que atestigua sino por el acercamiento socio-histórico que permite (Ferro, 1995 p. 39).

El siglo XX ha sido considerado por Hobsbawm (1997) como la era de las catástrofes sociales, pero al mismo tiempo, la era de los más grandes progresos en la historia de la humanidad, con cambios revolucionarios de profundas repercusiones a nivel mundial. Una de estas importantes transformaciones la constituye el desarrollo de la globalización¹. Para Stiglitz el fenómeno de la globalización constituye una integración más estrecha que relaciona pueblos y países del mundo, producida por la gran reducción de los costes de transporte y comunicación y el libre flujo de bienes, servicios, conocimientos y, en menor grado, personas, a través de las fronteras (Stiglitz, 2003, p. 37). Es importante tener en cuenta que una desaparición de los límites de la distancia y tiempo en las acciones y en las organizaciones sociales es el resultado de las comunicaciones electrónicas, sumado a la desaparición de las fronteras geográficas por efecto de la actividad económica y financiera (Saborido, 2003, p. 38).

Con respecto a sus manifestaciones históricas y temporales, se puede ubicar el proceso de la globalización en lo que Braudel (1968) ha definido como perspectiva de *larga duración* o de transformaciones históricas en un período por lo menos secular. Estos cambios comenzarían con la travesía de Cristóbal Colón en 1492 que abre el camino a una expansión global europea y su conquista y colonización de gran parte del mundo; la etapa comprendida entre 1870 y 1913, con el abaratamiento de los costes y comunicaciones debido a los cambios tecnológicos derivados de la Revolución Industrial; la llegada del hombre a la luna en 1969 que coincide con la primera transmisión mundial vía satélite, o la creación de Internet en este mismo año. Pero en general se acepta que la globalización se simboliza con la caída del muro de Berlín (1989) y la posterior disolución de la Unión Soviética en 1991. Y, aunque se tienen en cuenta otros momentos para su inicio, “lo que hace única la actual globalización es la convergencia entre las innovaciones tecnológicas y unas actitudes abiertamente favorables a la integración de los mercados” (VVAA, 2016, p. 9).

Este proceso de globalización a su vez trae la reafirmación de identidades locales como la otra cara de una misma moneda. Mientras se tiende a una homogeneización cultural, surge también el miedo a perder las referencias culturales específicas de cada pueblo y eso trae la necesidad de rectificar identidades regionales (Castells, 2010). Se trata de una globalización contextualizada dentro del marco de las nuevas tecnologías de comunicación e información; pero también dentro de una lógica de mercado y de crecimiento económico:

“Si no hay posibilidad de una inversión de capital financiero o tecnología en un país, ese país –o esa región o ese sector de la población– queda marginado de la economía global” (Castells, 2010, p. 257). De esta manera, y como respuesta social a esta tendencia homogeneizadora y aplanadora de individualidades, surge la necesidad de reafirmar la identidad cultural. La identidad es una reconstrucción del sentido de la vida de las personas en el momento en que lo que tenían como forma de agregación, de organización (...) se pierde. El mercado no es suficiente para dar sentido. El Estado pasa a ser en cierto modo agente de la globalización y no de una colectividad particular, y la reacción es la construcción alternativa del sentido a partir de la identidad (Castells, 2010, p. 258).

Con respecto a este fenómeno de la globalización, existen dos miradas contrapuestas: la de los *escépticos* y la de los *globalistas*. Para los primeros, es sólo una construcción ideológica que permite legitimar el proyecto neoliberal global, es decir la creación de un mercado libre a nivel mundial y la consolidación del capitalismo norteamericano, mientras que para los segundos, no habría que reducir la globalización a una lógica puramente económica o tecnológica, sino vincularla con otras dimensiones de la vida social, política y cultural, destacando la nueva escala de extensión geográfica dentro de la cual se reorganizan las relaciones de poder y su distribución entre los Estados (Saborido, 2003, pp. 42-47).

La propuesta para este Cuaderno consiste en analizar algunos de estos acontecimientos de un mundo globalizado mediante el abordaje de los procesos estéticos y simbólicos del imaginario social y sus representaciones filmicas. Toda sociedad retratada en un film constituye una construcción, el cine² se presenta así, como un lenguaje artístico que pone en evidencia muchos de estos procesos, permitiendo abordar su contexto de producción y tener una mirada consciente y crítica sobre los mismos. A través de distintos films y propuestas narrativas, los textos filmicos proponen una visión del mundo y de las transformaciones sociales en cuanto al concepto de globalización, como el desarrollo tecnológico, las migraciones y las identidades.

El presente libro se encuentra organizado a partir de tres ejes que contienen la totalidad de los artículos en donde –cada autor a su manera– problematiza sobre algún aspecto referido a la globalización e identidad cultural.

En una primera instancia el eje titulado *Etnicidades en la pantalla* contiene aquellos textos cuyo objetivo central es reflexionar sobre esta problemática, sus causas y consecuencias en el cine. Tal es el caso del trabajo de **Tzvi Tal** llamado *Brechas y etnicidad - El judío violento en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela* donde estos personajes surgen como la representación de la otredad. El artículo se enfoca en reflexionar acerca de la aparición de historias de judíos que ejercen la violencia en películas producidas en tres sociedades latinoamericanas cruzadas por brechas sociales, políticas y discursivas profundas: Argentina, Uruguay y Venezuela. Los roles que ocupan los protagonistas de estos relatos aluden a problemáticas sociales y políticas de las sociedades latinoamericanas contemporáneas que representan al judío como un Otro y lo ubican en el lugar alegórico del personaje violento, buscando calmar las ansiedades que despierta el posible estallido de la violencia latente en estas sociedades.

Por otra parte, *¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine* de la autora **Alejandra Rodríguez**. Allí se propone el análisis de dos documentales recientes que abordan la problemática de la llamada Conquista del Desierto: *El país del*

Diablo de Andrés Di Tella (2008) *Tierra Adentro* de Ulises de la Orden (2011) para pensar cómo se construye el verosímil en el cine de tema histórico y la tensión existente entre historia y memoria, asumiendo la división tradicional entre oralidad y escritura, entre cultura dominante y cultura subalterna.

El siguiente eje es *Construyendo la historia*. Aquí se presentan los trabajos que toman distintas temáticas de la sociedad actual y la cuestionan en una búsqueda por trascender lo establecido desde la identidad cultural, tomando varios textos filmicos para su análisis. Es el caso del trabajo *Leyendo la realidad desde el cine. Imagen femenina y juventud en los últimos films de Pedro Almodóvar* de la autora **Mónica Gruber**, quien se propone analizar las últimas realizaciones filmicas de este director, desde *Los abrazos rotos* (2009) a *Julieta* (2016), para reflexionar acerca de cómo este director representa a las mujeres y sus problemáticas, utilizando un particular tratamiento formal y estético.

Otro artículo de este eje es el texto de **Adriana Stagnaro** *Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica*. Allí se centra en el análisis del film de Werner Herzog *Lo and Behold, Reveries of the Connected World*, donde se presenta el inicio de Internet y sus efectos en la cultura humana contemporánea. La autora parte de los datos que surgen de esta película para reflexionar desde los distintos enfoques de la antropología de la ciencia y la tecnología, las problemáticas que se presentan frente a estos modos de encarar el mundo, poniendo en tela de juicio las posiciones deterministas sobre la tecnología en las sociedades humanas.

También encontramos el trabajo *Humanismo y solidaridad en El puerto (Kaurismäki, Francia, 2011)* de **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo** quienes analizan este film, una suerte de cuento de hadas, que narra seriamente, pero con humor y austeridad uno de los males contemporáneos: la inmigración de los sin papeles. El film trata básicamente sobre la solidaridad, la cooperación y la esperanza, y cómo estos valores pueden mantenerse aún en las circunstancias más terribles.

El último eje del Cuaderno, denominado *Cine, historia y memoria* reúne aquellos artículos que toman distintos momentos de la historia y –a través relatos filmicos– dejan en evidencia la importancia de la memoria como reflejo de una sociedad y sus pensamientos y valores. Ejemplo de esto es el artículo *Holocausto y memoria en tiempos de la globalización. Representaciones en el cine* de la autora **María Elena Stella** reflexiona acerca de cómo el Holocausto se convirtió en un tropos universal a la hora de explicar las grandes masacres y genocidios de la era actual. Para esto toma el film *Laberinto de mentiras* (Giulio Ricciarelli, 2014), en que está representado el deseo de la sociedad por olvidar el pasado tras la guerra y la incorporación de perpetradores nazis en distintas instituciones alemanas

Por otra parte, se encuentra el texto *Libertadores; un nuevo proyecto cinematográfico continental* donde **Claudia Bossay** analiza la serie de películas para el ciclo Libertadores coproducidas por la productora Española Wanda Films, junto con Lusa Films y TVE España y productoras locales, en el marco de los bicentenarios de las independencias en Latinoamérica. El artículo busca reflexionar acerca de cómo se presentan los ideales de liberación. Se cuestiona si efectivamente estas representaciones audiovisuales superan la independencia de cada nación para ocupar un espacio más amplio de liberación latinoamericana, indagando sobre la fraternidad de los pueblos representados, y preguntándose si hay reflejos o señales de un movimiento panamericano.

Para finalizar, el artículo de **Marta N. R. Casale** denominado *La imagen faltante, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona* toma esta película del director camboyano donde se muestra el genocidio durante la Kampuchea Democrática. Casale utiliza este film como puntapié para reflexionar acerca de la posibilidad o imposibilidad –ética, material y psicológica– de dar cuenta de un fenómeno que arrasa con la dignidad humana y lleva la crueldad a límites extremos. Se pregunta si es lícito convertir una masacre en espectáculo, lo cual deriva en una serie de cuestionamientos muy profundos y que concluyen con nuevas preguntas.

El conjunto de artículos y films seleccionados por los autores dan cuenta de los cambios en la sociedad actual y las nuevas mentalidades que traen consigo. Estas historias permiten trascender la individualidad de su universo para, tal como plantea Ferro en el comienzo de esta introducción, invitar al lector a reflexionar e indagar sobre el complejo universo de la globalización y sus repercusiones a nivel social y cultural.

Notas

1. Sobre Globalización ver: Zygmunt Bauman (2016) [1998]. *La globalización. Consecuencias humanas*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica; Anthony Giddens (2001). “El gran debate sobre la globalización”. En *Pasajes del pensamiento contemporáneo*. Septiembre/Diciembre 2001, N° 7, pp. 63-74; Carlos Taibo (2002). *Cien preguntas sobre el nuevo desorden*. Madrid: Punto de lectura; Guillermo Deheza (2000). *Comprender la globalización*. Madrid: Alianza; Joege Saborido (2001). *La economía entre dos siglos*. Buenos Aires: Biblos.
2. Sobre la relación entre el cine y el contexto de producción ver: Zulema Marzorati y Mercedes Pombo (Coord.) “Prólogo” en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo*. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo Buenos Aires, Argentina. Cuaderno N° 68, pp. 11-17. Año XVIII Julio 2018; Zulema Marzorati y Tzvi Tal “Introducción”. Dossier Memorias, Identidades y Cine. Perspectivas contemporáneas sobre la imaginación del pasado. en: Revista *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, N° 4, 2010. <http://asaeca.org/imagofagia/home.html>

Bibliografía

- Braudel, F. (1968). *La historia y las Ciencias Sociales*. Madrid: Alianza.
- Castells, M. (2010). “Globalización e identidad”. *Quaderns de la Mediterrània*, Cuadernos del Mediterráneo, N°14, pp. 254-262.
- Ferro, M. [1977] (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Hobsbawm, E. (1997). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.
- Saborido, J. (2003). *El mundo frente a la globalización*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Stiglitz, J. E. (2003). *El malestar en la globalización*. Buenos Aires: Taurus.
- VVSS (2016). *Los ganadores y perdedores de la globalización. Los retos de la economía*. España: LIBERDÚPLEX. RBA Coleccionables.

Abstract: Collective representations and the conformation of social imaginaries create a space of reflection that is very enriching at the time of analyzing societies. The cinema is a social document that proposes multiplicity of views on the mentalities of a time or place. Through its stories and its ways of presenting them, it is feasible to understand the rules and discourses that prevail today.

In the present Notebook, the authors propose to analyze how the concept of globalization manifests itself in different moments of history and from different perspectives, always using the cinema as a trigger to reflection. What these investigations look for is to make the concept and its ways of presenting itself in film representations more complex, addressing its consequences as a range that unfolds other ways of understanding societies.

This leads us to reflect on the migrations and on the new paradigms that are manifested in the construction of contemporary identity. The otherness as a concept away from our daily life is losing space, leading to the formation of new actors and social relationships.

Keywords: Cinema - representations - globalization - identity - memory - society - ethnicity.

Resumo: As representações coletivas e a conformação dos imaginários sociais criam um espaço de reflexão muito enriquecedor no momento de analisar às sociedades. O cinema é um documento social que propõe múltiplas miradas sobre as mentalidades de uma época ou lugar. Através das histórias e seus modos de apresentação é possível compreender as regras e discursos que hoje imperam.

Neste Caderno, os autores propõem analisar como se manifesta o conceito de globalização em diversos momentos da história e desde diferentes ângulos, sempre utilizando o cinema como motor de abordagem. Estas pesquisas procuram fazer complexo o conceito e suas formas de apresentar-se nas representações fílmicas, abordando suas consequências como um abanico que desprega outros modos de entender às sociedades.

Todo isto conduz a refletir sobre as migrações e os novos paradigmas que se manifestam na construção da identidade contemporânea. A alteridade como conceito afastado de nossa vida cotidiana vai perdendo espaço, dando lugar à conformação de novos atores e relações sociais.

Palavras chave: cinema - representações - globalização - identidade - memória - sociedade - etnia.

Fecha de recepción: abril 2019
Fecha de aceptación: octubre 2019
Versión final: diciembre 2019

Brechas y etnicidad. Personajes judíos violentos en películas de Argentina, Uruguay y Venezuela

Tzvi Tal *

Resumen: Este artículo enfoca la novedosa aparición de personajes judíos que ejercen la violencia en películas producidas en tres sociedades latinoamericanas cruzadas por brechas sociales, políticas y discursivas profundas: Argentina, Uruguay, Venezuela. Partiendo de la premisa que la imagen del judío en el cine puede ser leída alegóricamente como un indicador de los procesos de construcción de la Identidad, al señalar los límites del Nosotros, el Otro incluido y el Otro excluido, el artículo sostiene que este nuevo tipo de personaje judío de ficción cinematográfica expresa la ansiedad que se despierta en las culturas ante la polarización discursiva, que podría desatar la violencia política real. La amenaza no se representa en factores externos, como podría una imagen xenófoba de las nuevas olas migratorias impulsadas por la globalización y el neoliberalismo, sino en el interior mismo de la identidad nacional, a cuya homogeneidad imaginaria contribuía la imagen de la otredad judía incluida y protagonista de filmes. Se refiere a las películas *Diablo* (Loreti, Argentina, 2011), *Relatos Salvajes* (Szifrón, Argentina, 2014), *Reus* (Piñeiro y Fernández y Pi, Uruguay, 2011), *Ms. Kaplan* (Brechtner, Uruguay, 2014), *Esclavo de Dios* (Novoa, Argentina - Venezuela - Uruguay, 2013). Salvo *Diablo*, todas las restantes fueron producidas con apoyo del Programa Ibermedia - Espacio audiovisual iberoamericano.

Palabras clave: alegoría - brecha - etnicidad - judíos - otredad.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 26-27]

(*) Phd. Profesor con nominación permanente. Escuela para las Artes del Sonido y la Pantalla, Colegio Académico Sapir, Israel. Investiga representaciones de la Historia y la reconstrucción de los Héroes nacionales en cine, y la imagen del judío en el cine latinoamericano contemporáneo. Últimos trabajos publicados: 2014: "Memoria histórica y discurso político en *Revolución-El cruce de los Andes* (Ipiña, 2010)", *Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación*, Universidad de Palermo, Buenos Aires, pp. 241-253. 2015: "Geografía, Memoria e Ideología: los viajes del Che Guevara en películas", *Hermeneutic: Revista Digital de Arte, Crítica y Filosofía* 13, Universidad Nacional de Patagonia: <http://publicaciones.unpa.edu.ar/index.php/1/article/.../155>

Judíos y alegorías

La inmigración de judíos de Europa Oriental a los países latinoamericanos iniciada en la década de 1880, tuvo una pronta expresión entre los pioneros del cine en el continente. Cineastas, productores y actores judíos participaron en las industrias latinoamericanas del cine desde sus comienzos en los primeros años del siglo XX, a veces bajo seudónimo para ocultar la identidad étnica, otras adaptando los nombres que sonaban raro al castellano y otras sin disimularlo. Sin embargo, los personajes judíos y las temáticas judías aparecieron en las películas de ficción mucho más tarde, supeditadas a los límites que las culturas hegemónicas, primero en las repúblicas oligárquicas y luego en los estados populistas, imponían a las representaciones de la diferencia cultural.

El objeto de este estudio no es un cine étnico, hecho por judíos sobre temáticas judías para consumo por público judío. Son películas producidas en los ámbitos del cine comercial con apoyos de los fondos de estímulo locales y extranjeros, privados o públicos, con actores y personal no necesariamente identificado como judío. Se trata de producciones locales o coproducciones transnacionales, destinadas al consumo por el gran público, que compiten en festivales nacionales e internacionales.

La aproximación al “cine acentuado”, donde resaltan las particularidades culturales étnicas y las memorias de la migración o del exilio que los directores expresan en las películas (Naficy, 2001) no es suficiente para comprender este objeto de estudio, donde los cineastas judíos pertenecen a la tercera o cuarta generación desde la migración, donde directores no-judíos realizan filmes enfocando la experiencia judía y donde no se preserva la autenticidad étnica entre los actores y sus personajes. También es problemático referirse a la población latinoamericana judía como minoría étnica, pues a pesar de ser demográficamente ínfima y mantener cierto grado de cohesión basado en lazos familiares, diversos modos de observación de rituales religiosos y conservación de tradiciones culturales, está integrada en las hegemonías nacionales de origen racial blanco europeo, en un continente donde los descendientes de los pueblos originarios y de la población africana esclava siguen sufriendo diversos modos de opresión y discriminación (Tal, 2013).

Los textos audiovisuales difundidos en la cultura popular aportan narrativas e imágenes que son materia prima en la producción de las memorias y las identidades colectivas (Kellner, 1995). También pueden ser interpretados como alegorías que manifiestan discursos sociales en tiempo de su producción, para lo cual el enfoque relevante no es verificar la intencionalidad, sino analizar las referencias al contexto y los usos de los medios de expresión cinematográficos que inducen la producción de la lectura alegórica (Xavier, 1999). Poniendo en juego conocimientos previos y sensibilidad estética, la práctica de la lectura alegórica es parte de las estrategias de construcción de la subjetividad, donde se manifiestan las ideologías. La lectura alegórica de los textos audiovisuales puede desnudar las relaciones entre las retóricas características de los discursos hegemónicos y las prácticas de reconstrucción de las identidades subalternas en la era multicultural. Siguiendo la idea que la Nación es la comunidad imaginada mediante la Narrativa impuesta a la sociedad por el discurso hegemónico, en cuyas fisuras e intersticios se desarrollan las narrativas que dan sentido a la presencia del Otro (Anderson, 1993; Bhabha, 1999), interpretamos la imagen

del judío en el cine como indicador de los procesos de construcción de la Identidad, que señala los límites de la Nación y manifiesta las ansiedades ante las diferencias y el porvenir.

La imagen del judío y la violencia política

El “Cine de la experiencia judía” es un término generalizador que es útil para clasificar filmes de acuerdo a protagonistas judíos o según narrativas que enfocan conflictos particulares del judaísmo. Toda aparición de personajes judíos y sus circunstancias quedan así integrados al campo de la investigación (Rosenberg and Whitfield, 2002). Estas imágenes aparecen en las películas latinoamericanas de ficción con creciente frecuencia. En Argentina en algunos de filmes producidos desde los años cuarenta y especialmente en decenas de películas producidas desde los noventa; en Uruguay con las contemporáneas *Whisky* (Rebella y Stoll, 2004), *Acné* (Veiroj, 2008), *Reus* (Piñero, Fernandez y Pi, 2011) y *Mr. Kaplan* (Brechtner, 2014), mientras que la primera aparición registrada de personajes judíos en película ficcional de Venezuela es *Esclavo de Dios* (Novoa, 2013).

Una diferencia estructural contraponen las películas argentinas de la experiencia judía con las de otros países latinoamericanos. Estas últimas suelen representar la experiencia judía en modo costumbrista que preserva la diferencia cultural y la alteridad atenuada e incluida. Los ritos judíos son visualizados como análogos a los característicos de las culturas nacionales, en una estrategia de equiparación que neutraliza la Otridad: el duelo por los muertos, ritos de pasaje adolescente Bar Mitzvah y escenas de la vida familiar. Casi nunca representan los aspectos institucionales de la experiencia judía y generalmente evitan los rituales que pueden provocar rechazo, como la circuncisión, la preparación del cadáver para el entierro, el divorcio rabínico (Tal, 2013). Por otro lado, la imagen de la experiencia judía en el cine argentino a partir de la democratización de los años ochenta, expresa el impacto de la dictadura y el terror estatal, del neoliberalismo, de los ataques terroristas, la crisis económica y el kirchnerismo, transformando la imagen otrora marginal del judío –de la cual *Los gauchos judíos* (Jusid, 1974) es una excepción–, en alegoría de la argentinidad que se sobrepone a las consecuencias de las vicisitudes y traumas, ya que las particularidades culturales no problematizan la representatividad social de las imágenes (Tal, 2010). En las cinematografías de la experiencia judía de Argentina, Uruguay y Venezuela se percibe la clara diferencia entre las documentales y las ficcionales. La memoria y el pasado histórico de los judíos antes de la migración o durante la integración, son enfocados preferentemente en el cine documental, como *Progrom en Buenos Aires* (Szwarcbart, Argentina, 2007), *El barrio de los judíos* (Rodríguez Fábrega, Uruguay, 2011) y *Los venezolanos judíos: diversos orígenes, un mismo destino* (Cañas Azuaje, Venezuela 2002), películas donde no faltan referencias y fragmentos documentales de las persecuciones en Europa y la migración. En cambio, los conflictos del presente son enfocados por el cine de ficción, con narrativas que transcurren en ámbitos de la clase media y donde la ausencia de agresividad física manifiesta la inclusión en la ciudadanía y la multiculturalidad. Sin embargo, películas recientes de los tres países difunden imágenes inéditas en sus cines, de personajes judíos que ejercen la violencia física contra sus antagonistas, por sí mismos o mediante

vicarios. Esta nueva visión de la experiencia judía coincide con la profundización de las brechas sociales y discursivas que polarizan las sociedades.

Viejos estereotipos culturales con raíces en el antisemitismo europeo, atribuían al judío pasividad, debilidad física, intelectualismo exacerbado, de modo que, también en el cine, se feminizaba la imagen del “Otro”, cuya inclusión en el cuerpo social requería someterlo a la cultura hegemónica, construyendo la etnicidad subalterna (Bartov, 2004; Abrams, 2012). Adoptando la idea sobre la ética de la Otredad en situaciones de violencia política, genocidio y autoritarismo planteada por la investigación de la imagen del judío en la literatura latinoamericana (Graff Zivin, 2008), asumimos que en las películas aquí tratadas, las imágenes del judío articulan el desafío de la representación de la violencia. El repudio al uso de la violencia para dirimir conflictos políticos es difundido por el discurso de los derechos humanos y compartido por el grueso de las sociedades. Las brechas discursivas contemporáneas expresan con este nuevo tipo de personaje de ficción judío, la ansiedad generada por la polarización que podría desatar violencia. La amenaza no se representa en factores externos, como podría ser una imagen xenófoba de las nuevas olas migratorias impulsadas por la globalización y el neoliberalismo, sino en el interior mismo de la identidad nacional, cuya homogeneidad imaginaria consolidaba la integración de la otredad judía en filmes anteriores.

La Grieta argentina

El discurso social argentino sufre en los últimos años una polarización denominada popularmente La Grieta, a la que se atribuyen consecuencias perjudiciales en los contactos cotidianos entre las personas. Los discursos en pugna que alternaron en el poder estatal, el kirchnerismo y el macrismo, no lograron cambiar las condiciones de explotación de las mayorías y causan frustración, pero por medio de La Grieta, sus discursos confieren a las personas un motivo para sentirse diferentes, especiales y únicos; son discursos atrayentes y adictivos. La Grieta se expresa en la duda y la desconfianza mutua entre discursos, genera sospechas conspirativas en una sociedad donde la violencia esta enraizada y latente. La duda y la sospecha alimentan el estado de ánimo que en circunstancias provocativas libera la violencia latente (Korstanje, 2016).

La Grieta es la conflictividad social que se expresa en los judíos cinematográficos violentos. En *Diablo* el boxeador Marcos Weisemberg cultiva la fuerza física y lleva la identidad híbrida grabada en el propio cuerpo: es circunciso, de padre peruano, lleva a Perón y Evita tatuados sobre el pecho, visibles en un semidesnudo que no es frecuente en personajes judíos. Su apodo “El Inca del Sinaí” conjuga lo peruano con lo judío, pero también con lo argentino, parafraseando el apodo “El toro salvaje de las pampas” del boxeador Luis Firpo considerado “padre del boxeo argentino”. Weisemberg elimina violentamente narco-traficantes y combatientes de los servicios de seguridad en una narrativa que enfoca el comercio de órganos humanos, apuntando a la corrupción y la impunidad con que funcionarios del estado instrumentan el monopolio legal de la violencia en provecho propio. Es un film hecho para gozar el espectáculo de la violencia, en un género marginal que se produce y circula fuera de los circuitos céntricos, pero obtuvo el primer premio en

la sección nacional del Festival de Cine de Mar del Plata. Se la equipara con el exceso estético de los violentos filmes norteamericanos de Rodriguez y de Tarantino, pero también se la considera anarco-peronista, enraizada en la vertiente del cine popular argentino de Leonardo Favio (Vieytes, 2015; Silva, 2015; Tabarrozi, 2007).

La violencia latente estalla en cada uno de los seis episodios que componen *Relatos Salvajes*, cuyo éxito fue acompañado por la división entre los que gustaron de ella y los que la repudiaron, repercutiendo la Grieta. En tres episodios los protagonistas son judíos: el primero, el cuarto y el último. Dos de los protagonistas no tienen mas características étnicas que el apellido: el resentido social Pasternak, que asesina a todos los que le arruinaron la vida precipitando el avión que comparten sobre sus propios padres, y el ingeniero Simón “Bombita” Fisher, que explotando la playa municipal de coches acarreados se convierte en héroe popular de la protesta por la burocrática indiferencia del estado y sus instituciones para con el ciudadano. La novia Romina del último episodio no vacila en agredir físicamente durante la fiesta de casamiento, ostentosamente argentino-judía, a la invitada que tuvo un affaire con su novio. El esquema de episodios en *Relatos Salvajes* sugiere que la experiencia argentina esta vertebrada y enmarcada por las narrativas de personajes judíos. De este modo, *Diablo* y *Relatos salvajes* dan cuenta alegóricamente de la Grieta discursiva que aqueja a la sociedad argentina, donde políticos y funcionarios judíos ocupan posiciones públicas destacadas en ambos márgenes de la misma.

La Grieta uruguaya

En las películas uruguayas los judíos no ejercen la violencia por si mismos, sino mediante vicarios. *Whiskey*, *Acné* y *Mr. Kaplan* son expresiones de cine étnico tanto por las temáticas como por la identidad étnica de los directores. Enfocan los dramas personales de judíos de clase media casi sin referirse a lo social fuera de la película, introducen imágenes de la experiencia judía fáciles de consumir, transcurren en un pasado cercano impreciso que manifiesta la inclinación a la amnesia histórica que prevalece en la sociedad, expresan una identidad uruguaya desterritorializada que aspira a reterritorializarse como multicultural, legitimando la diferencia (Deleuze y Guattari, 1997). La decadencia de la pequeña industria textil familiar y de las relaciones entre hermanos en *Whisky*, y la senilidad del protagonista en *Mr. Kaplan* que fantasea haber descubierto un viejo nazi oculto en Montevideo contemporánea, sugieren que el pasado dejó de ser trascendente. El despertar de la sexualidad adolescente y el ansia de ser besado por amor en *Acné* son una alegoría reflexiva del nuevo cine uruguayo que pretende desarrollarse y afirmarse (Tal, 2003; Coutoursie, 2008; Radakovich, 2013). De las tres, solo en *Mr. Kaplan* la violencia ejercida por otros asoma por momentos: por la bailarina hija del supuesto nazi, que en realidad es un kapo judío que reconstruyó su vida, ahuyentando a Wilson, el policía retirado que cuida del viejo Kaplan, y por Wilson durante el secuestro del supuesto nazi, sugiriendo una problemática instalada en la sociedad pero que la película en clave de comedia no enfoca. En cambio, la violencia abunda en *Reus*, donde la narrativa del enfrentamiento entre los comerciantes judíos y los delincuentes del barrio da cuenta de la problemática de la inseguridad y el delito.

Las políticas respecto al alza del crimen y la violencia de los gobiernos del Frente Amplio, en el poder nacional desde 2009, han dado lugar a la etnificación de la pobreza. Los pobres son concebidos como pertenecientes a una cultura diferente mientras que las relaciones de desigualdad estructural quedan ocultas, lo que implica respuestas públicas aparentemente contradictorias en la articulación de las políticas asistenciales y punitivas. Uruguay no se caracteriza por una diversidad cultural significativa, los judíos son una minoría integrada desde tres generaciones o más; en el pasado se concentraban en el barrio Reus de Montevideo. Mientras que la pobreza es visible en Montevideo con más dureza, la etnificación de los pobres desplaza la atención de las causas de la pobreza hacia las conductas de los pobres y lleva a proponer intervenciones focalizadas en territorios o barrios, orientadas a fortalecer presuntas identidades locales o comunitarias. Al emerger la violencia como problema prioritario, se activa la policía comunitaria en los territorios, el patrullaje intensivo y la investigación sobre el crimen, con la intervención de equipos de trabajo social y apelando a la participación de la “comunidad”, cuyo sujeto es el “vecino”. La etnificación de la pobreza impone a los pobres reconocerse en la imagen estereotipada que las prácticas asistenciales y punitivas les devuelven. El resultado es un grupo de individuos estigmatizados cuya única posibilidad es asumir la imagen que se les crea (Pintos García, 2015). Este panorama de la conflictividad social está alegorizado en *Reus*, drama policial que obtuvo gran éxito en el público uruguayo. Veteranos comerciantes judíos liderados por Elías y jóvenes delincuentes pobres comandados por El Tano se confrontan en el barrio donde la policía es ineficaz y corrupta. La ascendencia italiana del Tano no es perceptible más que por el apodo, él y su pandilla son caracterizados como miembros de la cultura de la pobreza. Sólo la intervención de un experto parapolicial contratado por los comerciantes eliminará a la banda. Frecuentes planos picados desde los techos sobre los que se mueven los delincuentes, evidencian la dimensión territorial del conflicto. La demanda de seguridad es expresada por los comerciantes en interiores sombríos. La diferencia cultural entre pobres y judíos se manifiesta claramente en los espacios particulares, la brecha socio-económico resalta en los decorados, los modos idiomáticos y la banda de sonido. El aspecto más llamativo para este análisis es el paralelismo que crea la película entre los mundos contrapuestos del judío y del crimen. El hijo de Elías, líder de los comerciantes, se prepara para el Bar Mitzvá, la ceremonia de entrada al mundo adulto. Así como la vida delictiva y violenta lleva a la destrucción de la familia de El Tano, jefe de la pandilla, la misión de erradicar el crimen que Elías asume perturba su participación en la ceremonia del hijo. El montaje paralelo entre la festividad en la sinagoga y el interrogatorio violento de un miembro de la banda compara la atadura ritual judía del brazo izquierdo –filacterias, que simbolizan la subordinación del individuo a Dios– con las ataduras del delincuente, cotejando las culturas étnicas a ambos márgenes de la brecha social. La banda es destruida mientras se festeja el ritual del chico en la sinagoga, sin embargo, el plano final sugiere que hemos presenciado sólo una batalla en la guerra entre ambos bandos: el hijo del Tano, ahora huérfano de padre y con la madre presa, queda deambulando por los techos, su destino es similar al de su progenitor. La ambivalencia de Elías, que contrata a otros para ejercer la violencia en su lugar, la diferencia cultural entre los bandos en conflicto y la inoperancia policial, concluyen en la acción punitiva que no afecta las causas estructurales de la pobreza. La representación de la experiencia judía cumple un rol alegórico acrítico,

legitima la diferencia cultural pero la vacía de significado. Fuera del texto cinematográfico y el conflicto imaginario entre las etnicidades, subsiste la estructura social que produce exclusión, delito y violencia.

La Grieta venezolana

El proceso de la Revolución Bolivariana encabezada por el finado presidente Hugo Chávez desde 1999 ya se había institucionalizado cuando Nicolás Maduro fue electo presidente en abril de 2013 con una mayoría muy restringida de votos, careciendo de las cualidades carismáticas que habían asegurado el liderazgo de aquél hasta su fallecimiento. Las aspiraciones del proyecto chavista habían sido consagradas en la nueva Constitución de 1999, pero al no poder despertar el mismo grado de entusiasmo popular que su antecesor ya había comenzado a perder, el discurso del gobierno de Maduro incrementó progresivamente la polarización discursiva entre partidarios y opositores, sin lograr contrarrestar la erosión en el respaldo popular que la degradación de la calidad de vida originada en la economía internacional, la inflación, la inseguridad en las calles y el usufructo corrupto del poder por altos funcionarios implicaban. De este modo, no sólo se agravó la brecha entre chavismo y la oposición política tradicional al mismo, sino también se fue consolidando una nueva identidad política chavista-no-madurista (Avellaneda, 2014; Arenas, 2016). Mientras tanto, la República Bolivariana y la República Islámica de Irán desarrollaron vínculos económicos y políticos que no cumplieron las grandes expectativas, pero tuvieron como efecto lateral expresiones de antisemitismo por funcionarios y relaciones tensas entre el Estado y la comunidad judía en Venezuela, agravadas por la crisis diplomática con Israel en 2006 y la posterior suspensión de relaciones en 2008, a tal punto que la dimensión de la ola migratoria de judíos que abandonan el país se conserva como un secreto para evitar críticas chauvinistas y xenófobas (Kourliandsky, 2013; Olmo, 2014; Serfaty y Garrido, 2017).

En el clima de polarización de 2013, se realizó *Esclavo de Dios*, coproducción venezolana - argentina - uruguaya, opera prima del director, premiada en dos de los festivales donde fue presentada. La narrativa ubicada en 1994 enfoca el intento de cometer un atentado terrorista suicida en Buenos Aires por un islamista de origen palestino, huérfano de la guerra civil de 1975 en Líbano, cuyo padre fue asesinado por colaboracionismo con el espionaje israelí. Fragmentos documentales de archivo intercalados al principio contextualizan la ficción en el conflicto Israel - Palestinos, la revolución en Irán y el atentado en la AMIA. Ahmed fue enviado a Venezuela como “agente islamista dormido” y mientras tanto construyó su familia bajo una falsa identidad árabe-cristiana. Se arrempiete durante los preparativos finales para cometer el atentado, mientras es perseguido por la policía argentina y los agentes del Mossad israelí en Buenos Aires, retornando a Caracas donde es torturado por sus activadores, hasta que llegan los agentes del Mossad que lo buscan. En el tiroteo final sobreviven solo Ahmed y David, el agente del Mossad que lo viene persiguiendo desde Argentina. Son palestino e israelí, musulmán y judío, dos enemigos que tienen en común el servicio a causas inflexibles, tal como lo propone pocos minutos antes del desenlace el montaje paralelo entre Ahmed leyendo el Corán y David leyendo el Viejo Testamento con las filacterias puestas. El plano final del film se aleja de los enemigos que

coinciden tácitamente en no eliminarse mutuamente, para enfocar el nuevo huérfano de uno de los islamistas abatidos que se aleja con el machete de su padre en mano, augurando que la cadena del fanatismo continuará.

La narrativa del film enfoca la presencia en Venezuela del islamismo estimulado por Irán. La delicada situación de los venezolanos judíos ante el gobierno chavista tiene su correlato desplazando la mayor parte de la narrativa a Buenos Aires y relacionando el uso de la violencia por judíos a los agentes del Mossad, personajes que parecen ser argentinos judíos porteños carentes de características israelíes. Sin embargo, la película aprobada por el Centro Nacional Autónomo de Cinematografía despertó un enconado debate público en Venezuela, circulando acusaciones de ser pro-sionista, propaganda israelí anti-venezolana y apoyada por el Mossad. Los cines que la exhibieron en Venezuela fueron obligados por el Centro a proyectar previamente una película corta pro-palestina que algunos acusaron de antisemita (Manvel, 2013). El clima de polarización política y la intimidación de la comunidad judía ante las posturas de funcionarios chavistas, limitaba la conveniencia de construir personajes venezolanos judíos persiguiendo y eliminando islamistas.

Conclusión

El análisis de las imágenes de personajes judíos violentos en las películas de los tres países demuestra que identidades étnicas no son sólo los campos donde se construye la particularidad cultural del grupo minoritario, sino que también repercuten los conflictos que conmueven a la población toda. En lugar de manifestar un cine acentuado que daría voz e imagen a minorías, *Diablo, Relatos Salvajes, Mr. Kaplan, Reus y Esclavo de Dios* aluden a problemáticas de las sociedades latinoamericanas contemporáneas cruzadas por brechas sociales, políticas y discursivas, alegorizando en el Otro judío violento las ansiedades que despierta el eventual estallido de la violencia latente en la exclusión, la injusticia social y el manejo corrupto de la cosa pública.

Bibliografía

- Abrams, N. (2012). *The New Jew in Film - Exploring Jewishness and Judaism in Contemporary Cinema*. London and New York: I.B. Tauris.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades imaginadas*. México: Fondo de Cultura Económica, (1a. en inglés 1983).
- Arenas, N. (2016). "El chavismo sin Chávez: la deriva de un populismo sin carisma", *Nueva Sociedad* 261: 14-22.
- Avellaneda, A. (2014). "Venezuela is Buried Under Division and Violence." *Caribbean Journal of International Relations and Diplomacy* 1: 89 - 97.
- Bartov, O. (2004). *The "Jew" in Cinema - From The Golem to Don't Touch My Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press.
- Bhabha, H. (1990) (ed.). *Nation and Narration*, New York and London.

- Coutoursie, R. (2008). "El cine uruguayo contemporáneo: desde *El lugar del humo* hasta *Whisky*: Crónica de un nacimiento anunciado". *Revista Nuestra América* 6: 179-183.
- Graff Zivin, E. (2008). *The Wandering Signifier: Rhetoric of Jewishness in the Latin American Imaginary*. Durham: Duke University Press.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1997). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Kellner, D. (1995). "Cultural Studies, Multiculturalism and Media Culture", in: Dines, Gail and Humez, Jean M. (eds.), *Gender, Race and Class in Media - A Text Reader*, London: Sage, pp. 5-17.
- Korstanje, M. (2016). "De la Crisis Financiera en 2001 a la Filosofía de la grieta: la política argentina contemporánea". *Reflexiones Marginales* 33: <http://reflexionesmarginales.com/3.0/de-la-crisis-financiera-en-2001-a-la-filosofia-de-la-grieta-la-politica-argentina-contemporanea/>. Consultado 15/7/2016.
- Kourliandsky, J.-J. (2013). "Irán y América Latina: más cerca por una coyuntura de futuro incierto", *Nueva Sociedad* 246: 144-158.
- Moya Mena, S. I. "Las relaciones entre Irán y América Latina después de Chávez y Ahmadienjad", Centro de Estudios de Medio Oriente y África del Norte, San José: Universidad Nacional de Costa Rica. web.isanet.org/.../814f7b99-7f55-432d-a176-6c46fc28ee4a.pdf. Consultado 15/07/2017.
- Naficy, H. (2001). *An Accented Cinema - Exilic and Diasporic Filmmaking*. New Jersey: Princeton University Press.
- Manvel, N. "La polémica de la película venezolana *Esclavo de Dios*: Podría ser retirada de la cartelera por boicot", *Noticias24* 04/07/2013, <http://www.noticias24.com/venezuela/noticia/178700/la-polemica-de-la-pelicula-venezolana-esclavo-de-dios-podria-ser-retirada-de-la-cartelera-por-boicot-fotos-y-video/>. Consultado 17/07/2017.
- Olmo, G. D., "Los judíos de Venezuela, entre la tolerancia social y el antisionismo chavista", *ABC Internacional*, 16/04/2014. <http://www.abc.es/internacional/20140416/abci-judios-venezuela-chavismo-201403211855.html>. Consultado 15/07/2017.
- Pintos García, M. (2015). "Apuntes sobre pobreza, cultura y políticas sociales en el Uruguay actual. La etnologización de los pobres", *Fronteras* 8: 89-103.
- Radakovich, R. (2013). "Cine nacional en Uruguay", ponencia en Congreso Asociación Latinoamericana de Sociología, Chile: http://actacientifica.servicioit.cl/biblioteca/gt/GT3/GT3_RadakovichR.pdf. Consultado 15/7/2016.
- Rosenberg, J. and Whitfield, S. (2002). "The Cinema of Jewish Experience: Introduction", *Prooftexts* 22: 1-10.
- Serfaty, I. N. y Garrido, N. L., "Sobre la emigración de venezolanos judíos a Israel: matices de una compleja realidad", *Nuevo Mundo Israelita* 16/01/2017, <http://www.nmidigital.com/sobre-la-emigracion-de-venezolanos-judios-israel-matices-de-una-compleja-realidad/>. Consultado 16/07/2017.
- Silva, N., "Diablo", <http://hacerselacritica.blogspot.co.il/2012/12/diablo-de-nicanor-loreti.html>. Consultado 28/2/2015;
- Tabarrozi, M. (2007). "Representaciones de lo identitario e ideología estética en el cine de Leonardo Favio, Fernando Solanas, Leopoldo Torre Nilsson y Alejandro Agreste", ponencia

- en Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, Universidad de La Plata, <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/39370>. Consultado 15/07/2017.
- Tal, T. (2005). "Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca y Kamchatka*", *Aisthesis* 38: 136-151.
- _____. (2008). "Migración y memoria: la reconstrucción de la identidad de judíos y palestinos en películas recientes de Chile y Argentina", in: *Arabes y judíos en Iberoamérica \ Similitudes, diferencias y tensiones*, Raanan Rein (coord.), Sevilla: Fundación Tres Culturas del Mediterráneo, pp. 417-438.
- _____. (2010). "Terror, etnicidad y la imagen del judío en el cine argentino contemporáneo", *NuevoMundo Nuevos Mundos*: <http://nuevomundo.revues.org/index58355.html>. Consultado 15/7/2016.
- _____. (2003). "Cine y Revolución in 'la Suiza de América' - La Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo". *Araucaria* 4: 70-92.
- _____. (2013). "Etnicidad y espacio público: la imagen del judío en películas de México y Chile", *EIAL* 1: 65-82.
- Vieytes, M., "¿Un cine anarco/peronista?", <http://hacerselacritica.blogspot.com.ar/2012/12/un-cine-anarcoperonista-diablo-caetano.html>. Consultado 28/2/2015.
- Xavier, I. (1999). "Allegory and History", in: Robert Stam and Toby Millar (eds.) *A Companion to Film Theory*, Malden: Blackwell, pp. 333-362.

Abstract: This article focuses on the novel appearance of violent Jewish characters in Latin American films from three societies crossed by deep social, political and discursive gaps: Argentina, Uruguay and Venezuela. Starting from the premise that the image of the Jew in the cinema can be read allegorically as an indicator of the processes of the National Identity, by pointing out the limits of cultural Inclusion and Exclusion, the article argues that this new type of cinematographic character expresses the anxiety caused by the polarization of the public discourse, that could unleash political violence. The threat is not represented by external factors, such as a xenophobic image of the new waves of migration in the era of Globalization, but within the National community itself, to whose imagined homogeneity the image of included Jewish Otherness has contributed. It refers to the films *Diablo* (Loreti, Argentina, 2011), *Relatos Salvajes* (Szifrón, Argentina, 2014), *Reus* (Piñeiro and Fernandez y Pi, (Uruguay, 2011), *Ms. Kaplan* (Brechtner, Uruguay, 2014), *Esclavo de Dios* (Novoa (Argentina / Venezuela / Uruguay, 2013). Except for the first, all the rest were produced with the support of the Iberoamerican Audiovisual Program (Ibermedia).

Keywords: allegory - discursive gap - ethnicity - jews - otherness.

Resumo: Este artigo enfoca a inovadora aparição de personagens judeus que exercem a violência nos filmes produzidos em três sociedades latino-americanas cruzadas por brechas sociais, políticas e discursivas profundas: Argentina, Uruguai, Venezuela. Partindo da premissa que a imagem do judeu no cinema pode ser lida alegoricamente como um indicador dos processos de construção da identidade, ao observar os limites do Nós, o Outro

incluso e o Outro excluído, o artigo sustenta que este novo tipo de personagem judeu de ficção cinematográfica expressa a ansiedade que se desperta nas culturas ante a polarização discursiva, que poderia desatar a violência política real. A ameaça não é representada em fatores externos, como poderia uma imagem xenófoba das novas ondas migratórias impulsas pela globalização e o neoliberalismo, senão no interior mesmo da identidade nacional, a cuja homogeneidade imaginária contribuía a imagem da alteridade judia incluída e protagonista de filmes. Estes filmes são *Diabo* (Loreti, Argentina, 2011), *Relatos Selvagens* (Szifrón, Argentina, 2014), *Reus* (Piñeiro y Fernandez y Pi, Uruguay, 2011), *Ms. Kaplan* (Brechtner, Uruguay, 2014), *Escravo de Deus* (Novoa, Argentina - Venezuela - Uruguay, 2013). Excetuando *Diabo*, todas as restantes foram produzidas com apoio do Programa Ibermedia - Espaço audiovisual ibero-americano.

Palavras chave: alegoria - brecha - etnia - judeus - alteridade.

¿Dónde está el sujeto?: problemas de representación de los pueblos originarios en el cine

Alejandra F. Rodríguez *

Resumen: En la representación del pasado, sea como drama o como documento, los filmes recurren al archivo, se valen de alguna fuente pictórica, documental o de restos materiales, pues encuentran allí un poder de legitimación intrínseco, más allá del uso que luego pueda hacerse de estas fuentes. El trabajo propone el análisis de dos documentales recientes que abordan la problemática de la llamada Conquista del Desierto: *El país del Diablo* de Andrés Di Tella (2008) y *Tierra Adentro* de Ulises de la Orden (2011). Se plantean algunas hipótesis acerca de cómo construye el verosímil el cine de tema histórico, qué lugar tiene el archivo en esa construcción y qué tipo de uso se hace de las fuentes documentales, iconográficas, y, principalmente, de los testimonios orales en dichas representaciones. Se intenta dar cuenta de algunas relaciones texto-contexto, además de indagar sobre las nociones acerca de la historia que ponen a rodar ambos filmes.

Palabras clave: cine - historia argentina - pueblos originarios - documentales - análisis cultural.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 43]

(*) Historiadora. Magíster en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural. Profesora regular de *Cine e Historia* y de *Historia Argentina* en la Universidad Nacional de Quilmes. Se desempeña como investigadora del Centro *Historia Cultura y Memoria* de esa Universidad, donde dirige el proyecto I+D “Cine, estética y política”.

Integró la comisión directiva de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual AsAECA y fue Presidenta del V Congreso Internacional de Estudios de Cine y Audiovisual. Ha recibido subsidios FONCyT y CONICET. Integra el comité científico de AsAECA. Desde 2012 dirige la Lic. en Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad Nacional de Quilmes.

Introducción

El País del Diablo es una de las 13 películas de “Fronteras argentinas”, una serie producida por la Secretaría de Cultura de la Nación y el canal Encuentro, que explora en límites concretos y metafóricos de las fronteras en nuestro país y en nuestra historia. En esa convocatoria realizaron filmes, entre otros directores, Cristian Pauls, Albertina Carri, Verónica

Chen, Diego Lerman, Ignacio Masllorens, Pablo Traperó y Sergio Wolf. La que estamos analizando estuvo a cargo de Andrés Di Tella, director de *Montoneros, una historia* (1998); *La televisión y yo* (2003); *327 cuadernos* (2015); entre otros filmes.

La película se pregunta por un personaje: Estanislao Zeballos (1854-1923), quien fue estanciero, escritor, abogado, periodista, diputado, y quien es considerado como “un intelectual orgánico de la Conquista del Desierto”, por su defensa fervorosa de la avanzada sobre las tierras indias. Sin embargo, el filme no indaga demasiado estas dimensiones sino más bien el hecho de que fue un individuo atravesado por una experiencia compleja: la proximidad del otro. A través de los escritos que dejó, la película irá adentrándose en lo que fue la frontera con el *indio* hacia fines de 1870.

Son las fuentes las que guían esta suerte de *road movie*. El libro de Zeballos *Viaje al país de los araucanos* será la brújula; los mapas del *walmapu* se convertirán en la hoja de viaje, construyéndose en instrumento y también en el tesoro a descubrir y mostrar. En este sentido, la primera parada importante en el viaje es la laguna Quiñé-Malal, donde Zeballos encontró el archivo del gobierno de Salinas Grandes; es decir, donde se topó con los papeles que Calfulcurá había intentado ocultar en su fuga. Gracias a la puesta en serie, el protagonista pasa del lugar de los hechos al archivo. La cámara lo encuentra abriendo el bibliorato en el que se encuentran las fuentes aludidas. Di Tella saca de sus folios, toca, lee, manipula esas fuentes descuidadamente como si se descubriera ese tesoro por primera vez. Con este recurso se establece la primera asociación entre el director y Estanislao Zeballos. Más adelante, el vínculo se completa cuando Di Tella revisa fotos, retratos del teórico de la conquista, mientras su voz en *off* declara: “Zeballos: Una especie de documentalista como yo”. Se recorre lo que fueran las inmediaciones de la laguna para encontrar, en esa tierra construida por la cámara como desolada, algo que ayude a entender lo que –parafraseando a Terán– llamaremos “el momento en que se corta el hilo de los días”. Las palabras desgarradas del cacique Namuncurá dan cuenta de la traición del acuerdo de paz firmado en Caruhé, así como del cambio del proceso histórico:

Por lo que estoy entretenido suponiendo que deberá ser alguna traición, por lo que estando en este trabajo me vino a pisar el campo, en cautivar familias y pasar por las armas a mis indios. // y espero que Dios me ha de ayudar en el triunfo; que si Dios no permite que salga victorioso, entonces podremos morir todos nosotros, que después de muertos no sentiremos nada (carta firmada por el Cacique Manuel Namuncurá, en Salinas Grandes, el 5 de febrero de 1878).

Sin duda, la misiva condensa el cambio de la coyuntura política y económica. A partir de la década del 70, no solo se prioriza la incorporación de espacio pampeano patagónico y sus recursos, sino que, en la medida en la que el estado construye su territorio, plantea la disolución del orden tribal y la utilización de los indígenas en dicho orden. Es allí cuando se impone un discurso que homogeniza y salvajiza a los pueblos originarios. La idea de “misión civilizatoria” que enuncia Zeballos se va constituyendo en una visión denigrada del otro. El indígena representará, desde entonces, un otro externo a la nación, pero interno a un territorio que el Estado reclama como nacional. Este proceso será acompañado de una mitología en la cual se construye el territorio como desierto y sus habitantes como salvajes.

En esta “excursión” de Di Tella hacia lo que fue la “frontera con el indio”, las fuentes adquieren valor dramático y narrativo, pues son el motivo que hace rodar la historia. La película se desliza entre la lectura de esas fuentes, las reflexiones en voz alta del director, y esa superficie: esa geografía a la que considera espacio de memoria. Mediante la voz en *off* de su protagonista, se da cuenta de algunos elementos de la narrativa tradicional, a la vez que se indaga en las huellas, de lo que alguna vez fue la zanja de Alsina. La cámara busca y encuentra las marcas visibles de aquel proyecto inconcluso que, además, en algunos atardeceres es posible advertir desde el cielo. De esta manera, expone los trazos de los paisajes vistos o imaginados por Estanislao Zeballos en su aventura al corazón de lo que fue el imperio de Namuncurá.

Identidad y contexto

Una de las líneas que la película despliega es en torno a la pregunta sobre la identidad. Dos secuencias (que pertenecen a momentos distintos), pero que componen un mismo diálogo entre Nazareno y su padre, resultan significativas; la primera, nocturna, alumbrada por el fogón de la casa; y la segunda en el patio, al amanecer. En ellas se evidencian diversos relatos que tensionan la propia familia del cacique Nazareno; las opiniones del padre sobre los indios son negativas, los califica de *ladinos* y *traidores*, pone distancia con ese pasado y esa gente: “... por buenos no los habrán echado...”. Su hijo introduce la pregunta: “¿Por qué pensás que actuarían así?”

En la escena siguiente, el padre reflexiona sobre la constitución de la identidad a partir de los espacios a los que no pudo acceder por su color de piel (debido a la sangre *india* de su madre):

Los indios no querían ser indios... ahora los que quieren se identifican... Eso fue cuando él empezó (señala a Nazareno) a rescatar la lengua, las cosas y después de Nación se apoyó un poco con una ley y después el gobierno dijo y si... vamos a tirarles unos mangos a éstos pero para que rescaten la cultura... Ahí recién se empezó a dar cuenta... ¿Qué calienta ser indio? Soy y listo.

Pero ¿por qué? ...los discriminaban mucho a los indios... entonces ¿quien quería ser?

Por ejemplo, acá nomás en Viedma, había un Club Social que lo fundaron los italianos, franceses; ahí no podía entrar un indio, ni quien tuviera una raza muy cerca... por ejemplo aunque sea hijo, de alguno del club, como el caso de mi padre... Yo entré una sola vez al club...o sea...yo sabía que tenía sangre india...

Concluye, dejando sobrevolar la pregunta por el presente: “¿Quién quiere ser indígena hoy? ¿Qué significa en este presente reconocerse inscripto en ese pasado y en ese pueblo?”. El contexto aparece a contraluz, tensionando el testimonio, y da cuenta tanto de la realidad vivida por el sujeto como de la existencia de un cambio del clima de ideas, de un nuevo contexto que implicó el reconocimiento y cierta ayuda económica del Estado hasta entonces inexistente.

Otra de las voces que el filme recoge es la de Daniel Cabral, a quien se presenta como uno de los últimos hablantes nativos de ranquel. El maestro da testimonio de las humillaciones y castigos sufridos en la infancia por el hecho de hablar esa lengua; así las marcas en el cuerpo hablan de otros campos de batallas donde el tropos civilización o barbarie también dejó huella.

Por su parte, los apuntes de Zeballos, sus dibujos y fotografías, dan lugar a la reflexión sobre la cuestión científica, invitan pensar en torno a las fuentes y al Positivismo. Vanni Blengino (2005) plantea que en ese contexto histórico la oposición civilización-barbarie fue acompañada, y en ocasiones sustituida, por la oposición historia-prehistoria; y que es el tiempo el que sustituye al espacio como horizonte de conflicto. De este modo, todo lo que concierne al indio y a la naturaleza que lo circunda remite a un anacronismo. Se inventan nuevos nombres, se clasifica fauna y flora, se cuentan kilómetros, se registran altitudes, se enumeran muertos, y se recolectan sus huesos para el museo. Se construye, así, una nueva poética militar positivista. Vemos restos de esta cuando la película nos ubica en el subsuelo del Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Allí, cientos de cráneos de indios ordenados y numerados dan cuenta de esa lógica.

Claudia Torre (2009, p. 256) en su breve reseña del filme señala:

De acuerdo a las explicaciones del empleado del museo no es posible saber quién es cada uno, sino apenas quiénes son todos. Porque no se trataba de matar gente para la experimentación científica, sino de exhumar los cementerios para el coleccionismo público y privado. Lo que nos recuerda que no todos los errores son semejantes y que la reflexión sobre el mal no debe banalizarse con asociaciones rápidas.

En el filme, esos huesos anónimos de indios vencidos, recolectados para indagar las diferencias evolutivas de la especie, parecen hacer contrapunto con los primeros planos de las personas, a quienes el fotógrafo José Depetris intenta restituir identidad y genealogía. Sin embargo, cabe señalar que la fotografía también fue parte de la lógica positivista, de aquello que se necesitaba preservar antes de que se extinguiera: la indumentaria de los indios, su temperamento, etc. Se trataba de sujetos devenidos en objetos de estudio. Estanislao Zeballos conformaba la Sociedad Científica Argentina que organizó las primeras exposiciones fotográficas en los años 70. En esta lógica, era necesario dejar registro de la evidencia física de la diferencia, de eso *otro*, que estaba al margen de esa sociedad pujante de orden y de progreso.

Tierra adentro

Tierra adentro toma mucho de los temas planeados por Di Tella años antes, para abordar las llamadas *Conquista del Desierto* y *Pacificación de la Araucanía* en Chile. El filme de De la Orden, 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 ma-

puche, los que 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 guiado por su hipótesis: “estamos trabajando para demostrar que se trató de un genocidio”.

El filme toma ideas y preocupaciones de la investigación que realizara el historiador Walter Delrio, publicada en 2005 con el nombre de *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia 1872-1943*. En ella se analiza el fondo documental clásico, junto con los dichos que formarían parte de la memoria de los pueblos originarios. Construye, así, un análisis y una periodización de la historia que incluye también esas fuentes orales.

El enunciado fílmico descansa, a su vez, en la premisa de que existe un olvido o una infamia respecto de la historia con los pueblos originarios, por lo que insiste en la exhibición de numerosas fuentes, documentos, objetos, imágenes y testimonios que pondrían en el centro de la escena un real traumático, que parece no haber sido inscripto en la trama histórica nacional.

El periodista irá tras las palabras que puedan echar luz sobre ese trauma en un viaje por las tierras que conformaron el *Wallmapu*¹, donde recoge testimonios de diversas personas mayores. Dos ancianas relatan los *dichos* de sus abuelos sobre el momento en el que los extranjeros se apropiaron de las tierras que les pertenecían, y de las múltiples humillaciones sufridas. Un familiar del cacique Nahuelquir, de 86 años, rememora escenas de su vida de pequeño cuando vivía en una choza de barro, junto a otras historias “contadas por su gente”; y, entre ellas, destaca el ataque del “malón”, concepto que usa para referirse al ataque del ejército:

Seguel pregunta: Y acá, la campaña del Desierto, ¿fue muy dura?

Nahuel responde: Y sí, me contaba mi gente que hubo un malón tremendo, doloroso. Dicen que íbamos partiendo para Chile. Íbamos como 150 familias y descansamos en un vallín, cuando, en una de esas, se abalanzan los militares. Contaban ellos que a las mujeres les cortaban el seno vivo, a los niños los levantaban con la lanza delante de sus madres. También me contaron de los hombres mayores, que los ponían en una madera y los ataban, y les cortaban los brazos, en carne viva. ¿Sabe lo que es? Morir así... un dolor tremendo. Y así mataban a la gente en aquel tiempo... es muy doloroso.

Llegado este punto, es difícil señalar en calidad de qué se realizan las entrevistas. No se trata de testigos, y tampoco es posible considerarlos sobrevivientes por la distancia temporal de los hechos que relatan ocurridos hace más de un siglo. Se podría pensar que constituyen relatos sobre la historia transmitidos de forma oral; experiencias de un tiempo no vivido. Cynthia Tompkins (2017) los enmarca en una posmemoria a la que entiende, según Hirsch, como la reacción de la segunda generación ante experiencias traumáticas que los precedieron, pero que al serles transmitidas les hicieron un impacto tan profundo que

aparecen como si fueran sus propias memorias (Hirsch, 103-2008). En otras palabras, se trataría de la posmemoria una “estructura inter - y trans-generacional de transmisión de experiencias y conocimiento traumático”²² (2017, p. 497).

El tratamiento que el filme ofrece de las entrevistas a miembros de las comunidades indígenas (que son consideradas *testimonios*) es cuidadoso y diferenciado. Gracias al montaje, esa memoria aparece como espacio de la disidencia histórica y, también, como contrafigura de la historia institucional. Se impone, entonces, la interrogante sobre las memorias de los ancestros, conjuradas como rememoración y repetición, y sobre algunos significados compartidos y cristalizados que estas expresan. Por otro lado, esos relatos actualizan escenas de humillación y exclusión recientes. La historia, entonces, se representa en este filme siempre igual a sí misma. También como una herida abierta.

Desde las paredes y las vitrinas

Si el documental pone en cuestión el discurso hegemónico a través de la exposición de una memoria oral resistente que se considera aún audible, también recurre a los documentos y a la iconografía. Nunca se aleja de las fuentes para dar su versión; la preocupación por el archivo se expande en varios sentidos, y uno de ellos se propone como desmitificador.

La voz en *off* del historiador interroga sobre cuáles son las imágenes que se tienen para pensar esta historia, mientras la cámara recorre las salas del Museo Nacional de Bellas Artes, para detenerse frente a *La vuelta del Malón* (de Ángel Della Valle, 1892).

Se reencuadran algunos de sus detalles, y un paneo descendente se desliza desde la cruz hacia el *indio* semidesnudo que la empuña; se hace foco en la cautiva blanca que se halla en manos de los raptos, y luego el detalle de la valija robada se advierte en el centro de la escena; de este modo, logra condensar una idea de lo que esta imagen dice: los indios son salvajes, ladrones de riquezas y de cuerpos.

El montaje se detiene luego en un rostro, al que la voz en *off* señala como responsable de la Conquista: se trata de Roca. La puesta en serie ha trasladado al espectador al Museo Histórico Nacional que aloja el enorme óleo llamado *La ocupación militar del Río Negro* (J. M. Blanes, 1889). Desde allí, la voz del historiador denuncia que aquella reunión (también plasmada en el billete de \$100) de Roca con sus generales nunca existió. Los militares, cuyos rostros acaban de mostrarse, no se reunieron en campaña; menos aún los científicos y agrimensores que iban a encargarse de mensurar la tierra conquistada. La imagen más famosa de esta campaña nunca existió en realidad, es falsa (dice Nagy), y queda en suspenso la invitación a la reflexión acerca de la legitimidad y la verosimilitud de las imágenes con las que se ha “imaginado” –y, por tanto, construido– nuestra historia.

De este modo, el óleo abandona su lugar de mito de la patria para convertirse, más que en un objeto contextualizable, en una prueba de la interpelación del pasado que sostiene el filme.

En otra escena, la cámara entra a la catedral de Bariloche junto al adolescente, y vemos, desde su punto de vista, los vitrales de este recinto. El contrapicado desde el que observa con ávidos ojos negros aquello que narran las imágenes, en absoluto silencio y desde abajo, es incómodo. Las imágenes no solo endiosan a Roca, sino que reproducen los tópicos

de civilización-barbarie. Los indios semidesnudos aparecen como asesinos de religiosos. Es posible vincular este enunciado con los conceptos que Walter (1970) sostuvo desde el Círculo Militar en esos años, y que significaron unir la Conquista española, la evangelización, la gesta de la independencia y la guerra contra el indio en un mismo enunciado civilizador. La catedral, construida en 1942 (450 años después de la Conquista española), da cuenta de que esas nociones siguieron siendo productivas. Así, la politicidad de la imagen y su capacidad performática se convierten en tópico del filme.

Otro modo de acercamiento al archivo que propone la película acontece cuando se pasa de la idea a la *prueba*. En varios momentos se recurre al archivo como espacio donde algo de lo verdadero se revela; el investigador (lupa y/o cámara en mano) sigue la pista y da con las evidencias. Recorre los anaqueles de la Biblioteca Tornquist del Banco Central para ojear el expediente del empréstito de tierras públicas de 1778, mediante el cual las empresas privadas, los grandes nombres del momento, financiaron la llamada Conquista del Desierto. El primer plano de los bonos de financiamiento antecede a la exposición de los resultados económicos de la empresa de conquista. Se exhibe, a continuación, el mapa del catastro inglés de tierras de 1882, que da cuenta de las nuevas propiedades en Buenos Aires, Santa Fe, Córdoba, San Luis y La Pampa, mientras se escuchan los nombres de Quintana, Martínez de Hoz, Roca, Runciman, Alvear, Unzué, Luro, Anchorena y muchos más entre los que se listan varias compañías inglesas. “En tres décadas se repartieron casi 42 millones de hectáreas entre menos de 2000 terratenientes”, dice la voz en *off* del historiador. Las pruebas están allí, el pasado y el archivo están disponibles para nuevas lecturas.

El filme problematiza, también, los objetos; los restos materiales del pasado que, en la mayoría de los casos, se atesoran y se coleccionan en museos pequeños o familiares: Museo Carhué, Museo Raone, Museo Guaminí, Museo Rural Bernasconi. La narración se detiene, también, en la exquisita Fundación Proa de Buenos Aires. Allí luce la belleza de los objetos de platería y de textiles Pampas en maniqués sin rostro: en todos ellos, un vacío, una omisión. Son objetos ilegibles, ciegos al estar omitido su contexto y los sujetos sociales que los han producido, según plantea el filme.

En una de las visitas a los propietarios de la zona cercana a Carhué, y ante la observación de aquella casa que es como un museo, debido a que todos sus muros y rincones están poblados de objetos indígenas, la mujer responde: “Sí, refleja nuestra propia historia...”, reflexiona, y luego agrega: “la historia con el nativo”. Queda flotando la idea de que no fue una historia *con* el otro, sino una historia *sobre* el otro, de una victoria y de un saqueo. Se impone la sospecha de que son objetos apropiados; y el cuadro siguiente, y la voz en *off* de Nagy, refuerzan la idea.

De esta manera, los espacios museísticos se plantean en el filme como testimonios activos de la dominación. Da cuenta de eso, también, el punto de vista desde el que la cámara toma al museo de Ciencias Naturales de La Plata; un contrapicado que muestra el edificio con un recorte similar al usado en el género de terror. La mirada desde el llano hacia el gran edificio y la voz en *off* del periodista Alfredo Seguel, que advierte de la existencia de miles de restos humanos en los sótanos, sumado a la superimpresión 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.

Del fondo de los archivos a la superficie de la tierra

La tierra aparece problematizada en la película de Ulises de la Orden. Se plantea como teatro de la memoria y también como superficie donde se inscribió el terror. Ese es el sentido construido alrededor de la visita a la isla Martín García³, no solo porque pone en escena la existencia de prisioneros de guerra, que eran traficados en nuestro país 70 años después de que fuera abolida la esclavitud, sino también porque fue destino final de muchos de los vencidos.

En ese marco, el filme intenta reconstruir la historia del Cacique Pincén, cuyo rastro llega hasta la isla Martín García. Se entrevista a Lorenzo Pincén, descendiente de ese Cacique que fue uno de los últimos que resistió al Estado argentino hasta 1878.

Lorenzo lo señala como el dueño de todas las tierras y el primer desaparecido:

–Hicieron un desastre los remington esa mañana, mataron a gente que estaba durmiendo, a mujeres, a niños, a ancianos. Fue terrible lo que han hecho. (...).

–Una vez detenido Pincén, ¿dónde lo llevan?

–Se reconoce que el hombre estuvo preso en la isla Martín García, que era el campo de concentración. Pincén tiene orden de entrada, pero no tiene orden de salida, o sea que él desapareció allá. Se lo llevaron ellos mismos, no sabemos dónde, si le dieron sepultura, lo arrojaron al mar, al río. No sé lo que le habrán hecho... Estamos buscándolo; para nosotros es el primer desaparecido del estado argentino. Como República Argentina nosotros tenemos el primer desaparecido, que es el cacique Pincén, el dueño de todas las tierras. Nosotros vamos a ejercer ese derecho y reconstruir nuevamente nuestra nación: el Wallmapu, que vuelva a sus manos, a sus tierras... porque tenemos que dejarle algo a nuestros hijos y dejarle algo a las futuras generaciones. Creo que lo vamos a lograr.

Esta secuencia pone en escena el contexto de lectura de esta historia, que no es solo el que habilita la reforma constitucional de 1994, que restituye visualidad a los pueblos originarios y plantea la existencia de la propiedad comunal indígena, sino también de la segunda oleada de juicios de lesa humanidad, en los que se profundiza el conocimiento sobre la apropiación de personas, la complicidad civil, y los delitos económicos de la última dictadura. Los testimonios elegidos en este filme tejen permanentes referencias entre la historia del siglo XIX y la de la última dictadura. Esta escena, además, condensa la existencia de un actor social activo en la búsqueda de una restitución material de las tierras.

Memoria e historia en ambos filmes

En *Tierra Adentro* son permanentes la tensión y el movimiento entre documentar la historia y hacer lugar a la memoria; entre el relativismo y la multiperspectividad; entre las explicaciones presentes y las pasadas de la historiografía.

Algunos de los elementos de las explicaciones más tradicionales están esbozados en la entrevista que el descendiente de Racedo mantiene con Juan Raone, uno de los propietarios

de la zona, quien sostiene, mientras la cámara realiza un pánico sobre sus credenciales, que el territorio era un desierto en manos del indio:

(...) Roca, con gente como Racedo, ponen la espada y la gente para limpiar, todo eso, y se limpia. Y se acaba todo eso (...). Yo no tendría todo esto y usted no estaría sentado acá si no hubiera habido gente como Racedo. Así se hizo el país, porque empezamos a tener agricultores, agricultores, ¿argentinos?... Eran europeos... Esa es la gloria de esta gente.

Las credenciales de Raone dan cuenta de que, en 1991, aun careciendo de formación específica, fue nominado como miembro de la Academia Nacional de la Historia, legitimando su perspectiva historiográfica (la que expuso en los tres tomos sobre los fortines⁴) en sintonía con aquellas postuladas por una historiografía tradicional y una geografía clásica, que consolidaron, durante esos años, ideas sobre la frontera como un territorio casi vacío, ocupado solo por bandas nómades o seminómades que subsistían gracias al pillaje y que, por lo tanto, constituían obstáculos a remover para dar inicio a la Historia Argentina (moderna, occidental y capitalista). La idea de que para que la Historia argentina empiece, la otra (la indígena) debe ser ocluida, está presente en varios relatos expuestos en el filme.

Sin embargo, la película marca un contrapunto con la puesta en serie, pues, a continuación del relato de Raone, que alude a *la limpieza necesaria*, monta el testimonio de una mujer mapuche que da cuenta de lo escuchado de boca de su abuela respecto de la fundación de los parques nacionales. En su relato no hay épica, no hay héroes, no hay nación; solo violencia y sobrevivientes de las políticas del estado. La película, entonces, articula su enunciado en la tensión entre aquello que es considerado testimonio, fruto de una memoria oral ancestral, y aquello otro sostenido por los testigos más blancos y más ricos, que estaría cercano a la interpretación tradicional o historiográficamente dominante. Dicho contraste replica la lógica binaria de voces de víctimas y beneficiarios, mientras reitera la división tradicional entre oralidad y escritura, entre cultura dominante y cultura subalterna.

Por su parte, la cuestión de los testimonios reviste una capa de mayor complejidad en estas representaciones, donde es lábil la frontera entre actuación y experiencia; característica que esta película comparte con otras contemporáneas. En ambos filmes los personajes hacen de sí mismos: el director de cine, el maestro, el cacique, el periodista, el historiador, el descendiente de Racedo, la descendiente mapuche, el adolescente de Bariloche. Se presenta, así, un doblez persona/personaje, pues se trata de personas que no dejan de ser personajes que condensan o simbolizan actores sociales, y que se mueven dentro de una narración guionada. Párrafo aparte merece Amadori, propietario de la zona, cuyo testimonio se actualiza en los dos filmes estudiados.

En *El país del diablo*, ante la siguiente pregunta, Amadori responde:

—Usted que conoce la historia: ¿qué le parece la reivindicación de los indios?
 —Estoy totalmente en contra, era imposible ponerse de acuerdo con los tipos esos, un día decían una cosa, otro decían otra y cuando vieron que Roca no iba a jorobar y les iba a dar, se vieron que estaban perdidos y empezaron a irse.

¿Y para donde se iban? para el lado que habían venido... es como cuando uno corre un animal salvaje, ¿para qué lado va? Para el lado que conoce mejor.

Aquí se exponen algunos tópicos que salvajizan y animalizan a los pueblos originarios. En la siguiente entrevista, aparecen nuevos elementos:

Yo lo veo como que la campaña al desierto era una cosa necesaria, porque era un tema de soberanía con Chile y el tema indio tenía en jaque a todos los que estaban intentando poblar, era un tema preocupante para los que gobernaban, por los robos; otra cosa que no se tiene en cuenta, las cautivas, el secuestro extorsivo era un medio de vida de ellos.

Yo no juzgo ni a unos ni a otros, porque la civilización tenía que llegar. Es muy fácil mirarlo de ahora, pero hay que estar en el tiempo, en ese momento... no ha sido fácil.

Como sostiene Ana Amado (2011), la verdad en el cine social está asociada al testimonio, y la dramaturgia se construye a través de las palabras y de los cuerpos. Estos, como figuración ordenada bajo las leyes de un verosímil diferente del de la ficción, corresponden a personajes que se representan a sí mismos. Se trata de un conjunto de voces con conciencia de su papel de personajes en la escena. En este sentido, la puesta en escena que se logra en *Tierra adentro* supera a la del mismo testigo, obtenida por Di Tella, debido al escenario en que es pronunciada: ya no en una confitería del pueblo, sino en la tierra donde sucedieron los hechos. Allí los descendientes del europeo, del general conquistador del desierto, y la mujer mapuche despliegan un nuevo juego.

Siguiendo con la puesta en escena, es interesante observar también la construcción que el filme realiza de Mariano Nagy, pues la misma resalta su inscripción institucional, mediante la mostración de la placa en la entrada de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y en la de la puerta de la oficina del Instituto de Investigaciones en que se desempeña. Sin embargo, la narración lo construye, más que como un académico, como un intelectual sartreano, activo portavoz de una conciencia humanista; su ética parece estar definida en términos de una misión: demostrar que hubo un genocidio. En esta definición de la persona/personaje prevalece el sentido moral: el historiador va a los archivos, no para escuchar lo que tienen que decir, sino para encontrar pruebas que sacudan la conciencia social.

Amado sostiene, además, que en los filmes de este género se multiplican hoy las voces de testigos como modo de enfrentar la crisis contemporánea de verdad, las dudas sobre las evidencias de la historia, las grietas profundas en las instituciones (2011). El despliegue de historias, de testigos, y la búsqueda permanente de *pruebas* dan cuenta de ello.

En este sentido, es posible inscribir el abordaje que propone *Tierra adentro* dentro del fenómeno de globalización de los discursos de la memoria traumática (Huyssen, 2003), pues propone la categoría de genocidio como clave para entender los sucesos de la Patagonia. Esta remite al exterminio sistemático y deliberado de un grupo social por motivos raciales, políticos o religiosos. Estas ideas fuertes en el filme provocan también algunas tensiones en la enunciación.

Como se mencionó, la escena que abre *Tierra adentro* tiene al historiador Walter Delrio en la radio planteando la inconveniencia de pensar el momento de la campaña contra el indio como bisagra de la historia, porque esto implica la aceptación de que allí comienza la modernidad y la racionalidad occidental frente a lo salvaje e irracional de la historia anterior; y esta idea reproduce una visión hegemónica que es necesario cuestionar. Sin embargo, este objetivo no puede ser cumplido por una película que tiene al genocidio como premisa orientadora de cuatro de las cinco historias (solo la del adolescente escapa al tema), y que se centra en esa *bisagra*, en develar el momento en que convierte en víctimas a esos actores sociales. La película no puede dar cuenta de esa vida anterior al hecho traumático que refiere. Ese es el borde de los archivos y de los interrogantes puestos en juego en la película de Ulises de la Orden.

La frontera antes de 1876, la frontera sur, como espacio ambiguo y de intercambio, queda obturada en la representación. Se alude brevemente a esta como punto de partida en los primeros mapas animados que se despliegan, o cuando Marcos y Anahí pisan la tierra de Carhué preguntando por Calfucurá, pero se trata solo de una alusión. Si bien el filme tiene varios pliegues, el sentido general de la enunciación construido alrededor de la búsqueda de la verdad, a partir de la hipótesis del holocausto indígena, desdibuja el conocimiento de esa sociedad previa. Si bien *El país del Diablo* no enuncia esa premisa, tampoco despliega capacidad de agencia de los pueblos originarios en la historia, debido a la estructura misma del filme, que inicia con el desembarco de Zeballos una vez vencidos los ranqueles, no lo habilita.

Algunas tramas

Como se señaló *El país del Diablo* busca explorar la mirada de ese individuo atravesado por la experiencia de la frontera, y es a partir de ese móvil que, encadenando fuentes y testimonios, compone una reflexión personal sobre el pasado y un cuadro donde se actualizan vivencias de quienes se identifican con uno u otro sector social que ha disputado en la historia. Por lo tanto, las fuentes escritas y visuales no revisten, en este filme, un status de prueba, sino principalmente una función dramática y una función ilustrativa. Puede puntualizarse, en este sentido, el montaje de escenas tomadas de *El último malón* (1917) que refieren a la Santa Fe de principios del siglo XX, o a las secuencias del padre Agostini sobre Patagonia para rememorar las dudas de Zeballos en sus últimos días de vida.

En *Tierra Adentro*, en cambio, el despliegue de fuentes orales, escritas y visuales, está al servicio de establecer una “verdad” sobre el pasado. Como se señaló, las entrevistas se presentan como si fueran testigos de la historia, aún cuando ha transcurrido siglo y medio desde los hechos referidos. Estos relatos se funden con otros que remiten a experiencias más cercanas en el tiempo, como la fundación de Parques Nacionales (a partir de la década del 30) y otras experiencias de mediados del siglo XX. Todos los relatos son expuestos como parte de una memoria colectiva que da cuenta de un lugar de subalternidad y sometimiento que se reitera y afirma a lo largo de toda la historia nacional.

Ambas películas establecen, a partir de los testimonios, a quiénes podríamos denominar víctimas de la violencia estatal; un campo de voces divergentes, que hacen contrapunto

con los dichos de otras personas ajenas a los pueblos originarios. Esos testigos/especialistas, como lo son: Amadori (cuyo testimonio aparece en ambos filmes) o Raone (en *Tierra adentro*) plantean ya no experiencias en primera persona, sino interpretaciones cercanas a las que fueron historiográficamente dominantes en gran parte del siglo XX. En este último caso, el montaje se encarga de reforzar la dicotomía, planteando la memoria como contracara de la historia institucional.

Cartas y retratos constituyen los documentos históricos que cargan mayor emotividad en ambas representaciones; las cartas, aquello que Bellour (2009) llama “el espacio elíptico de la pérdida”, parecen dar cuenta de la primera persona, de la subjetividad y la humanidad de ese otro; ejemplo de ello es la lectura en la voz de Seguel de las cartas de Namuncurá, que hace Di Tella, o la que el indio cautivo le escribe a su mujer y que nunca llegó a destino, porque permaneció junto a muchas otras en el archivo de la Armada argentina.

Por su parte, ambos filmes incluyen, entre sus fuentes, fotos grupales de los pueblos originarios. Sin embargo, en los epílogos, son los retratos los que habitan y conmueven el plano, acompañados de una banda sonora que realza la sensación de pérdida. Aquellas fotos tomadas de frente y de perfil miran desde el fondo del tiempo. Marta Penhos sostiene, refiriéndose a las fotografías, que resultan una condensación extrema de la narración que, en vez de estar desplegada en una escena, se concentra en el rostro que cuenta toda una historia personal pero también genérica. Todo retrato es, a la vez, la imagen de una individualidad y de una tipología (Penhos, 2005). Más allá de la lógica –romántica o positivista– en la que se inscriben estas tomas, la fotografía, como dice Barthes (1992), trae también el *spectrum* de ese referente; y, cuando son montadas en el flujo cinematográfico, convocan una intensidad extraña al cine y son fantasmas del pasado convocados a llenar un vacío del que son también señal.

Como se señaló, *El País del Diablo* desembarca en la frontera guiado por Zeballos. Sin embargo, hacia el final del recorrido, es Nazareno, el cacique, quien lo guía hacia una tierra donde amenece –junto a otros descendientes de los pueblos originarios–, para celebrar el año nuevo ranquelino. Este final es similar en ambos filmes. De este modo, la celebración y la ritualidad funcionan como representación de la posibilidad de la trasmisión; como un aspecto central de la reescificación (Andrea Franca, 2013) que posibilita tender puentes y también poner en tensión las imágenes del presente y del pasado.

En mismo sentido, el tema de la identidad, se aborda en ambos filmes, como algo incompleto y dinámico: las escenas mencionadas del cacique Nazareno y su padre, en *El país del diablo*; o el recorrido del adolescente Pablo, entre la escuela, la iglesia, y la ruca en *Tierra Adentro*, hablan de esa construcción compleja.

En ambos filmes, se expresa un contexto socio-histórico que fue plasmado en la reforma constitucional de 1994, en la que se establecieron los derechos de las poblaciones indígenas; la garantía y el respeto a la identidad, a la educación bilingüe, y a la posesión y propiedad comunitaria de las tierras que tradicionalmente ocupaban –entre otros derechos– (Carrasco, 2000). Por su parte, es indudable que el contexto de los bicentenarios de las independencias americanas funcionó, impulsando y renovando las preguntas en torno al lugar de los pueblos originarios en la historia. Es el caso de estas películas que se preguntan por el pasado, aunque, como se ha señalado, dicen más acerca del poder que el Estado desplegó en el territorio que sobre aquellos pueblos de Pampa y Patagonia.

Sin embargo, cabe señalar que los filmes, permiten conocer a los sujetos sociales y sus estrategias actuales. Las entrevistas de Seguel en *Tierra adentro* y, algunas que se presentan un poco más elípticamente en *El país del diablo*, permiten focalizar en estos individuos y en esos colectivos, que exponen demandas acerca de la devolución de tierras. El tema aparece también enunciado en la dudas que presenta Marcos, en el viaje sobre los pasos de su tatarabuelo –en el que intenta diferenciarse y disculparse por los actos de su antepasado– pero sostiene respecto de la tierra apropiada: “Una cosa es la revisión de la historia y otra la reparación material”.

Hacia el final, se destaca el testimonio de Raúl Eugenio Zaffaroni, entonces Juez de la Corte Suprema de Justicia –su nombre, subtitulando la imagen, marca una diferencia en el tratamiento como especialista o autoridad en la materia, ya que ninguno de los demás participantes habían sido presentados mediante esta estrategia–. Él afirma que la *conquista del desierto* puede considerarse una masacre estatal y, por tanto, es imprescriptible civilmente. Abona a la idea de un problema de reparación aún vigente. Allí cierra otro de los sentidos del texto en torno a la existencia de un actor social capaz de llevar adelante esa demanda de restitución territorial; la existencia de un grupo o colectivo indígena que se proyecte en esa arena política y judicial queda esbozada en ambos filmes. El tema cobra hoy nueva intensidad, debido a las muertes de Santiago Maldonado y Rafael Nahuel en el marco de la represión estatal a reclamos por la tierra en Patagonia.

Notas

1. Se denomina *Wallmapu* al territorio que los mapuches históricamente han habitado en Sudamérica: desde el río Limarí, por el norte; hasta el archipiélago de Chiloé, por el sur; y desde la latitud sur de Buenos Aires hasta la Patagonia.
2. Cynthia Tompkins: *Afecto en Tierra adentro*. [En línea] *Imagofagia* N.º 16, p. 494. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/31/showToc>
3. La película describe el traslado de estos contingentes de vencidos, por tierra y por ferrocarril, con destino provisorio en la isla Martín García. Por su parte, el historiador Enrique Masés (2005), quien no adhiere a la idea del genocidio, arriesga que no menos de 5.000 personas provenientes del “desierto” fueron concentradas en distintas barracas de la Ciudad de Buenos Aires entre 1878 y 1885 en calidad de prisioneros. La viruela se convirtió, allí, en epidemia, debido a las paupérrimas condiciones de vida. Los que sobrevivieron a ella y al hambre esperaban ser distribuidos por la Comandancia General de Armas en los puntos ya mencionados o en las estancias e ingenios azucareros de Tucumán. Posteriormente, se encomendó esta tarea a La Sociedad de Beneficencia, la que, mediante avisos publicados en periódicos, anunciaba “la entrega de indios”, a los que se exponía en un lugar público para que los interesados los eligieran para el servicio doméstico.
4. Raone, Juan Mario (1969): *Fortines Del Desierto*. Taller Gráf. Editorial Lito, 3 Tomos.

Bibliografía

- Amado, A. (2011). “Michael Moore y una narrativa del mal”, en Labaki y Mourao (comp.), *El cine de lo real*. Buenos Aires: Colihue Imagen.
- Andermann, J. y Fernández Bravo, Á. (coord.) (2013). *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue Imagen.
- Barthes, R. (1992). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós.
- Bellour, R. (2009). *Entre imágenes. Foto. Cine. Video*. Buenos Aires: Colihue.
- Carrasco, M. (ed.) (2000). *Los derechos de los pueblos indígenas en Argentina* Asociación de Comunidades Indígenas Lhaka Honhat y Grupo Internacional de Trabajo en Asuntos Indígenas. Serie Documentos en Español # 30. Buenos Aires: Vinci Guerra.
- Del Río, W. (2005). *Memorias de expropiación. Sometimiento e incorporación indígena en la Patagonia. 1872-1943*. Buenos Aires: UNQU-Prometeo.
- Deotte, J. L. (1998). *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el museo*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Remontajes del tiempo padecido. El ojo de la Historia 2*. Buenos Aires: Universidad del Cine, Biblios.
- Franca, A. (2013). “El cine documental y el retorno de lo que fue”, en Álvaro Fernández Bravo y Jens Andermann (Comp.) *La escena y la pantalla cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue Images.
- Huyssen, A. (2003). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. FCE.
- Masés, E. (2005). *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1910)*. Buenos Aires: Prometeo libros-Entrepasados.
- Penhos, M. (2005). “Frente y perfil. Una indagación acerca de la fotografía en las prácticas antropológicas y criminológicas en Argentina a fines del siglo XIX y principios del XX”, en *Arte y Antropología en la Argentina*. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Piedras, P. (2014). *Reparaciones y enmascaramientos. Estrategias discursivas para elaborar el pasado traumático en el documental y la literatura autobiográficos*. Revista de Estudios sobre Genocidio. Año 6, volumen 9, Buenos Aires, julio, pp. 77-92.
- Rodríguez, A. (2015). *Historia, pueblos originarios y frontera en el cine nacional*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Rodríguez, A. (2017). “Historia y archivo en *Tierra Adentro*. Entre la restitución y la repetición”; en Elizondo C. y Rodríguez A. (comp.), *Tiempo archivado. Materialidad y espectralidad en el audiovisual*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Torre, C. “El desierto argentino y la bruma del progreso”. Sobre *El país del Diablo* de Andrés Di Tella. *Contracorriente*, Vol. 7, No. 1, Fall 2009, 254-256 www.ncsu.edu/project/contracorriente (consultado el 2/12/2017).
- Vezub, J. E. (2011). *1879-1979: Genocidio indígena, historiografía y dictadura*. [En línea]. Archivos virtuales de la alteridad americana. Disponible en: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/corpus/issue/view/51/showToc> (consultado el 2/03/2017).
- Vanni, B. (2005). *La zanja de la Patagonia. Los nuevos conquistadores: militares, científicos, sacerdotes, escritores*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Wiewiorka, A. (2005). *60 ansapres*. Paris: Robert Lafont.

- Walter, J. C. (1970). *La Conquista del desierto. Lucha de frontera con el indio*. Buenos Aires: Eudeba.
- Tomkins, C. (2017). "Afecto en *Tierra adentro*". *Imagofagia* N.º 16, p. 494 <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/issue/view/31/showToc>
- Zylberman, L. (2017). "Cine Documental y genocidio. Hacia un abordaje integral". Actas de las XVI Jornadas interesuelas / Deptos de Historia, Universidad de Mar del Plata, agosto 2017. <https://interesuelasmardelplata.com/actas/>

Abstract: In the representation of the past, whether as drama or as a document, the films turn to archive, they use a pictorial, documentary or material source, because there is where they find an intrinsic power of legitimation, beyond the possible subsequent use of these sources. The paper proposes the analysis of two recent documentaries that address the problem of the so-called Conquest of the Desert: "El país del Diablo" by Andrés Di Tella (2008) and "Tierra Adentro" by Ulises de la Orden (2011). Some hypotheses are raised about how the cinema of historical theme builds the credible, what place the archive has in that construction and what type of use is made of the documentary and iconographic sources, and, mainly, of the oral testimonies in said representations. An attempt is made to account for some text-context relationships, as well as to inquire about the notions about the history that both films are filming.

Key words: cinema - Argentine history - indigenous communities - documentaries - cultural analysis.

Resumo: Na representação do passado, sejam como drama ou documento, os filmes apela-ram ao arquivo, se valem de alguma fonte pictórica, documental ou de restos materiais, porque é o lugar onde se encontra um poder de legitimação intrínseco, além do uso que depois possa fazer-se dessas fontes. O trabalho propõe a análise de dois documentais recentes que abordam a problemática da chamada Conquista do Deserto: *O país do diabo* de Andrés Di Tella (2008) e *Terra Adentro* de Ulises de la Orden (2011). Esboçam-se algumas hipóteses acerca de como se constrói o verosímil o cinema de tema histórico, que lugar tem o arquivo nessa construção e que tipo de uso se faz das fontes documentais, iconográficas, e, principalmente, das testemunhas orais nessas representações. Procura-se dar conta de algumas relações texto-contexto, além de indagar sobre as noções sobre a história que põem a rodar ambos os filmes.

Palavras chave: cinema - história argentina - povos originários - documentais - análise cultural.

Fecha de recepción: abril 2019
 Fecha de aceptación: octubre 2019
 Versión final: diciembre 2019

Leyendo la realidad desde el cine. Imagen femenina y juventud en los últimos films de Pedro Almodóvar

Mónica Gruber *

Resumen: Los tiempos posteriores a la muerte del general Franco en España se caracterizaron por el destape. A todas luces aquello prohibido por el régimen durante tantos años irrumpiría en la vida cotidiana y no tardaría en verse plasmado en la pantalla cinematográfica. De este modo, *mostrar y decir* todo lo anteriormente excluido y prohibido se transformó en la clave de bóveda de muchas de las creaciones culturales de ese momento. Los '80 saludarían la Movida madrileña, sitio de reunión forzosa para el ambiente artístico. Pedro Almodóvar sería uno de sus integrantes. Sin formación académica cinematográfica, rápidamente se convirtió en uno de los referentes del joven cine español. Luego de una etapa manifiestamente provocativa, su cine alcanzó una madurez formal coincidente con su proyección internacional. De este modo, ingresa en el mercado estadounidense y latinoamericano, cosechando nominaciones, premios y reconocimiento.

Definido por algunos autores como el cineasta que mejor representa a las mujeres, consideramos que sus películas plasman una visión altamente personal del alma femenina. Desembarazado de los estereotipos propios de los medios de comunicación y del franquismo, manifiesta en su obra una construcción plural de la imagen del “sexo débil” y de la juventud. Nos proponemos en este trabajo analizar sus últimas realizaciones fílmicas –*Los abrazos rotos* (2009), *La piel en que habito* (2011) y *Julieta* (2016)– para reflexionar acerca de las mujeres que pueblan sus encuadres, el modo en que representa a los jóvenes y sus problemáticas, así como los motivos de este particular tratamiento formal y estético. Esto nos lleva a preguntarnos si consideramos la existencia de un “estilo Almodóvar”.

Palabras clave: cine - representación - imagen femenina - juventud - autor.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 60-61]

(*) Es Licenciada y Profesora en Artes, de la U.B.A. donde se desempeña como Adjunta en La Literatura en las Artes Combinadas I (FADU) y Ayudante Regular (Artes - F. y L.). Es Profesora de Arte y Literatura (en la UMSA), del Seminario de Medios de Comunicación (UTN), de Curso Audiovisual II (Historia del Cine, en la UP). Codirige Proyecto SI titulado “Los mitos en las artes audiovisuales: pervivencia y resemantización” (Código PIA HyC-11) - F.A.D.U. - U.B.A. Produjo material didáctico para la Universidad Tecnológica Nacional. Ha participado en Congresos Nacionales e Internacionales de Cine, Teatro, Literatura e Historia. Tiene publicados trabajos sobre el campo de las Artes en volúmenes de EUDEBA, de la Academia Nacional de Ciencias de Bs. As; en revistas especializadas, entre ellas, *Itinerarios y Tipográfica*.

Almodóvar antes de ser *Almodóvar*¹

Nació en Calzada de Calatrava, La Mancha, el 25 de septiembre de 1951. Vino al mundo en una familia de clase media baja dedicada a las tareas rurales y sin grandes aspiraciones: no era mucho lo que esperaba el matrimonio Almodóvar de la vida para sus cuatro hijos. Ocho años después su familia decide trasladarse a Cáceres. La subsistencia en las aldeas era difícil y las esperanzas escasas por aquellos duros años.

Pedro amaba la música, tenía muy buena voz y esto fue una bendición ya que le permitió acceder a una beca para cursar el Bachillerato. Sus padres soñaban con que tomara los hábitos, por lo que le hicieron cursar estudios religiosos. Sin embargo, los sueños del joven divergían del mandato familiar.

La influencia del Mayo francés (1968) y del movimiento *Hippie* entró en la Península Ibérica pese a las estrategias de resistencia del gobierno franquista.

A los diecisiete años el joven se traslada a Madrid. Por ese entonces descubría su pasión por el cine que no abandonaría el resto de su vida. En lo referente a la política, Franco había clausurado la Escuela de Cine. Pedro debería conseguir un trabajo para solventar su vida, es así como se convertiría en empleado de la empresa Telefónica de España.

En la capital toma contacto con el cine² y la literatura. Experimenta una independencia desconocida hasta entonces y crea nuevos lazos afectivos y amorosos.

Viaja a Inglaterra. En Londres halla una libertad intelectual y sexual única. Conocido por muchos, devenido en provocador y con una alta dosis de simpatía se convierte rápidamente en el centro de atención de las fiestas.

De regreso a su país compra con sus ahorros una cámara de Súper 8 con la que filma sus primeros cortos fuertemente influenciado por la estética “pop”.

El cine español seguía, sin embargo, maniatado y amordazado por una fuerte censura local. La muerte de Franco, en 1975, trajo aparejada una ola de destape: el desnudo y el sexo arrastraron grandes masas de espectadores a los cines. También trajo una libertad desconocida. En un intento de visualizar todo el material cinematográfico prohibido en vida del Generalísimo el público tuvo acceso a producciones diversas para satisfacer “el hambre visual sexual”³ que también tenía su correlato en el boom de consumo de revistas pornográficas y eróticas.

Mientras tanto Pedro formó parte del grupo de teatro *Los Goliardos*, donde conoció a la actriz Carmen Maura, quien le prestaría el dinero para filmar su primer largometraje. Además, trabajó como extra en cine y teatro y escribió fotonovelas. La calle y la noche se convertirían en su escuela.

Los cortos en Súper 8 que filmaba los presentaba en espacios que albergaban múltiples disciplinas artísticas, tal como evoca el fundador de la revista libertaria *Ajoblanco*:

[...] Un hombre bocadillo paseando por las Ramblas con un cartel colgando que anunciaba el pase de los cortos en Magic. Los títulos: *Film político, Historia de amor que termina en boda, La caída de Sodoma, Sexo va sexo viene y El sueño*. [...] Observábamos perplejos cómo, en un espacio no muy grande, Pedro Almodóvar pasaba entre empujones sus películas en Súper 8 mediante un proyector aficionado. Él mismo, sin micrófono, narraba algunos diálogos y

cantaba las coplas de Piquer y de otras cupleteras con un chorro de voz engolada (Ribas, 2007, pp. 407-408).

La muerte del Caudillo supuso cambios políticos y sociales producto de la finalización de un largo y duro gobierno y la transición hacia la democracia. Con todo, existió un marcado rechazo a la militancia política y la oposición que supuso el período anterior. Entre 1978 y 1985⁴ se desarrolla en Madrid la denominada “movida” y, tal como señalamos en otro lugar:

No hemos encontrado una unívoca definición del término [...] pues distintos autores coinciden en mencionar la vaguedad del mismo y su polisemia. Siendo considerado un fenómeno *underground* y minoritario. [...] Las ideas del *pop* de Andy Warhol, la expresividad del *punk*, el redescubrimiento de formas urbanas populares rechazadas por las corrientes progresistas durante el franquismo, que las consideraba marginales y alienadas, serán rasgos fundamentales de este movimiento. Es necesario no perder de vista que se trataba de un grupo de gente joven, con inquietudes intelectuales y artísticas, cuyo principal objetivo era vivir el presente (Balán y Gruber, 2009, pp. 3-4).

Teresa Vilarós señala que en ese momento la movida madrileña se centra en la ruina, el exceso, y la muerte (Balán y Gruber, 2009, p. 4). Es por ello que en el cine de Almodóvar de la primera etapa lo revulsivo y provocador se convierte en la marca del orillo como forma de exorcizar el oscurantismo y la censura franquista. Así, según confesase el director en una entrevista, su mayor venganza fue ignorar a Franco, borrarlo como si nunca hubiese existido (Strauss, 2001, s.d.).

La movida implicaba la libertad sexual e individual, así como la falta de compromiso. Al mismo tiempo, no deberíamos perder de vista la importancia que cobraron las drogas para dicho grupo, tema que aparecerá retratado en varios de sus films. Así pues, la búsqueda expresiva se vuelca a diversos campos artísticos: la música, el cine, el comic, el diseño, la fotografía, la plástica y la moda.

Hemos demarcado en un trabajo anterior que consideramos:

[...] Dos etapas en la filmografía de Almodóvar, la primera de las cuales termina con *La ley del deseo* (1986), período que refleja fielmente los contenidos, modos de expresión y deseos de la Movida, de la que Almodóvar es uno de los representantes más conocidos: esta primera época estuvo “muy marcada por la provocación y la vulgaridad” siendo “voluntariamente excesiva y provocadora” (Méjan, 2007, s.d.). La segunda se extiende hasta sus últimas producciones. En este momento, su estética, temática y lenguaje cinematográfico se modifican dejando de ser exclusivamente provocadores (Balán y Gruber, 2010, p. 3).

Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón (1980), *Laberinto de pasiones* (1982) y *Entre tinieblas* (1983) se alzan de este modo como fieles exponentes de la “movida”, por tal motivo no debe extrañarnos que lo escatológico forme parte de ellas⁵.

Predominan en este momento mayoritariamente personajes femeninos. Sin juzgarlas ni apiadarse de ellas Almodóvar les otorga un sitio privilegiado en la pantalla. Ninguna de ellas falta. Todas y cada una de ellas están presentes: madres e hijas, drogadictas, travestis, transexuales... Ya que, tal como afirmamos:

En la filmografía de Almodóvar predominan los roles femeninos. Cabe aclarar por qué en esta primera instancia hablamos de roles femeninos y no de mujeres, ya que consideramos también femeninos los protagonizados por travestis y transexuales. Según nuestro criterio: todas son mujeres (Balán y Gruber, 2009, p. 4).

Con respecto a las féminas de Almodóvar nada parece escandalizarlas. Hacen uso de formas de lenguaje que no eran representativas del léxico cotidiano por no considerarse adecuadas para el uso femenino de la época. Se trata de personajes lineales, desinhibidos, expeditivos y gregarios (Gruber y Balán, 2009, 2010).

Puntualizamos que en estos films el sexo se halla siempre presente. No se trata de una visión con matices pornográficos o exhibicionistas, sino que, por el contrario, se manifiesta permanentemente en los diálogos o en la imaginación. ¿Producto de la época? Creemos que es la visión y el reflejo de lo que Almodóvar quería comunicar. De este modo, el ideario de la movida, el camp, el pop estadounidense y una estética del exceso, sumado a su visión personal dieron como resultado un estilo distintivo que generó rechazo en España y aceptación en el extranjero. Una vez más confirmamos con ello que nadie es profeta en su tierra.

Almodóvar: el reconocimiento y la fama

Los films del período posterior reflejan un cambio técnico, narrativo y estético. Dejan de ser provocadores si bien conservan algunos matices transgresores.

De la mano de *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) llega el reconocimiento nacional e internacional. La candidatura a los premios Óscar le abriría las puertas. De la periferia al centro de la sociedad, este cine se afianzaba en el corazón de España. Brito García analiza las operaciones que se realizan en estos casos de movilidad y cambio al enfatizar:

Pero, a veces, el propio sistema asume el papel de crear y de dirigir la cultura del subgrupo disidente, a fin de dotarlo de una personalidad por lo menos manejable, y rentable". En tales casos la subcultura del sector marginado es mediaticizada por el sector marginante. Lejos de ser afirmación de la diferencia y factor de oposición a lo establecido, termina por consistir en un conjunto de satisfacciones sustitutivas, mediante las cuales el marginado suaviza su desacuerdo con la cultura oficial y, en última instancia, halla su posible funcionamiento dentro de ella. La subcultura de la disidencia se transforma en subcultura del consumo (1990, pp. 8-9).

Muchos premios saludaron la trayectoria del director a partir de ese momento, sin embargo, el Óscar llegaría un poco más tarde, en 1999 con *Todo sobre mi madre*, consagrada

como la mejor película de habla no inglesa. Años después, sería el turno del mejor guion original con *Hable con ella* (2002).

Consideramos *Matador* (1986) como un punto de inflexión ya que la elección de la paleta cromática se trasladaría de aquí en más al resto de los films del director manchego, constituyéndose, de este modo, en característica de su estilo.

Las mujeres de esta fase no presentan diferenciación en los usos del lenguaje ya se trate de heterosexuales, lesbianas, transexuales o travestis (Balán y Gruber, 2010, pp. 4-5).

Si algo parece caracterizar el universo almodovariano son las mujeres. Todas forman parte de él, sufren, luchan, “son profundamente gregarias, se ayudan, son cómplices, se consueñan, no se critican” (Balán y Gruber, 2010, p. 4). De este modo, presentan particularidades que, en definitiva, parecen ser propias de los hombres.

En cuanto a los temas que aborda el director, recordemos que:

El asesinato es una forma aceptada para resolver los conflictos en este universo filmico, matan por venganza, en defensa propia, por codicia y celos. Cuando el asesinato es cometido por un personaje femenino queda impune. [...] Sin embargo, los crímenes que ellas cometen no se juzgan, ni acarrear problemas de conciencia (Balán y Gruber, 2010, p. 5).

A nivel de lenguaje cinematográfico la madurez se torna evidente, sin estridencias ni innovaciones, por el contrario, desarrollando una gran habilidad técnica y narrativa.

De Los abrazos rotos a Julieta

Para analizar estas películas nos proponemos trazar un eje asociativo entre *Los abrazos rotos* (2009), *La piel en que habito* (2011) y *Julieta* (2016) dado el tono y el carácter que presentan. En el caso de *La concejala antropófaga* (2009) y *Los amantes pasajeros* (2013), hallamos un divertimento que nos remite al primer período de Almodóvar por el desenfado y la frescura manifestados, sin embargo, no serán abordados en este caso ya que los dejamos para un trabajo mayor en proceso.

Con respecto a los primeros films que abordamos presentan además la peculiaridad de tomar como punto de partida relatos literarios ajenos. *La piel en que habito* está basada en la novela *Tarántula* (Mygale, 2011), de Thierry Jonquet⁶. En el caso de *Julieta*, Almodóvar modeló su materia prima en base a tres relatos de Alice Munro⁷: “Destino”, “Pronto” y “Silencio” que forman parte libro *Escapada*⁸.

Los abrazos rotos

Gerard Genet utiliza el término transtextualidad para señalar: “todo lo que pone a un texto en relación, bien manifiesta o secreta, con otros textos” (Stam, Burgoyne, Fitterman-Lewis, 1999, p. 235). De este modo, Stam y otros proponen nuevas categorías que suman al paradigma. Es así que definen el caso de la intratextualidad para definir “los procesos mediante los cuales las películas se refieren a sí mismas mediante estructuras especulares, microcósmicas y de *mise-en-abyme*” (Stam et al., 1999, p. 236). En el caso del film anali-

zado, se está filmando un film dentro del film, lo que funciona como *myse-en –abyme*⁹, al tiempo que la venganza y el arrojar a la mujer por las escaleras se transforma en una suerte de situación especular al reduplicar la ‘realidad’ en el film que se está rodando. Otra de las categorías que mencionan los autores e incluyen como mecanismo transtextual, es la autocita. Ésta comprende las citas que un director efectúa de sus propias realizaciones. En el caso de *Chicas con maletas* remite al film *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), en el cual también se desarrolla el rodaje de una película del mismo nombre.

Almodóvar nos sorprende con *Los abrazos rotos* para utilizarlo como excusa para reflexionar acerca de la tarea del director cinematográfico, retomando la aproximación que había tenido al tema en la cinta anteriormente mencionada de 1988. El mundo del cine será nuevamente objeto de este acercamiento. Poe Lang señalaba:

El director nos lleva de la mano a sopesar (¿a mirar?) la importancia del montaje y a valorizar un viejo concepto de la teoría del cine, el concepto de fotografía, en un film cuya materia principal es, quizás, la mirada (Poyato Sánchez, 2015, p. 152).

Este film se plantea, además, como un estudio sobre la mirada y, por qué no, sobre la ceguera. La mirada es el punto de partida del cine. Satisfacer la pulsión escópica del espectador, el punto de llegada.

Harry Cane es el seudónimo de un guionista de cine que ha quedado ciego. La gran paradoja que se presenta, ya que el cine es un arte que reside en la mirada. Del mismo modo que Woody Allen esbozase dicho contrasentido en *Deconstruyendo a Harry* (*Deconstructing Harry*, 1997). En aquel caso, Allen recurría a una *mise-en –abyme*: en el film que se estaba rodando en la diégesis el director quedaba fuera de foco. La paradoja del personaje fuera de foco en *Los abrazos rotos* se verá llevada al extremo: ya no a partir de un defecto en la visión sino de la carencia de ésta. Cane narra, a retazos, las circunstancias que lo llevaron a dicha pérdida. De este modo, como en una suerte de relato enmarcado nos enteraremos, mediante un *flashback*, que en un principio su oficio fue el de director de cine. Durante el *casting* de *Chicas con maletas*, había quedado deslumbrado con Lena Martel, la esposa de un magnate. Habiendo contratado a la mujer como protagonista, se enamora profundamente de ella. El rodaje se convertiría de este modo en la excusa para los encuentros con su amada, burlando al marido celoso, a la sazón obsesionado con su joven y bella esposa. Otro de los tópicos que aborda Almodóvar parece girar en torno a que todos los seres humanos tienen su precio y todos sucumben ante el vil metal y la necesidad de afecto.

Lena, antes de convertirse en Magdalena Martel, era una acompañante *escort* y prostituta de lujo; ante la enfermedad de su padre, ayudada por su jefe económicamente, pasará de ser la secretaria del millonario a convertirse en su esposa.

Judit la montajista y amiga de Mateo Blanco, sucumbe ante la propuesta económica (o quizás, por celos y despecho) del empresario destrozando el montaje del film, por lo cual se transforma en un rotundo fracaso cinematográfico.

Ray X, el hijo de Enrique, anhelando las migajas de amor de su padre, se convierte en el espía de este, filmando clandestinamente la actividad de su madrastra en el set. Martel comprobará a partir de dichos registros que Lena lo desprecia y siente asco por él. El precio

del muchacho no es, en este caso el dinero, sino el reconocimiento y amor paternos. Ante el fracaso para lograr ambos, se dedicará a destruirlo. Enamorado de Lena durante el rodaje, también será manipulado por la mujer, sin lograr siquiera unos mendrugos de amor. Uno de los temas candentes de este mundo globalizado lo constituye indudablemente el incremento de la violencia de género. Este problema sacude a nivel mundial. España no ha quedado al margen. Tal como señalara Marc Ferro aplicando la metodología de las ciencias sociales al abordaje de los films, existen agentes reveladores que hablan de una época, de una determinada sociedad, ya que: “su percepción, así como la de sus concordancia y discordancias con la ideología, es la que nos ayuda a descubrir lo latente bajo lo aparente, lo no visible a través de lo visible” (Ferro, 1995, p. 40). Creemos que la violencia de género da cuenta de ello. Más allá de la historia puntual que se narra, certifica la presencia de una situación preocupante para las sociedades contemporáneas.

En un ataque de celos, cuando Lena le comunica a su esposo que va abandonarlo, Ernesto Martel la arroja por las escaleras de su casa. La mujer no muere, pero enyesada debe permanecer en silla de ruedas y luego con muletas durante su convalecencia. Harry se apresura en reescribir las escenas del film que se está rodando, para ganar tiempo y conseguir prolongar la presencia de su amada en el set. Martel le permite a su esposa finalizar el rodaje bajo el juramento que Lena no lo abandonará, promesa que ella no cumplirá. De este modo, lo “real” se trasladará al film: en la ficción que se está rodando el personaje que interpreta Lena será arrojado por unas escaleras, lo que motivará el escayolado.

Con respecto a la juventud Diego, el hijo de la montajista, trabaja como secretario de Harry y, de noche, ayuda como DJ en un bar. Por error confunde su vaso ingiriendo drogas, lo que le producirá un coma. Notamos aquí que, si bien la representación de la juventud vuelve aparecer ligada a la noche y al consumo de estupefacientes, en esta etapa adquieren un sesgo distinto: ya no como divertidas integrantes de la noche madrileña, sino como riesgo potencial contra la salud de los jóvenes.

Las citas forman parte también de las estrategias intertextuales que habilitan las películas, adquiriendo visualización o bien verbalizadas tal como puntualizamos. En una escena de *Te querré por siempre* (*Viaggio in Italia*, 1951) de Roberto Rossellini que aparece citada en el film, los protagonistas encuentran enterrada a una pareja que murió abrazada bajo la lava del Vesubio. Nuevamente el amor al cine y en especial al Neorrealismo italiano, formará parte nodal en la diégesis. Como la pareja de amantes a miles de años, Lena morirá besando a Mateo, sepultada bajo la lava que compone la superficie de la isla Lanzarote, último refugio de los amantes fugitivos (Poyato Sánchez, 2015).

Una cita plástica que no deja de llamar nuestra atención es la de *Los amantes* (1928), óleo del pintor belga René Magritte. Mucha tinta se ha derramado en torno a la interpretación del mismo: la pareja tiene el rostro cubierto por telas, sábanas quizás, y se besan a través de ellas. Con posterioridad, en 1984, el fotógrafo Robert Mapplethorpe realizaría su serie fotográfica *White Gauze*¹⁰, en la cual dos figuras humanas se hallan envueltas en vendas. En el film Lena y Ernesto mantienen relaciones debajo de las blancas sábanas, al besarse las imágenes seleccionadas vienen a nuestra memoria. Series de cuadros de Andy Warhol, de artistas de vanguardias y bodegones más tradicionales cubren las paredes de la casa, los cuartos y oficinas del millonario, mostrándonos una vez más el esmerado cuidado del director a la hora de crear atmósferas y asociaciones.

Penélope Cruz es sin lugar a dudas la nueva Musa almodovariana. La cámara la ama, la acaricia, la adora. Durante el casting que se realiza en el interior del film, Pedro aprovecha para caracterizar a esta “chica Almodóvar” y, de la mano de su representación revivir a las grandes divas: Marilyn Monroe y Audrey Hepburn.

El personaje de Lena sufre, se desgarrá, ama en silencio, toma decisiones. Sin embargo, no será suficiente para salir del laberinto de cristal que ella misma ha ayudado a cerrar.

Una conmovedora escena final nos revelará a Harry quien guiado por la voz de Ray X apoyará sus manos sobre la imagen proyectada en la pared que muestra el último beso que se dieran antes de su muerte, teniendo la certeza de que ése fue el sabor que se llevó a la tumba en sus labios. La imagen proyectada nos devuelve una suerte de granulada donde el hombre ciego ubica sus manos extendidas, en un desesperado intento de asir un minuto de nada.

La piel en que habito

Uno de los ingredientes del almodrama¹¹ es la venganza. A veces atravesada por matices jocosos como en *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988), otras veces con ribetes dramáticos como es el caso de *La mala educación* (2004). Nuevamente, es el motor que pone en funcionamiento el drama. Pero nos iremos dando cuenta de ello de a poco, ya que la información es suministrada a retazos, casi como los fragmentos de piel sintética que se van agregando dolorosamente al cuerpo de Vera. Si inicialmente sospechamos que la única venganza es la de la mujer cautiva, descubriremos que después de la violación de la hija de Robert se ha puesto en marcha un macabro plan de represalia que antecede a la primera situación. Con un guión basado en la novela *Tarántula* de Thierry Jonquet, Almodóvar nos hace testigos de lo acaecido. De este modo, las circunstancias se duplican, una vez más, en espejos invertidos y deformantes: Vicente en el pasado ha vejado a la hija de Robert y Zeca repetirá este acto vil con Vera, desconociendo quién es en realidad...

En *Tarántula* el nombre de la protagonista era Ève, lo que inmediatamente remitía a la figura bíblica de Eva, sólo que en la novela de Jonquet no estaría creada a partir de la costilla de Adán sino del cuerpo entero de Vicent. Si las imágenes de transexuales habían aparecido a lo largo de la filmografía de Almodóvar, en el film que abordamos halla su carta de ciudadanía. Aquí se ha bautizado a la protagonista como Vera Cruz (¿la verdadera cruz, quizás?). En *Metamorfosis* Libro X, Ovidio (2012, pp. 181-183) narra la historia de un rey de Chipre, Pigmalión, quien permanecía soltero. Se había enamorado de una escultura de mujer, tallada en marfil, obra de su autoría. Tan hermosa era aquella y su apariencia tan real de suerte que: “La cara es la de una joven de verdad, creerías que está viva y que desearía moverse, si el recato no se lo impidiera. De tal manera el arte logra ocultar el arte”, nos recordaba Ovidio. (*op. cit.*, X - 250, p. 181) Lo cierto es que el joven cae profundamente enamorado del simulacro. Adorna su obra con hermosos ropajes femeninos y ricas joyas. La besa, la acaricia y le habla como si estuviese viva. Además, le llevaba regalos y la acostaba en la cama. Durante una fiesta dedicada a la diosa Venus, el rey elevó una plegaria: “Si los dioses podéis conceder todo, deseo que mi esposa sea’ (no se atrevió a decir “la joven de marfil”) ‘semejante a la de marfil’” (*op. cit.*, X - 275, p. 182). De regreso a su hogar, al besar los marmóreos labios le pareció que éstos están cálidos, al tocar su piel notó que cedía bajo sus dedos. Con mezcla de temor y sorpresa el joven observó azorado cómo su estatua cobraba vida, al tiempo que la doncella se ruborizaba por la efusividad de su enamorado.

Venus celebra entonces las bodas de la feliz pareja. Fernández Corte y Cantó Llorca nos advierten que en el imaginario antiguo y, en especial en el ovidiano, el mito encierra una nota incestuosa ya que se consideraba a las obras de arte (pinturas, esculturas, etc.) como hijas del artista que las había concebido (*op.cit.*, X, p. 183).

Como Pigmalión, el cirujano Robert Ledgard revivirá a su esposa muerta, creando su propia Galatea, moldeando un cuerpo transexual que se alzará como expresión de su venganza y recordatorio de su deseo. La historia encierra altas dosis de perversión: la imagen de su difunta esposa rediviva, la operación transgénero del violador de su hija –sin su consentimiento–, el encierro y reclusión de la “muchacha” en el Cigarral –a la sazón hogar del facultativo–, el maltrato del médico hacia su prisionera y esa suerte de amor-repulsión que experimenta hacia ella.

La violación constituye un tema recurrente a lo largo de la filmografía del director analizado, ha aparecido en *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón* (1980), *Átame* (1989), *Kika* (1993), *La mala educación* (2004) y *Volver* (2006), tanto visualizada como en los diálogos de los personajes. Además, en *Átame*, Ricky secuestra a Marina a fin de que ella se enamore al conocerlo. Nuevamente aquí aparece el tema de la privación de la libertad, sólo que aquí se produce para consumir una terrible venganza. Para sobrevivir el muchacho secuestrado desarrolla sentimientos encontrados hacia su captor, producto del Síndrome de Estocolmo: Vicente es reducido, en una primera etapa, a una animalidad absoluta.

La violación de la hija será rememorada por el padre y luego por Vera/Vicente, desde dos puntos de vista diferentes y contrapuestos. El segundo relato aportará más información. Norma ha asistido a una fiesta de casamiento junto a su padre. Allí conoce a Vicente. El muchacho ha ingerido drogas tal como le comentara a la joven, que al ser paciente psiquiátrica le recita qué ha ingerido ese día. La pareja recorre el jardín buscando un lugar para intimar. Sin embargo, Norma vuelve a la realidad violentamente al escuchar la música que cantaba en el momento del suicidio de su madre. Enloquecida por ello, comienza a forcejear con el joven, que termina golpeándola, lo que produce su desvanecimiento. Al despertar en brazos de su padre que trata de volverla en sí, la joven cree que éste fue el responsable de su violación, quedando en un estado severo de alteración. Sin embargo, muchos de los datos que nos suministra este segundo *flashback* responde más a la omnisciencia del director como narrador privilegiado que a la percepción de Vicente.

Antes de consumir relaciones la pareja ha salido al jardín, allí vemos y escuchamos cómo un grupo de jóvenes narra que han consumido drogas, por ello señalamos la imposibilidad del joven de haber sido testigo de algunos datos que se suministran. Norma y Vicente se desplazan por el camino. La cámara en plano general panea lateralmente descubriendo ante nuestros ojos parejas de jóvenes separados por escasos metros de distancia. Se encuentran completamente desnudos. Todos están manteniendo relaciones sexuales. Almodóvar nos muestra una libertad sexual que sólo los jóvenes parecen poder permitirse. Estas imágenes nos remiten indudablemente al cine de la primera época del director manchego. Posteriormente Vera será víctima de estupro en manos de Zeca. Desplazado de su lugar de socialización como hombre, Vicente ha experimentado, lo que implica una vejación, sólo que esta vez en carne propia. Vera es el producto de la terrible *vendetta* que Robert ha ideado, a pesar de que, la violación de la fémina en manos de su propio hermano, no figuraba en sus planes.

En discrepancia con la novela de Jonquet, en la película, Vicente ha sido el único responsable, sin embargo, en el relato literario la gran revelación será la participación de Alex, el amigo del joven, en tan vil accionar.

Nuevamente el destino jugará una mala pasada. Como Caín y Abel, Robert asesinará a Zeca, sin sospechar que era más lo que los unía que lo que los separaba.

Mencionamos con anterioridad operaciones de intertextualidad. Algunos de los encuadres del film parecen rememorar fotografías de Robert Mapplethorpe, de este modo, el cuerpo de Vera desnudo recortado en un plano que abarca desde el cuello hasta más abajo del pubis. Esta imagen remite, indudablemente, a la serie de Lydia Cheng (1985)¹²; asimismo, el primer plano de Marilla observando la violación de Vera a través del monitor, nos devuelve la visión de la mujer recortada sobre fondo oscuro, concebida como el retrato de Doris Saatchi (1983)¹³. No debe extrañarnos la abierta cita al fallecido y controversial fotógrafo, ya que Almodóvar le profesa admiración¹⁴.

El desarrollo de materiales e insumos para cirugías ha proliferado en los últimos tiempos. Los cirujanos plásticos utilizan marcadores quirúrgicos para trazar líneas y patrones para marcar las zonas antes de realizar incisiones durante las operaciones. En el film, los trazos aparecen primero sobre el maniquí, por medio de un fundido encadenado pasamos al cuerpo de Vera ubicado en la misma posición y con las mismas marcas que connotan las imágenes de los mapas de cortes vacunos que se exhiben en las carnicerías.

Los planos detalle nos muestran la meticulosidad con la que trabaja el facultativo, reconstruyendo a retazos los tejidos dañados. No podemos menos que pensar en el sintomático caso de *Frankenstein* de Mary Shelley cuyo protagonista, el doctor Víctor Frankenstein, un científico obsesionado con los secretos de la vida y la muerte, da vida a un ser monstruoso creado a partir de partes de cadáveres. También en nuestro caso, Vera parece creada a retazos... Si a todo ello sumamos el conocimiento que vamos adquiriendo a lo largo del relato acerca de la experimentación en el campo transgénico que realiza el Dr. Ledgard, el cuerpo de la mujer se va constituyendo en un campo de experimentación. De hecho, Gal, la piel transgénica –que tiene ese nombre en homenaje a su difunta esposa–, parece soldarse con el calor al cuerpo humano. Aquella emite un aroma diferente –señala Ledgard– por lo que la hace inmune al mosquito de la malaria, por ejemplo. Sin embargo, a mayor resistencia que adquiere la piel, se visualiza menor sensibilidad en el sujeto portador como podemos apreciar en la escena en la que Robert le promete a Vera que ya no habrá más quemaduras. Robert ha jugado a ser Dios, tal como se lo señala el presidente del Instituto de Biotecnología, ya que ha cruzado células humanas con animales para lograr mayor dureza.

El universo almodovariano de este último período se halla poblado de mujeres que son consecuentes con sus deseos, pero a veces prisioneras de malas jugadas del destino o de elecciones que repercuten en su presente.

Gal, la fallecida esposa de Legard, fue amante de Zeca. Decididos a fugarse fueron sorprendidos por un accidente automovilístico: el hombre salió indemne, la mujer no tuvo tanta suerte. Quemada totalmente sufrió hasta lo indecible, motivo por el cual su marido se obsesionó trabajando día y noche para encontrar el modo de reparar los tejidos dañados. Marilla, ha pasado toda su vida al lado del facultativo, ha callado que es la madre biológica de Robert y Zeca, si bien de niños jugaban juntos. Como si se tratase de la filosofía de Rousseau que concebía que el hombre no nacía ni bueno ni malo sino que se hacía en función

de las circunstancias, Almodóvar parece hacerse eco de ello: Robert ha sido educado por la familia Ledgard como hijo propio y ha alcanzado una posición encumbrada dentro de la sociedad, por el contrario Zeca se ha educado en Brasil, en una favela y, desde los siete años, transportaba drogas en el interior de la misma, situación que su madre calló en su momento sin tratar de revertirla.

Norma, la hija del cirujano, ha sido testigo del suicidio de su madre. Ello la ha llevado a una situación de institucionalización en un sanatorio psiquiátrico. Cuando presenta una leve mejoría experimenta en una fiesta atracción por Vicente. Consienten en tener relaciones, pero en el momento en que suena la música, la melodía la retrotrae al momento de la muerte de su madre, sacándola de quicio. El muchacho la golpea, dejándola inconsciente. La violación es llevada a cabo. Al volver la joven en sí, creará que ha sido su padre el responsable del estupro, entrando en una profunda crisis que la llevará a repetir la historia de su madre al suicidarse. Por tal motivo Ledgard moverá su más implacable venganza.

Vera aparece como una mujer sufriente, muy bella. Los primeros planos de su rostro nos permiten presenciar una sensibilidad a flor de piel. No sabemos por qué Robert la maltrata, la droga o la rechaza, hasta que la verdad parece estallar ante nuestros ojos: la violación que cometió años atrás como Vicente, no ha quedado impune...

Con respecto a la juventud aparece retratada como desenfadada. Las drogas y el sexo son presentadas como naturales, así como una libertad sexual asociada a ellas.

Las citas a artistas plásticos proliferan en los films del director. La joven prisionera escribe las paredes de su cuarto, lo que a primera impresión remite a Louis Bourgeois. Además, hay una cita explícita a dos cuadros de Tiziano que representan a Venus. Legard observa a su diosa a través de una pantalla jugando a ser dios ampliando las imágenes femeninas con sólo activar el botón de un control remoto (Poyato Sánchez, 2015, pp. 108-110). Como las Venus de Tiziano, Vera se entrega a la mirada masculina, sabe que está siendo observada y deseada por su hacedor. Sin embargo, la mujer adquiere anclaje carnal en la mente del cirujano luego del estupro. Las relaciones entre el doctor y su prisionera se modificarán a partir de este momento.

La muerte del cirujano libera a la joven cautiva, que volverá a la tienda de ropa para reunirse con sus seres queridos: tres años después de su desaparición y como Vera, ya no como Vicente.

Julieta

Una vez más el director se centra en una historia marcada por el dolor y la pérdida, tópicos que aparecen en mayor o en menor medida en sus creaciones.

Julieta tiene planeado un viaje a Portugal junto a Lorenzo, su pareja. Observamos preparativos, objetos que se embalan. Y un silencio. Cosas del pasado de las que no se habla, que se desconocen, se ocultan, pero que acechan.

El encuentro entre Julieta y Beatriz, la amiga de Antía –su hija– será crucial. Después de doce años tendrá la primera pista del paradero de su hija. Se produce aquí el primer punto de giro del relato: Julieta rompe con su novio y se dedicará en cuerpo y alma a escribirle a su hija. Narrará su historia, exorcizará sus propios demonios, en una suerte de libro/diario destinado a Antía.

Almodóvar hace desfilan ante nuestros ojos a una Julieta joven, especialista en filología y excelente docente de nivel medio, que se enamora de un pescador, Xoan con quien tendrá una hija. De este modo y, tal como sucede en los tres relatos de Alice Munro, la cotidianidad invadirá la pantalla. Sin estridencias ni grandilocuencias.

La pérdida parece haber sido el motor de la vida de la protagonista: primero Xoan, víctima de una tormenta fatal cuya existencia se ha cobrado un mar embravecido y luego, Antía, quien, tratando de ayudar a su madre a sobrellevar el trance, se ha perdido a sí misma y su fe. La búsqueda de la joven la llevará a una secta, sitio en el que Julieta perderá su rastro.

Las mujeres que retrata el director manchego sufren, pierden, recuperan, luchan por el amor, por sus ideales. La adolescencia de Antía ha sido muy dura: ante la crisis de su madre por la pérdida del marido, la jovencita asume el papel de un adulto apuntalando a su progenitora. Esta inversión de roles la socava profundamente, distanciándose no sólo de su mejor amiga, sino también cortando de lleno con el mundo que la rodeaba.

Un detalle curioso puede plantearlo el hecho de las diferentes clases sociales a las que pertenecen ambas niñas. Bea es de una clase más acomodada, motivo por el cual, luego de su pérdida Julieta se traslada a la casa de la amiga de su hija para cambiar de ambiente y cuidar a las niñas durante el verano ante la ausencia de los dueños de casa. Si sospechamos inicialmente en un deslumbramiento por los bienes materiales por parte de Antía, descubrimos luego que no es así. Que esa especie de desasosiego que percibimos responde a los sutiles cambios actitudinales que va manifestando el personaje y que el director registra con la cámara, lo que se verá confirmado por el testimonio de una Bea adulta en el casual encuentro con Julieta. Será preciso deconstruir la imagen que nos habíamos forjado de la jovencita para confrontarla con la real ficcional y, a partir de ello, comprender el porqué del abandono de su mundo y sus afectos.

En un segundo encuentro azaroso Beatriz le revelará que su hija vive en las cercanías del lago Como, que se ha casado y tiene tres hijos.

El estilo de Almodóvar, cada vez más sereno, en apariencia, muestra y oculta, revela y sugiere. Crea climas. Escruta sentimientos, exhibe miserias... Nos hace sentir en carne propia la espera de la madre por su hija, que en doce años no llegó nunca a un festejo de cumpleaños, enviando sólo una tarjeta de salutación. Doce en total, número que, seguramente es sinónimo de infinito, especialmente para esa madre que espera.

Las mujeres que pueblan sus encuadres no sólo sufren, también establecen extraños lazos de amistad. Julieta traba amistad con Ava, una joven escultora amiga de Xoan. Las esculturas eróticas de ella ponen un toque almodovariano a la iconografía del relato.

Aquejada por un cáncer terminal, perderá la vida, no sin antes revelar los detalles del accionar de la hija, que echará luz al oscuro camino de búsqueda de la madre. Julieta las culpaba de la pérdida del padre y, cuando se incluyó a sí misma en este círculo de culpa, huyó.

Resulta sintomático que la mención al cáncer aparece en dos ocasiones a lo largo del film. Para referir el final de la escultora y para ubicarnos en la enfermedad que tenía postrada a la madre de Julieta. Dos mujeres. Idéntica enfermedad.

La infidelidad también se hace presente en el film. El padre de Julieta le ha sido infiel durante la convalecencia a la madre de la mujer, con Sanaa, la cuidadora de la enferma.

Julieta descubrirá que, durante su ausencia, al haber ido a visitar a su madre, Xoan le fue infiel con Ava.

Curiosamente, parecería que sólo los hombres son capaces de ser infieles. Los hombres traicionan. Las mujeres son fieles. Sufren, enferman, mueren.

A modo de cierre

Lejos de concluir el visionado de los films disparan en nuestra mente relaciones, cruces y reflexiones.

La juventud de la primera época de Almodóvar ya no escandaliza, ha madurado. Sin embargo, sigue disfrutando de una libertad sexual plena. Dudamos que ello sea lo que sucede en toda la Península Ibérica, más bien, parece el reflejo de las zonas metropolitanas. El consumo de drogas caracterizaría también a sus jóvenes, sobre todo en relación a la vida nocturna y la música, pero el director parece querer advertirnos que, como contrapartida, pueden resultar peligrosas.

Indudablemente las películas analizadas se hallan protagonizadas por personajes femeninos que sufren. Ellas son consecuentes con sus deseos. Logran sus objetivos. Son madres, hijas, amigas. Sufren abandonos. Son víctimas de violencia de género. Enferman. Sufren carencias. Sin embargo, son capaces de dar batalla. No dan lástima. Se levantan, salen adelante sin importar lo que cueste. Sacan fuerzas del mismo dolor. No engañan, son engañadas.

En los tres films abordados el cuerpo de la mujer se presenta fragmentado, seccionado: desde las fotos destruidas de *Julieta* y *Los abrazos rotos*, pasando por las imágenes del cuerpo de Lena, examinado a través de las diversas radiografías que dan cuenta de sus fracturas hasta el cuerpo marcado de Vera en el quirófano de *La piel en que habito*. Como si fuese un rompecabezas que se va armando, que se disecciona.

Sostiene Marc Ferro: “Al interpretar un papel activo contrapuesto a la historia oficial, el cine se convierte de este modo en un agente de la historia y puede motivar una toma de conciencia.” (Ferro, 1995, p. 17) Es de este modo que el cine de Almodóvar se convierte en una suerte de contrahistoria, ya que se opone en cierta medida a la historia oficial al negarle en sus diégesis la existencia a Franco o al contar avatares de la movida o al presentar putas, travestis, transexuales, drogadictas, masoquistas, asesinas y *dark queens*. A partir de sus films podemos leer también problemáticas que inquietan, que preocupan a la sociedad, que buscan tomas de posición. El sida, el cáncer, el asesinato, la infidelidad, la violencia de género, el cuerpo transgénero, lo poshumano. Como un vasto abanico de posibilidades Almodóvar muestra, escruta, investiga, expone, pero no juzga, la tarea intelectual queda delegada al espectador que una vez más se emociona ante la profundidad hermenéutica y visual del almodrama.

Notas

1. El subrayado es nuestro.
2. Su contacto con el cine es tardío debido a que en el pueblo que habitaba no había salas de exhibición cinematográficas (Méjean, 2007, p. 16).

3. García Curado, A. (2002). ¡Qué tiempos aquellos, coño! Cincuenta años de aletargada sexualidad. Madrid: Edaf.
4. Esta periodización corresponde a Héctor Fouce Rodríguez y difiere de la suministrada por Javier Escudero quien la ubica entre 1977 y 1983.
5. Para profundizar el análisis de la filmografía de esta etapa remitimos al trabajo anteriormente citado (Balán y Gruber, 2009).
6. Jonquet, Thierry (París 19/01/1954 - *Ibidem* 09/08/2009) escritor francés, autor de novelas negras. Fue miembro de la Liga Comunista revolucionaria.
7. Munro, Alice Ann (Wingham, Canadá 10/07/1931) cuentista canadiense, considerada una de las escritoras más destacadas de lengua inglesa. Ganadora del Premio Nobel de Literatura en el año 2013.
8. A la sazón, en la primera secuencia de *La piel en que habito*, cuando Marilla le facilita a través del montaplatos comida y otros objetos a Vera, el libro *Escapada* de Alice Munro integra el conjunto de enseres constituyéndose de este modo, en una cita visual del director manchego.
9. “Mise en abîme: (...) Es un procedimiento que consiste en incluir en la obra (pictórica o literaria) un enclave que reproduce algunas de sus propiedades o similitudes estructurales. El reflejo de la obra externa en el enclave interno puede ser una imagen idéntica, invertida, multiplicada o aproximada.
El *teatro en el teatro* es la forma más corriente de la *mise en abîme*. (...)” (Pavis, P., 1990, p. 316).
10. http://www.mapplethorpe.org/exhibitions/2016-11-02_galleria-franco-noero/
11. “Nominado ‘almodrama’ por Silvia Colmenero, se trata en todo caso de un melodrama manifiestamente corporal donde el deseo es sistemáticamente vinculado al dolor, la pérdida y la muerte. Con el almodrama cristaliza, si no el mejor, sí el Almodóvar más elaborado” (Poyato Sánchez, 2015, p. 102).
12. <http://www.mapplethorpe.org/portfolios/female-nudes/?i=1>
13. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/mapplethorpe-doris-saatchi-ar00155>
14. La galería Elvira González abrió sus puertas del 7 de junio al 22 de julio de 2011 para exhibir 28 fotografías de Robert Mapplethorpe. La tarea de curaduría estuvo a cargo de Pedro Almodóvar.

Bibliografía

- Balán, M. y Gruber, M. (2009). “La construcción de la imagen femenina en los films de Pedro Almodóvar” en *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.
- Balán, M. y Gruber, M. (2010). “La construcción de la imagen femenina en los films de Almodóvar” en *Actas del II Congreso de ASAECA - Buenos Aires, 2010 / edición literaria a cargo de Marcela Visconti y Malena Verardi*. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: ASAECA.

- Britto García, L. (1990). *El imperio contracultural del rock a la postmodernidad*. Nueva Sociedad.
- Escudero, J. (1998). "Rosa Montero y Pedro Almodóvar: miseria y estilización de la movida madrileña" en *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 2, pp. 147-161.
- Ferro, M. (2008). *El cine, una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Ferro, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Fouce Rodríguez, H. (2002). "El futuro ya está aquí" *música pop y cambio cultural en España. Madrid 1978-1985*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- García Curado, A. (2002). ¡Qué tiempos aquellos, coño! Cincuenta años de aletargada sexualidad. Madrid: Edaf.
- Garrido, E. (Ed.) (1997). *Historia de las mujeres en España*. Madrid: Síntesis.
- Holguín, A. (1999). *Pedro Almodóvar*. Madrid: Cátedra.
- Méjean, J. M. (2007). *Pedro Almodóvar*. Bs. As.: Manontropo.
- Ovidio Nasón, P. (2012). *Metamorfosis. Libros VI - X.*, trad. Fernández Corte, J. C. y Cantó Llorca, J. Madrid: Gredós.
- Poyato Sánchez P. (Ed.) (2015). *El cine de Almodóvar. Una poética de lo "trans"*. Sevilla: Universidad Internacional de Andalucía.
- Ribas, J. (2007). *Los 70 a destajo. Ajoblanco y libertad*. Bs. As.: Emecé.
- Stam, R., Burgoyne, R., Flitterman-Lewis, S. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Barcelona: Paidós.
- Strauss, F. (2001). *Conversaciones sobre Pedro Almodóvar*. España: Akal.

Abstract: The times after General Franco's death, in Spain, were characterized for the relaxation of sexual censorship ("*el destape español*"). Each and everything, for so long forbidden, would make a rampant entrance into people's daily life, and it wouldn't take long before being captured by the cinematographic screen. In this way, "showing" and "telling" everything that couldn't be revealed before due to the exclusion and prohibition, became the key of many cultural creations of that moment.

The 80's would salute "*La Movida*", a designated environment for artists. Pedro Almodóvar would be part of it. He didn't have a cinematic academic education, but he quickly became one of the referents of the young Spanish cinema. After a stage of provocative manifestation, his cinema reached a formal maturity that coincided with his international projection. In this way, he entered both, the American and Latin-American markets, and harvested nominations, awards and general acknowledgement.

He has been identified, by some authors, as the filmmaker that better represents women, considering that his films embody a highly personal image of the feminine soul. He detached himself of the mass media and Francoism stereotypes, and in his works he portrays a plural construction of the "weaker sex" and the image of youth.

Our goal, in this work, is to analyze his latest filmworks –*Los abrazos rotos* (2009), *La piel que habito* (2011) and *Julieta* (2016)– aiming at meditating on the women in his frames, the way in which he represents young people and their problematic, as well as the reasons

behind his particular formal and aesthetic treatment. This leads us to ask ourselves if we can consider the existence of an “Almodovar’s style”.

Key words: cinema - representation - feminine image - youth - author.

Resumo: O tempo posterior à morte do general Franco na Espanha se caracterizou pelo destape. O proibido pelo regime durante tantos anos estourou na vida cotidiana e se plasmou no cinema. Assim, mostrar e dizer tudo aquilo que tinha sido excluído e proibido se transformou na chave de muitas criações culturais desse momento.

Os anos '80 trouxeram a Movida Madrilenia, lugar de reunião forçoso para o ambiente artístico. Pedro Almodóvar foi um dos integrantes. Sem formação acadêmica cinematográfica, rapidamente se converteu num referente do jovem cinema espanhol. Depois duma etapa provocativa, seu cinema alcançou uma maturidade formal coincidente com sua projeção internacional. Deste modo, ingressa no mercado estadunidense e latino-americano, obtendo nomeações, prêmios e reconhecimento.

Definido por alguns autores como o cineasta que melhor representa às mulheres, se considera que seus filmes plasmam uma visão pessoal da alma feminina. Liberado dos estereótipos próprios dos meios de comunicação e do franquismo, manifesta em sua obra uma construção plural da imagem do “sexo débil” e da juventude.

Este trabalho analisa os últimos filmes do diretor: *Os abraços rotos* (2009), *A pele que habito* (2010) e *Julieta* (2016), para refletir sobre as mulheres que representa, o modo no qual representa aos jovens e suas problemáticas, assim como os motivos deste particular tratamento formal e estético. Isto faz perguntar sobre a existência de um “estilo Almodóvar”.

Palavras chave: cinema - representação - imagem feminina - juventude - autor.

Lo imaginario y lo maravilloso de Internet. Una aproximación antropológica

Adriana A. Stagnaro *

Resumen: El objetivo de la presente contribución es interrogar a las temáticas presentadas en el film de Werner Herzog “*Lo and Behold, Reveries of the Connected World*” desde los aportes propuestos por la antropología de la ciencia y la tecnología. Aprovechando las palabras con las cuales comienza su comentario el crítico de cine Diego Maté (Cinemarama. Word Press, 5 de enero de 2017): “Hace tiempo que Werner Herzog oficia de antropólogo”, podemos trazar una línea conectora entre los avances tecnológicos y la cultura dentro de la cual se producen.

La película trata sobre el surgimiento y desarrollo de Internet y de sus efectos en la cultura humana contemporánea. Para ello se vale de entrevistas a diferentes actores: ingenieros, astrónomos, matemáticos, emprendedores, integrantes de la comunidad científica vinculada al descubrimiento; y por otra parte a los legos que reciben los efectos de la interpelación tecno-científica en sus propios mundos privados. Los testimonios obtenidos dan cuenta de distintos enfoques, conceptos y percepciones configurando una mirada caleidoscópica, que oblitera cualquier interpretación simplista, obligando a la reflexión multidisciplinar.

En tal sentido, el objetivo es interpretar a partir de los distintos enfoques de la antropología de la ciencia y la tecnología, a las problemáticas relevadas en las respuestas atrayentes y brillantes de los entrevistados, logradas por cierto por la dialéctica herzogiana original y profunda. Así son puestas en tela de juicio las posiciones deterministas sobre la tecnología en las sociedades humanas, qué tipo de efectos y relaciones se establecen entre los nuevos descubrimientos y los valores sociales, culturales, políticos y éticos del mundo social. Nos preguntamos por el tipo de significaciones que la innovación científica-tecnológica conlleva y por otro lado, la capacidad de resignificación por parte de los sujetos.

Palabras clave: Internet, ciencia, cultura, sociedad, antropología

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 71-72]

(*) Antropóloga. Doctora en Antropología Social por la Universidad de Buenos Aires. Profesora de la cátedra de Epistemología y Métodos de la Investigación Social en la Carrera de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras y de Epistemología de las Ciencias Sociales en la Carrera de Trabajo Social, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Como investigadora del Instituto de Ciencias Antropológicas de la Facultad de Filosofía y Letras fue una de las iniciadoras de la Antropología de la Ciencia y la Tecnología, especia-

lidad sobre la que ha escrito artículos y capítulos de libros y sobre la que ha orientado su investigación, siendo su última publicación “Ciencia a pulmón. Etnografías de laboratorios argentinos de biotecnología”. 2015. Buenos Aires, Ciccus.

“Mis películas sólo son antropológicas porque tratan de explorar la condición humana en este momento particular del planeta. No hago películas con imágenes de nubes y árboles, trabajo con humanos porque me interesa la forma en que funcionan dentro de distintos grupos sociales”.

Werner Herzog

Introducción

En el documental *Lo and Behold, Reveries of the Connected World* estrenado en 2016 Herzog plantea sus reflexivas preguntas sobre nuestra cultura tecnocientífica, mientras despliega los diversos momentos del desarrollo y alcance de los hitos tecnológicos del Internet y la interpelación constante y en incremento al desenvolvimiento del mundo científico y de la vida cotidiana de los sujetos. Por eso, *Lo and Behold, Reveries of the Connected World* no es sólo un documental sobre la historia del Internet, ni sólo una investigación en torno a los avances de la revolución informática, ya sea desde un enfoque optimista o pesimista respecto de la tecnociencia. Esta película se presenta como una recopilación profunda y compacta de los discursos de los actores seleccionados y entrevistados, de los significados a ellos atribuidos, de los efectos maravillosos y transformadores, como también de los miedos y resquemores generados por una innovación tan pregnante y transversal de las prácticas y representaciones de científicos y legos.

En el comienzo Herzog reconstruye los momentos iniciales de Internet y para ello se traslada hasta la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) donde, en un resguardado espacio se presenta, cual extraordinaria obra de arte, una minicomputadora de grandes dimensiones y diseño antiguo, máquina donde tuvo lugar el 29 de octubre de 1969 la génesis de una de las revoluciones más importantes de la humanidad.

Su entrevistado y presentador, Leonard Kleinrock, uno de los pioneros en el desarrollo de Internet responde entre orgulloso y admirado las preguntas del cineasta: ¿Dónde y cómo se inició Internet? ¿En qué lugar se creó la primera transmisión entre máquinas? ¿Cuál fue su primer mensaje? Con la ayuda del contexto sociotécnico e histórico brindado por un personaje central como lo es Kleinrock, Herzog presenta en su película la descripción de la primera computadora que emitió un mensaje. Esa mítica transmisión quedará grabada para la posteridad. Al querer transmitir LOG y esperar la respuesta IN (login) , la máquina no logró transmitir la G, por lo cual el primer mensaje de todo el Internet fue LO, que da inspiración para el original título de la película. *Lo and Behold* es una expresión arcaica o humorística de la lengua inglesa que significa, literalmente, “ He aquí!”, “Y quién lo iba a decir!” y que expresa sorpresa y admiración. Hay otras traducciones: “detente y admira”, “observa y admira”, “admira y sorpréndete” en relativa consonancia. Este va a ser el sentido que traspasa el resto de los diez capítulos que componen la película, un recorrido en

el que a cada momento, al descubrir las oscuridades y las maravillas de Internet, Herzog nos invita a detenernos brevemente y admirar, sorprendidos, esta inabarcable creación humana, éste “sistema nervioso mundial” en palabras de su creador, que ha cambiado tan radicalmente, la cultura humana.

Interconexiones históricas

Según el enfoque relacional que sostiene que las audiencias están enroladas en la relación establecida entre los realizadores de películas sobre la ciencia y los científicos, participando las tres partes en la generación de nuevo conocimiento sobre el mundo natural y social (Gouyon, 2016), y como integrante del público y como antropóloga, sentí la necesidad de ampliar aquéllas preguntas básicas, a través del trabajo minucioso de un especialista sobre el tema como lo es Manuel Castells. En su ya clásica obra *La Galaxia Internet* publicada en el año 2001, nos presenta un estudio detallado de los antecedentes del surgimiento de Internet, desde la perspectiva de la tecnología y sociología de la sociedad de la información, que ayudan a desplegar la mirada histórica puntual ofrecida en el documental. Por supuesto que dicho despliegue además de aportar generoso conocimiento, suscita nuevas problemáticas e interrogaciones.

Castells (2001, p. 16) releva la coincidencia de tres procesos independientes dados en el último cuarto del siglo XX que encauzaron una nueva organización del mundo social basada predominantemente en las redes, antigua trama de lo social, ahora resignificada atendiendo a las necesidades de la globalización o mundialización del capital, la producción y el comercio, a las exigencias de flexibilidad en lo atinente a la gestión; al valor atribuido a la libertad individual y a la comunicación abierta y finalmente a los progresos que experimentaron la informática y las telecomunicaciones, en base a los aportes de la revolución de la microelectrónica.

Con sus palabras:

En estas condiciones, Internet, una oscura tecnología que tenía poca aplicación más allá de los mundos aislados de los científicos informáticos, los “hackers” y las comunidades contraculturales, se convirtió en la palanca de la transición hacia una nueva forma de sociedad: la sociedad red –y con ella, hacia una nueva economía (Op. cit., p. 16).

Así es como Internet se erige como un medio de comunicación que habilita, por primera vez, la comunicación de muchos actores a una escala global. Y estableciendo una percibida analogía, Castells expresa: “Del mismo modo que la difusión de la imprenta en Occidente dio lugar a lo que McLuhan denominó la Galaxia Gutenberg, hemos entrado ahora en un nuevo mundo de la comunicación: la Galaxia Internet” (Op. Cit, p. 16).

Lo que magistralmente muestra Herzog en su documental de 2016 ya tenía sustento teórico en el Castells del 2001, donde sostenía que las principales actividades económicas, sociales, políticas y culturales de todo el planeta se están estructurando por medio de Internet. El film da cuenta de la velocidad de esa transformación en sus múltiples aspectos,

pero sin pasar inadvertido el esfuerzo puesto por parte del documentalista en la tarea de seguirla en imágenes e interpretaciones, como asimismo le ha costado al mundo de la investigación académica, seguir analizando dicho fenómeno a la luz de investigaciones empíricas en todo el tiempo transcurrido. El relativo vacío de investigaciones fiables a principios del milenio ha sido hoy sustituido por un robusto corpus de investigaciones sociales provenientes del movimiento de los estudios sociales de la ciencia, punto de convergencia de análisis socioculturales y cognitivos desde nuevas ramas de la filosofía, sociología y antropología de la ciencia y la tecnología, estudios culturales y feministas (Fischer, 2007; Escobar, 1994; Latour, 2014; Downey & Dumit, 1997; Stagnaro, 2002) que han tratado de superar las tensiones entre tradicionales miradas alentadoras y escépticas de los posibles efectos de Internet en la dinámica social.

En la introducción a su libro *La Galaxia Internet*, Castells (2001) propone una conceptualización no determinista de la tecnología y por ende, una comprensión de la red de redes como un modelo socio-técnico interactivo. En la medida que Internet va transformando la forma en que nos comunicamos y partiendo de la idea de que la actividad humana o cultura se basa en la comunicación vía el lenguaje, se desprende entonces que Internet va a interpelar necesariamente los distintos modos de organización sociocultural y en especial al mundo de la vida cotidiana, afectándolos profundamente. En la medida que los sujetos son interpelados constante y significativamente por esta nueva tecnología, generan nuevas prácticas e interpretaciones a partir de su uso, quebrando el efecto de “caja negra” de la tecnología.

Internet, planteada originalmente como una tecnología de libre comunicación por una serie de eventos históricos y culturales no es intrínsecamente liberadora, pero si una tecnología particularmente flexible, pasible de experimentar constantemente modificaciones a partir del uso social, del contexto y del proceso en los que se conforma. Por ello, afirma Castells, “Internet no es ni una utopía ni una distopía”, es el medio por el cual hemos logrado comunicarnos, al que debemos analizar y comprender culturalmente si aspiramos a cambiar la realidad.

La confluencia de datos provistos por la historia de la ciencia y la tecnología y los datos sociales y culturales ayudan a entender la insólita fórmula dentro de la cual emerge Internet. Según Castells, los componentes de esa fórmula impensada fueron: la gran ciencia (big science), la investigación militar y la cultura libertaria en su acepción europea que refiere a una cultura o ideología cuyo principal valor radica en la libertad individual, según el pensamiento de John Stuart Mill.

Dentro de este contexto, el encuentro entre la investigación proveniente de las más importantes universidades y los asesores especializados en temas de defensa, fue esencial al desarrollo de esta tecnología. Así por ejemplo el proyecto tecnológico ARPANET fundado en 1962 como agencia de proyectos de investigación avanzada que se originó en el Departamento de Defensa de Estados Unidos para reclutar recursos de las universidades, con el objetivo de compensar la superioridad tecnológica alcanzada por la URSS en 1957, con el lanzamiento del primer *SPUTNIK*.

Castells desarrolla una especial historia social de Internet en búsqueda de “lecciones” a sacar de la evolución que va desde la creación de ARPANET hasta la explosión de la World Wide Web, una aplicación que permitió la mundialización de Internet desarrollada por

Tim Berners-Lee, un programador inglés en 1995, teniendo muy en cuenta que el surgimiento de una determinada tecnología en un lugar específico y en un momento histórico particular estipula tanto su contenido como los usos que se hacen de ella en su desarrollo futuro. Por ello, una visión panorámica de la historia de Internet interesa para comprender mejor su futuro progreso, que es el tema central de Herzog resumido en la interrogación metafórica final del film: “¿Se piensa Internet a sí misma?”

Por ese entonces el sueño era de los científicos y consistía en cambiar el mundo por medio de la posibilidad de comunicación entre computadoras. Bob Kahn y Vint Cerf generaron un protocolo de Internet que habilitó la explosión informática. La comunidad científica desplegó un rol principal en la creación de ARPANET, atrayendo a los doctorandos en las tareas de investigación y diseño de la red, favoreciendo un espacio de producción científica afable y dúctil, sin restricciones vinculadas a la seguridad. Y fue la National Science Foundation quien se encargó de viabilizar la transición hacia la privatización de Internet con la participación de la comunidad universitaria de informáticos que había desarrollado gran número de gente competente en aquel ambiente.

Según Castells (2001, p. 33) ARPANET, si bien nacido en cuna castrense –el Departamento de Defensa de los Estados Unidos–, no fue un proyecto de carácter esencialmente militar, aunque ese hecho tuvo efectivamente consecuencias en el desarrollo de Internet al momento de poder reunir los recursos humanos y materiales para erigir una red informática. El incremento de los fondos destinados al avance de la ciencia y de la tecnología, en el marco histórico de la guerra fría intentaba desafiar el palmario avance de la URSS en esas esferas demostrado con el éxito del proyecto espacial soviético, percibido como especialmente peligroso para la seguridad nacional estadounidense.

En ese contexto se inscribe la revolución de la microelectrónica y la emergencia de la innovación de Internet, lo que no constituye una excepción en la historia de las innovaciones tecnológicas. Lo que sí fue insólito es que el Departamento de Defensa de los Estados Unidos dotara a ARPANET de una oficina de financiación y asesoramiento de la investigación (ARPA) con un alto grado de autonomía.

Kahn y Cerf quienes soñaban con desarrollar una red con capacidad para funcionar como un sistema abierto con alcance global alcanzaron a hacer sus sueños realidad, gracias a que gozaba de una relativa autonomía, que permitió que sus proyectos no fueran diseñados teniendo en cuenta puntuales intereses militares. Entonces esta condición abierta de la estructura de Internet constituyó su principal poderío y posterior ubicuidad.

Actores interpelados por la ciencia y la tecnología

En la parte II del film denominada “La gloria de la red”, Herzog entrevista a científicos y tecnólogos de centros académicos de excelencia norteamericanos. Los testimonios revelan una fascinación positiva por las experiencias llevadas a cabo. Adrien Treuille científico en computación, involucrado en una investigación sobre SIDA y cáncer crea un videojuego y lo sube a la red para resolver un acertijo sobre el modo de configuración de diversas moléculas. Sorprendido, advierte que muy rápidamente distintos tipos de personas, científicos y legos, todos hábiles jugadores de videojuegos entraron y colapsaron a la web, hablaron

entre sí, estudiaron y trataron de resolver el acertijo. Las soluciones fueron sometidas a verificación. No obstante, aclara el entrevistado defendiendo el principio de autoridad científica “es la naturaleza quien decide quien gana y quién pierde. Eso es ciencia”.

Otro ejemplo de participación activa en la red la comenta Sebastian Thrun, robotista y educador, conocido por el diseño de coches autoconducidos por computadoras. A fin de allegar el conocimiento a todos los alumnos que se inscribieran en la empresa que él creó, Udacity dedicada a la educación gratuita, pudo observar que muy velozmente se ampliaba el número de alumnos inscriptos, llegando al número de 160.000. Comparado con el de 200 que eran sus alumnos de Harvard, surgió que por cada buen estudiante de Harvard existían 413 mejores en el ranking pertenecientes a distintos lugares del mundo. En sus palabras, magnífica experiencia.

Estos hechos evidencian la capacidad de los sujetos denominados *cyborgs* por Dona Haraway (1985), es decir aquéllos interpelados por la tecnociencia, para participar, configurar y responder a ella en sus prácticas y discursos según sus intereses y experiencias humanas cotidianas. Según Downey y Dumit (1997), justamente en la frontera entre los *cyborgs* y los *citadels*, estos últimos habitantes de las ciudades fortificadas de la ciencia, la tecnología y la medicina, es donde se debe encontrar el antropólogo a fin de observar cómo la ciencia gana y mantiene la autoridad a través de prácticas de verdad y construcción del poder. Tarea esta que supera el enfoque ya algo *naïve* de aquellos autores que resaltan la capacidad de los usuarios de producir y transformar la tecnología y aportar nuevas configuraciones y conectividades.

No obstante, por otro lado Internet, al trabajar con bancos de datos, íconos visuales, videoclips, películas, animación y cascadas de información remodela el viejo orden cultural apoyado en la oralidad y la alfabetización, lento en su producción y de formato rígido, reestructurando de esa forma la esfera pública a través del cambio en las relaciones de poder, como ocurrió en las relaciones médico-pacientes-empresas, movilizandolos fondos para campañas electorales o para la inversión en empresas biofarmacéuticas (Fischer, 2007, p. 37). Las transformaciones operadas en la tecnociencia y en la vida cultural por medio de la incorporación de masivas corrientes de datos, nuevas formas de visualización, nuevas formas de colaboración y una intensa comercialización, constituyen un área clave y un verdadero desafío para el análisis antropológico del mundo contemporáneo. Los nuevos ensamblados como Internet deben ser entendidos, para su mejor comprensión, como sistemas experimentales (Rheinberger, 1997, p. 2) donde confluyen al mismo tiempo los elementos locales, individuales, sociales, institucionales, técnicos, instrumentales y en especial los epistémicos constitutivos de los objetos científicos o tecnológicos bajo estudio. Son los lugares híbridos e impuros donde se generan las novedades tecno-científicas y sus significados, vehículos de incubación de preguntas, amalgamas de conceptos a medio camino, técnicas de no largo tiempo y los no todavía valores y estándares (Rheinberger, 1977, p. 36). Asimismo son lugares de coproducción de conocimientos. En algo más que una década –advierde Sheila Jassanof (2004)–, la amorfa entidad llamada Internet, cuya organización y gobierno sigue siendo un misterio para la mayoría de sus usuarios, llega a ser una actora en innumerables transacciones sociales. Al explorar sus posibilidades, millones de personas comienzan a alterar no solo la arquitectura de Internet, sino también sus propias preconcepciones de lo que significa pertenecer a unidades sociales

como la familia, la comunidad, el lugar de trabajo, la empresa o la nación. La suma de sus interacciones ha cambiado las características del comercio, de las empresas, del capital, produciendo integración y disrupción en escalas globales. Por ejemplo, se puede afirmar que el diseño de tecnología es también casi accidental, flexible, inestable, porque refleja los imaginarios sociales, las preferencias y elecciones culturales y los recursos económicos o políticos, tanto de los innovadores, como de los usuarios (Bijker, 1997; Bijker *et al.*, 1987). Y consecuentemente, que el enfoque disciplinario tradicional no está favoreciendo la comprensión de las intersecciones de la ciencia y la tecnología en el político y la cultura, como ya desde hace 50 años lo está haciendo la investigación en estudios sociales de la ciencia y la tecnología. Muchos de estos investigadores han demostrado que la ciencia y la tecnología pueden ser estudiadas como prácticas sociales tendientes al establecimiento de distintos tipos de estructuras y jerarquías. Cada vez más la experiencia humana se presenta como un ensamblado de logros científicos, tecnológicos y sociales. En palabras de Jasanof (2004, p. 16): “en una palabra, son *coproducidos*, cada uno de ellos asegura la existencia de los otros”.

En el film analizado, la mirada de su director se condice con esta postura, buscando en el reconocimiento de un nuevo fenómeno, analizar profundamente cómo los seres humanos organizan y reorganizan sus ideas de la realidad bajo determinadas circunstancias y los miles de posibles *ensamblados* entre las prácticas científicas y las sociales en tiempos de conflicto y cambio.

Para ello, Herzog se adentra en el corazón de la comunidad científica y tecnológica, en esa *ciudadela* o ciudad fortificada de la Ciencia y la Tecnología (Carnegie Mellon Institutes) a través de incisivas entrevistas a científicos, tecnólogos, informáticos, innovadores, empresarios de la ciencia, relevando con curiosidad compartida las categorías nodales del discurso científico: la búsqueda de lo nuevo, la capacidad de aplicar el conocimiento, la capacidad de transformar el mundo e interpelar a los sujetos.

Por otro lado analiza el discurso de los sujetos interpelados (*Cyborgs*) cómo estos reciben esas nuevas ideas y formas tecnológicas en la experiencia de sus vidas cotidianas. Aquí aflora cierta mirada pesimista: la actual dependencia de Internet, y la imposibilidad de aislarse de él. El retrato de una comunidad que se aísla voluntariamente de Internet parece un sueño idílico, pero encubre en realidad una reacción, cierta sospecha y el placer de lograr vivir de otro modo al impuesto. Si mañana desapareciera Internet por una explosión solar masiva, como ya se ha registrado en nuestro planeta ¿qué pasaría con el sistema de intercambio global? ¿Cómo se conseguirían los recursos para satisfacer las necesidades básicas como los alimentos, agua, fuentes de energía? ¿Qué pasaría con la ausencia de moneda y otros tipos de intercambio monetario y especialmente con el intercambio y el tejido social? Lo que aquí sugiere Herzog es que unos pocos podrían sobrevivir a ese colapso –los que ya hayan pagado su viaje a Marte– y que los prevenidos o aquellos que no confiaron ciegamente en la dependencia de satélites y computadoras van a heredar un mundo destruido por la necesidad de cierta clase dominante de obtener y acumular riquezas de todo tipo a cualquier precio que se deba pagar. Su visión del futuro es algo fatalista, lo que se muestra en la última escena de la película: el grupo de gente aislada de Internet, cantando felizmente música country, una reminiscencia y actualización del mito del buen salvaje. Los factores externos que rebasan nuestro control –como simplemente

las constantes erupciones del sol–, pueden desestabilizar nuestro precario sistema sin que tengamos forma de detenerlo. Y la reflexión pesimista sobre nuestra dependencia de la conectividad da lugar a su vez a otros imaginarios tecnológicos. Si tenemos presente que nos podemos quedar sin planeta tierra, si agonizara nuestra civilización, ¿podremos encontrar nuevamente una esperanza en la tecnociencia? La *citadel* dice sí. Ya hay científicos y empresarios (Space X) pensando en instalar Internet en Marte para garantizar un hogar para aquéllos que quieren integrar colonias en posibles y viables planetas.

Cómo analizar a la cultura Internet

Más allá de los datos aportados en el film y el refinamiento y profundidad de su tratamiento en el contexto de las entrevistas y encuentros con distintos grupos registrados por Herzog, quedan para analizar ahora las formas en que la antropología de la ciencia ha estudiado y reflexionado sobre Internet.

Según Christine Hine (2015) el aporte original de la etnografía radica en ofrecer una comprensión basada en las percepciones humanas, generar *thick data* (datos densos) complementarios de los *big data* (datos fuertes). Esta mirada atenta a los actores permite contraponerse a la perspectiva que ya hace más de quince años define Internet como un mundo aparte, poblado de identidades virtuales. Esta concepción que pudo tener sentido en los comienzos de Internet ya no es más sostenible al momento de “web 2.0”. Internet ya no es más un objeto único, sino, por el contrario, múltiple. Es un fenómeno cotidiano, integrado e incorporado (*embedded*) a las experiencias íntimas muy personales y a su vez, es un objeto universal que sobrepasa ampliamente la esfera privada. Por lo tanto se torna vano seguir buscando una ontología propiamente virtual. Según el punto de vista de Hine (2015, p. 104), que compartimos, es más pertinente pasar de una etnografía *de* Internet hacia una etnografía *para* Internet, que dé cuenta y aborde la multiplicidad de las experiencias localizadas en los puntos de contacto con el medio. En sus palabras: “un estudio de lo ordinario”, es decir de las prácticas cotidianas. Es necesario captar que es lo que se trata en Internet, como los contenidos de los intercambios que se despliegan sobre las pantallas y también alrededor de ellas, es decir la inscripción de Internet en el seno de las prácticas cotidianas. La autora demuestra la capacidad de asociar ventajosamente el análisis de los contenidos en línea con la investigación de multisitios dirigida a seguir la movilidad de los actores (Marcus, 1995, p. 24, pp. 95-117). También muestra con los resultados de las investigaciones de muchos casos concretos, cómo el proceso de enculturación del investigador es posible en el contexto del estudio de lo ordinario. Está convencida que la antropología dispone de todas las herramientas para interpretar los fenómenos sociales y culturales que se despliegan alrededor de Internet. Hine trata los desafíos contemporáneos del trabajo de campo que rebasan ampliamente al objeto Internet, como por ejemplo la incertidumbre, los múltiples sitios, las ontologías múltiples, las articulaciones entre tecnología y prácticas, la dificultad de acceder a los informantes menos activos, entre otros. Entonces, como orientación a los que quieren seguir su camino, Hine (2015) aspira a realizar una etnografía dinámica basada en un análisis en tiempo real de los fenómenos sociales, utilizando métodos móviles, el análisis de logs, de *big data*, la visualización de

datos o el mapeo de las redes, recursos éstos que podrían enriquecer la mirada etnográfica no restringida a mirar de afuera o a intervenir en las márgenes de los fenómenos sociales. Desde otro enfoque, hemos seleccionado el trabajo que presentan tres jóvenes sociólogos franceses, Beuscart, Dagiral y Parasié (2016) donde se trata de responder a preguntas fundamentales que nos plantea la existencia de Internet: ¿Cómo influye esta tecnología en la capacidad de acción de los individuos, en qué medida favorece las relaciones más simétricas o igualitarias, introduciendo mayor visibilidad de la propia sociedad? Para ello, toman como punto de partida la siguiente paradoja: por un lado Internet se desarrolla ilimitadamente en nuestras existencias cotidianas. Pero, por el otro, dados sus efectos sobre las formas de encontrarse, de discutir, de informarse, de consumir, de divertirse, de desplazarse, de intercambiar, de trabajar, etc. etc., éstos se constituyen en objeto de debates públicos. Si bien advierten que aún hoy la sociología no ha terminado de integrar a sus cuestionamientos y métodos el fenómeno Internet, es cierto que luego de los años 1990 se conforma un campo, de los estudios de Internet (Internet Studies) que no obstante se desarrolla al margen de los programas, temas de investigación y publicaciones de la sociología general. Si bien la sociología tributa a dicho campo junto con otras disciplinas, como los estudios de la comunicación y de los medios o de los estudios históricos y sociales de las técnicas y de la innovación, nunca termina por integrar a ese objeto inestable que es Internet.

Los autores (2016, p. 34), que tratan de demostrar la especificidad del nuevo campo de la Sociología de Internet, parten de una definición específica de ese objeto de estudio como un fenómeno de tres dimensiones dadas a la vez: la de las infraestructuras materiales y lógicas que permiten la comunicación entre máquinas conectadas; la de las prácticas diversas, de comunicación mediáticas o interpersonal, culturales, políticas; y finalmente la de las representaciones y discursos socioculturales. Tomando como punto de partida esta definición se preguntan en qué medida los principios, promesas y alcances del proyecto fundador de Internet influyen actualmente en las prácticas, tanto de los usuarios como de los proveedores de servicios. Así, el análisis de las comunidades que dieron origen a esas prácticas: los proyectos militares, las prácticas universitarias y la cultura informática permite reconocer tres indicios fundamentales. El primero, de índole social, da cuenta de la constitución de nuevas formas de sociabilidad en espacios inéditos, virtuales, que dan lugar a la conformación de grupos de interés independientes de la distancia geográfica y de la presencia física. El segundo, de tipo político, favorecería la conformación de una sociedad más democrática en virtud del efecto descentralizador e igualador de Internet al operar en el espacio público. La tercera, de carácter económico, genera una transformación de las relaciones de mercado y de los modos de producción, de comercialización y consumo de bienes.

A partir de estas notas, los autores seleccionan las investigaciones con el objetivo de que les permitan mostrar los cambios y rupturas, como también las continuidades y acumulaciones, sin caer en enfoques simétricos que reduzcan el efecto de Internet sobre la sociedad o por el contrario, lo sobrevalúen. Por ejemplo al examinar las promesas de mayor democracia en relación a las formas que tiene Internet de afectar el tratamiento de los asuntos públicos, subrayan que el aumento de la participación, la libre publicación y las nuevas formas de compromiso con lo público, se contraponen a la idea de que este fenómeno no es mecánico ni unívoco, sino por el contrario se presenta de forma limitada, desigual y dependiente de los medios de comunicación tradicionales.

Igual conclusión sobreviene al análisis de los efectos de ampliación de las formas de acción colectivas y de su articulación con los medios de acción en línea y fuera de línea.

Si bien se comprueba una diversificación de las formas de compromiso y movilización política, no significa que ellas conduzcan automáticamente a una democracia participativa. Finalmente quiero resaltar que si bien la historia interna del surgimiento de Internet es a veces presentada como pura emergencia de acontecimientos técnicos y sociales muy entrelazados entre sí, no vinculados a ningún tipo de determinación económica o social, tal como aparece la innovación en sus primeros tiempos, considero que esta mirada contingente no se condice con la interpretación que ve en la evolución de los efectos Internet, ciertos límites y constricciones estructurales subyacentes que inhiben la inmediata democratización de todos los tipos de relaciones sociales afectadas. Si bien Internet opera como una *cultura transversal* (Shinn, p. 2002) que tiene la capacidad de atravesar varios mundos: el disciplinar-académico, el tecnológico, el empresarial, la vida cotidiana y el sentido común, es una configuración que mantiene sus tensiones y contradicciones sin poder desvanecer las persistentes relaciones de poder generadas por el conocimiento (Foucault, 1992) ni las de jerarquía y dominación (Bourdieu, 2003) producidas por lo social.

El film de Herzog habilita para plantear y profundizar el análisis de estos fenómenos que atraviesan la cotidianeidad actual. Siguiendo un movimiento detectado por los estudios sociales de la ciencia sobre la realización documental, ha sabido dar el paso desde una tecnología más al servicio de la ciencia a conformar un dispositivo reflexivo de ésta, con capacidad para cuestionar su autoridad y sus prácticas. Además de revelar la tensión encapsulada en cada obra entre lo artificial/entretenimiento y la evidencia/ciencia (Gouyon, 2016, p. 19), *Lo and Behold* interpela fuertemente a la audiencia poniendo a su disposición una serie de herramientas para reflexionar sobre los cambios en la cultura y la sociedad.

Bibliografía

- Beuscart, J. S.; Dagiral, E.; Parasio, S. (2016). *Sociologie d'Internet*. Paris: Armand Colin.
- Bijker, W. E; Hughes, T. y Pinch, T. J. (1997). "The Social Construction of Facts and Artifacts: Or How the Sociology of Science and the Sociology of Technology Might Benefit Each Other". En: *The Social Construction of Technological Systems*. Cambridge, The MIT Press.
- Bourdieu, P. (2003). *El oficio de científico. Ciencia de la ciencia y reflexividad*. Barcelona: Anagrama.
- Castells, M. (2001). *La Galaxia Internet*. Barcelona: Plaza&Janes Editora.
- Downey Gary, L. y Dumit, J. (Ed) (1997). *Cyborgs & CITADELS. Anthropological Interventions in Emerging Sciences and Technologies*. Santa Fe. New Mexico: School of American Research Press.
- Escobar, A. (1994). "Welcome to Cyberia. Notes on the Anthropology of Cyberculture". En: *Current Anthropology*. Volume 35, Number 3.
- Fischer, M. (2007). "Four Genealogies for a Recombinant Anthropology of Science and Technology". En: *Cultural Anthropology*. Volume 2. Issue 4. P 539-615.
- Fischer, M. (2009). *Anthropological Futures*. Durham and London: Duke University Press.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del Poder*. Madrid: La Piqueta.

- Gouyon, J. B. (2016). "Science and film-making". En: *Public Understanding of Science* Vol 25(I) 17-30
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Hine, C. (2000). *Virtual Ethnography*. London: Sage.
- Hine, C. (2015). *Ethnography for the Internet. Embedded, Embodied and Everyday*. London: Bloomsbury.
- Jasanoff, S. (2004). *States of Knowledge*. New York: Routledge.
- Latour, B. (2014). "Agency at the time of the Anthropocene?". En: *New Literary History* Vol. 45, pp. 1-18.
- Marcus, G. (1995). "Ethnography in /of the World System: the Emergence of multi-Sited Ehnography", *Annual Review of Anthropology* 24: 95-117.
- Rheinberger, H. J. (1997). *Toward a History of Epistemic Things*. Stanford: Stanford University Press.
- Shinn, T. and Joerges, B. (2002). "The transverse science and technology culture: dynamics and roles of research-technology". En: *Social Science Information*. London: Sage.
- Stagnaro, A. (2002) "Tecnología y cultura humana" En: *Encrucijadas. Revista de la Universidad de Buenos Aires*. Año 2, Número 20:38-47.

Abstract: This contribution aims to interrogate the themes presented in the Werner Herzog film "Lo and Behold, Reveries of the Connected World" from the contributions proposed by the anthropology of science and technology. Taking advantage of the words with which begins his comments the critic of films Diego Maté (Cinemarama. Word Press, January 5th, 2017): "Long ago that Werner Herzog serves as anthropologist", we can draw a line connector between technological advancements and the culture within which they occur. The movie is about the emergence and development of the Internet and its effects on the contemporary human culture. For this purpose it relies on interviews with different actors: engineers, astronomers, mathematicians, entrepreneurs, members of the scientific community linked to the discovery; and on the other hand the legos that receive the effects of the technoscientific interpellation in their own private worlds. The obtained testimonies realize different approaches, concepts and perceptions by setting a kaleidoscopic look, that destroys any simplistic interpretation, forcing the multidisciplinary reflection. In this sense, the objective is to interpret from the different approaches of the anthropology of science and technology to problems relieved responses attractive and shiny interviewees, achieved by the way the dialectical herzogiana original and deep. So the deterministic positions on technology in human societies, what kind of effects are put into question and relations established between new discoveries and the social, cultural, political, and ethical values of the social world. We ask about the type of meanings inherent in technological innovation and on the other hand, capacity of resignification by subjects.

Keywords: Internet - science - culture - society - anthropology.

Resumo: O objetivo deste trabalho é interrogar às temáticas apresentadas no filme de Werner Herzog *Lo and Behold, Reveries of the Connected World* desde os aportes propostos pela antropologia da ciência e a tecnologia. Aproveitando as palavras com as que começa seu comentário o crítico de cinema Diego Maté (Cinemarama.Word Press, 5 de janeiro de 2017): “Tem sido um tempo desde que Werner Herzog oficiou como antropólogo”, podemos traçar uma linha de conexão entre os avanços tecnológicos e a cultura dentro da qual eles são produzidos.

O filme aborda o surgimento e desenvolvimento de Internet e seus efeitos na cultura humana contemporânea. Para isso faz entrevistas a diferentes atores: engenheiros, astrónomos, matemáticos, empreendedores, integrantes da comunidade científica vinculada ao descobrimento; e, por outra parte, aos leigos que recebem os efeitos da interpelação tecnocientífica em seus próprios mundos privados. As testemunhas dão conta dos diferentes enfoques, conceitos e percepções configurando uma mirada caleidoscópica, que oblitera qualquer interpretação simplista, obrigando à reflexão multidisciplinar.

Neste sentido, o objetivo é interpretar a partir dos distintos enfoques da antropologia da ciência e a tecnologia, às problemáticas relevadas nas respostas sedutoras e brilhantes dos entrevistados, logradas pela dialética de Herzog original e profunda. Assim são postas em causa as posições deterministas sobre a tecnologia nas sociedades humanas, que tipo de efeitos e relações se estabelecem entre os novos descobrimentos e os valores sociais, culturais, políticos e éticos do mundo social. As perguntas que se fazem são o tipo de significações que a inovação científico-tecnológica traz e, por outro lado, a capacidade de ressignificação por parte dos sujeitos.

Palavras chave: Internet - ciência - cultura - sociedade - antropologia.

Humanismo y solidaridad en *El puerto* (Kaurismäki, Finlandia/ Francia/ Alemania, 2011)

Zulema Marzorati * y Mercedes Pombo **

Resumen: En el marco del proceso de globalización hay aspectos centrales como los movimientos de población de inmigrantes sin papeles de países pobres. En relación con esta temática, *El puerto* relata la historia de un joven proveniente de Gabón que intenta cruzar clandestinamente desde Le Havre hacia Inglaterra, donde vive su madre. En ese intento de lograr una vida mejor, se destacan la acción colectiva y la solidaridad vecinal para ayudarlo, enfrentados al rechazo, al racismo y la discriminación materializados por la sociedad que intenta expulsarlo. Este episodio sirve de excusa para exponer y analizar uno de los conflictos más emblemáticos de la época actual: las migraciones que se generan por problemas políticos y socioeconómicos y sus consecuencias transnacionales.

En este mundo globalizado convertido en un espacio unificado, en el que se realiza un libre intercambio de comunicaciones, finanzas y transportes, sostenemos que constituye una paradoja el hecho que esta misma libertad no esté totalmente permitida en la circulación de personas, ya que existen fuertes restricciones, y prohibiciones que impiden y reprimen sus traslados internacionales.

Palabras clave: globalización - migraciones - multiculturalismo - cine - representaciones.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 83-84]

(*) Docente e investigadora (UBA). Es doctora en Ciencias Sociales (UBA) y magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (FLACSO). Integra la Asociación de Estudios de Cine y Audiovisuales (AECA). Miembro de la Comisión de Posgrado de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo, integra el comité editorial y de arbitraje de sus publicaciones. Se ha especializado en el estudio de la relación entre el cine y la historia, publicando diversos artículos sobre esta temática en jornadas y congresos. Es autora de *Plantear utopías. La conformación del campo científico-tecnológico nuclear en Argentina 1950-1955*. Buenos Aires: Ciccus-Clacso, 2012. Dirige y coordina con Mercedes Pombo la línea de investigación de Cine e Historia en la Universidad de Palermo

(**) Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Docente, investigadora y fotógrafa, se especializa en fotografía argentina contemporánea dentro del marco del Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo. Es autora de artículos sobre lenguaje visual y fotografía, tales como “La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas”, *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, Universidad de

Palermo. [ISSN: 1668-0227] y “Nuevos modos de exposición y circulación de las imágenes fotográficas” en *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación* N°39 (Año XII, Vol. 39, Buenos Aires, Argentina. [ISSN: 1668-0227], entre otros textos. Actualmente dirige y coordina con la Dra. Zulema Marzorati la línea de investigación de Cine e Historia en la Universidad de Palermo

“Migrantes, los héroes de hoy”
(Augé, 2014, p. 7)

Introducción

Desde que la caída del poder bipolar de la Guerra Fría inició nuevos movimientos de población transfronterizos, las migraciones internacionales constituyen uno de los factores clave de la transformación social en el mundo contemporáneo (Castles, 2003).

“Hay extraños entre nosotros” sostiene Bauman (2003, p. 15) refiriéndose a que los recién llegados sin hogar causaron desde siempre inquietud, incomodidad y temor a los ciudadanos de los distintos estados europeos. Aunque no constituyen un fenómeno novedoso, los flujos migratorios son utilizados políticamente por muchos gobiernos de derecha para implementar rígidas restricciones fronterizas, en particular en sociedades en las que aumenta la precariedad en medio de la desregulación de los mercados y la flexibilización de las leyes laborales. Ante refugiados políticos que abandonan sus hogares y pertenencias por la brutalidad de las guerras e inmigrantes económicos que dejan países empobrecidos para buscar otros lugares donde abundan las oportunidades, los políticos se aprovechan de los temores de la población, y escudándose en el problema de la seguridad impulsan el racismo y la xenofobia (Bauman, 2016, pp. 9-13).

Frente a esto, resulta interesante pensar en los conceptos que propone Kapuscinski (2000) quien cuestiona si los países del primer mundo se encuentran preparados para dar lugar a los nuevos actores sociales que desembarcan en sus territorios:

Nuestro imaginario ha sido educado para pensar en pequeñas unidades: la familia, la tribu, la sociedad. En el siglo XIX se pensaba en términos de nación, de región o de continente. Pero no tenemos ni instrumentos ni experiencia para pensar en escala global, para comprender lo que significa, para darnos cuenta de cómo las otras partes del planeta influyen en nosotros y cómo influimos nosotros en ellas (p. 43).

Para analizar algunos aspectos de esta temática, tomamos el recorte que Aki Kaurismäki¹ realiza en *El puerto*² (Francia, 2011). En el film Marcel Marx (André Wilms), un modesto zapatero parece reencontrarle sentido a su vida a partir del momento en que da refugio a un niño, Idrissa (Miguel Blondin), inmigrante africano sin papeles, al que la policía francesa persigue para deportar. Junto al zapatero, el pueblo de Le Havre, busca ayudarlo para que pueda cruzar a Inglaterra donde lo espera su madre. Este episodio sirve de excusa para

exponer y analizar uno de los conflictos más emblemáticos de la época: las migraciones que se generan por problemas políticos y socioeconómicos y sus consecuencias transnacionales. La película se centra en la vida de los inmigrantes en Francia, carentes de todo derecho y sus dificultades de inserción en un mundo globalizado.

Berger afirma que “el cine desea ir más allá de la individualidad” (2004, p. 33). Si bien es posible bucear en la psicología de cada uno de los personajes y las características específicas que los hace únicos, en este caso el relato cinematográfico, además de lo individual, propone una determinada lectura sobre el desplazamiento de personas de un país a otro. Estos sujetos y sus historias invitan al espectador a reflexionar sobre temas generales. En este caso, la suerte que corren los inmigrantes a la hora de dejar sus territorios de origen y trasladarse a otras tierras.

Los personajes dejan a un lado su carácter de individuos únicos y pasan a convertirse en retratos colectivos. Tanto la pareja protagónica –Marcel y Arletty (KatiOutinen)– como Idrissa –el refugiado menor llegado de Gabón, África– y el detective que sigue el caso, son presentados en esta historia como paradigmas representativos de un tipo de sociedad propia de los tiempos que corren. Un mundo globalizado y frío. Pero a la vez solidario y con ganas de superarse, como queda en evidencia en la actitud que tienen los vecinos de Le Havre, humildes trabajadores, capaces de dar una mano a quien lo necesita, más allá de su color de piel o nacionalidad.

El Puerto nos propone una mirada particular sobre el tema migratorio, disolviendo individualidades y dando paso a nuevos modos de encarar y reflexionar sobre las actitudes que se generan, tanto en las políticas de Estado y de sus funcionarios como en el comportamiento de la sociedad civil ante la partida y llegada de inmigrantes. Y desde una suerte de cuento de hadas, nos interpela acerca de la paradoja de que en un mundo globalizado, en el que se realiza un libre intercambio de comunicaciones, finanzas y transportes, esta misma libertad no se dé totalmente en la circulación de personas, dada las fuertes restricciones y prohibiciones que impiden y reprimen los traslados de movimientos poblacionales “de la miseria y el trabajo” Augé (2014, p. 6), es decir, de esos migrantes que, a veces al precio de sus vidas, buscan establecerse en aquellos países en los que creen encontrar un futuro mejor para ellos y sus hijos. Es así que el film constituye un fuerte cuestionamiento a la política represiva del gobierno francés respecto a la inmigración de las colonias africanas. Kaurismäki, alejado del contexto finlandés de sus películas anteriores, eligió para filmar la historia el pequeño puerto de Le Havre, Francia. En sus palabras: “No importa tanto donde esté ubicado el pueblito en sí, porque el tratamiento que se les da a los inmigrantes de los países pobres es un problema europeo, no de un país o una zona en particular” (Wright, 2012, p. 29). Así, una problemática que se profundiza a partir de los 90’ está condensada en este barrio del puerto, ya que, como Joseph Losey lo expresara: “los lugares son actores, e influyen en las acciones de las personas que son puestas allí” (Palmer y Riley, 1993, p. 12).

A través de las representaciones de este texto filmico buscamos reflexionar acerca de la temática inmigratoria en la Francia actual tanto desde las medidas gubernamentales discriminatorias tomadas por los políticos como desde la vida de los inmigrantes y las dificultades para integrarse al país. Este relato sobre la inmigración muestra así dos caras de una misma sociedad, las cuales interactúan y se enfrentan ideológicamente. El mundo de las

instituciones, personificada por el detective Monet (Jean Pierre Darrousin) que responde al gobierno y sus políticas de inmigración; y el mundo civil, de los diferentes actores que conviven con Marcel e Idrissa, tales como el comerciante, la vecina y otros que se comprometen con esta historia, dejando a la vista una luz en el camino de la humanidad, donde impera la solidaridad y la empatía.

Francia: inmigración y exclusión

Noiriel (2014) sostiene que más de un tercio de la población actual de Francia proviene de la inmigración, con sólo remontarse a tres generaciones. El autor considera tres grandes períodos estrechamente subordinados a las necesidades del desarrollo industrial, en los que hubo flujos de inmigrantes: el Segundo Imperio, los años 1920 y la época posterior a la Segunda Posguerra –principalmente provenientes de las colonias africanas del Norte de África–. Desde fines del siglo XIX, los inmigrantes de mezclaron en la sociedad francesa, sin que el Estado pusiera trabas, pero la legislación republicana sobre la nacionalidad introdujo disposiciones que reforzaron su exclusión (Noiriel, 2014, p. 11). Así, la inmigración masiva provocó rechazo por parte del gobierno, que se expresó en la restricción a la nacionalidad a los hijos de extranjeros nacidos en territorio francés. Son los llamados inmigrantes de la segunda generación y a los que se agregan posteriormente de la tercera generación, “expresiones abiertamente racistas, que naturalizan y transmiten rasgos culturales a la descendencia, convertidos en estigmas hereditarios que se adhieren a la piel”, sostiene Castel (citado en Lemoine, 2014, p. 47).

El Puerto se filmó durante la presidencia de Nicolás Sarkcozy (2007-2012), miembro del partido republicano francés. La política migratoria, ya planteada por Sarkcozy como ministro del Interior del presidente Chirac (1995-2007), se basó en tres ejes: controlar los flujos migratorios, es decir combatir con dureza la inmigración ilegal ingresante por la frontera; promover una inmigración escogida a través de una preparación académica dentro del país que les permitiera dominar el idioma francés, teniendo así privilegios para obtener la residencia; e integrar a los inmigrantes en tanto respetaran los principios que rigen la República Francesa y tuvieran un conocimiento suficiente de la lengua francesa. La política hacia los inmigrantes queda claro en una escena donde los personajes ven en el noticiero de televisión imágenes de la represión en un campamento de refugiados en Calais, denominado “La Jungla, un nombre que claramente los naturaliza como “animales”. Esa represión fue filmada en 2010 por Sylvain George como una batalla no declarada contra los inmigrantes indocumentados que vienen del Tercer mundo, en *Figuras de la guerra*, un lacerante documental³.

Esta política migratoria se ve representada también en la escena del arribo de un contenedor con inmigrantes de Gabón, donde se muestra la condición indigna en que viajaban, a riesgo de sus vidas. Un chico, Idrissa –“armado y peligroso”, dicen los diarios– escapa con la intención de cruzar el canal de la Mancha y pasar desde Le Havre a Gran Bretaña para encontrarse con su madre. La policía intentará cumplir con la ley e ingresarlo a un campo de refugiados donde fueron confinados los miembros de su familia. Idrissa será el centro del apoyo y la solidaridad de los vecinos quienes lo ayudarán, junto a Marcel que le dará

refugio en su casa dado que Arletty, su esposa ha ingresado en un hospital, donde será atendida por el Dr. Becker (Pierre Etaix).

Otro punto importante donde queda a la vista las políticas migratorias en Francia es en la figura del funcionario al cual responde el detective que lleva el caso de Idrissa. Nunca vemos a este funcionario pero sí sabemos lo que piensa y espera del inmigrante a juzgar por las acciones persecutorias del detective. Es un personaje que actúa desde las sombras, sus palabras y acciones quedan fuera de campo pero se presentan como el nudo central desde donde gira el film y todos sus protagonistas.

Dentro del barrio donde transcurre la historia, también encontramos un delator (Jean-Pierre Léaud), que comunica a la policía dónde se refugia Idrissa. Esta delación hace recordar otros tiempos: cuando durante la ocupación nazi en Francia se perseguía a los judíos y el régimen de Vichy aprovechó la alianza con Alemania para una depuración étnico-religiosa severa. Esta representación nos acerca a la actualidad en que la xenofobia se traslada a los inmigrantes indocumentados, o hacia los ya establecidos, pero a los que no se otorga carta de ciudadanía⁴.

Francia. Inmigración y solidaridad

Joaquín Arango (2003) establece una comparación entre las migraciones internacionales después de la Segunda Guerra Mundial y las que se realizan durante el período de la globalización. A partir de 1950, el centro emisor era Europa y el destino países de fronteras abiertas como Estados Unidos, Canadá, Argentina, Brasil y Australia, que absorbían el grueso de los inmigrantes. Sobre ellos existía una valoración positiva desde lo económico y cultural y eran bienvenidos en esos países donde hacía falta mano de obra.

Desde las últimas décadas del siglo XX y lo que transcurre del XXI, la situación es distinta: ha disminuido la oferta de trabajo debido a los procesos de mecanización y si hay demanda, es en sectores de bajos salarios como la agricultura. En Europa, uno de los espacios de la actual inmigración, y en particular en Francia, hay un mayor control y restricción, y se expulsa a los ilegales. La conformación de sociedades multiculturales y pluriétnicas determina que “El temor a la pérdida de la homogeneidad o cohesión social y a la difuminación de la identidad nacional se han instalado en amplios segmentos de la sociedad europea” (Arango, 2003, p. 14).

De esta manera, la discriminación y el rechazo a la inmigración clandestina, son naturalizados en la sociedad que procura la expulsión de esos *extraños*, como los denomina Bauman en su último libro, preocupado por la marginalidad y persecución del inmigrante en Europa. De acuerdo con este autor, nos enfrentamos a una crisis de la humanidad y debemos encontrar nuevas maneras de convivir solidariamente “entre extraños que pueden tener opiniones y preferencias similares a las nuestras..., o no” (Bauman, 2016, p. 67). Al respecto Kapusinski plantea: “Europa está rodeada por un inmenso y creciente número de culturas, sociedades, religiones y civilizaciones diferentes. Vivir en un planeta que cada vez está más interconectado significa tener en cuenta esto, y adaptarnos a una situación global radicalmente nueva” (p. 42).

Este concepto es el *leitmotiv* del film analizado, donde el hecho de que haya un inmigrante, una persona extraña con rasgos y costumbres diferentes, lleva a que el barrio entero se revolucione, o para solidarizarse o para enfrentarse a este hecho. El film transcurre entre la necesidad de decidirse por un bando, sea tener empatía y solidaridad con el otro, con el marginado de una sociedad –en este caso un inmigrante–, o echarlo sin darle ninguna oportunidad. El inmigrante nunca pasa desapercibido: es una víctima de la sociedad, que clama por justicia o es alguien para deportar, despreciar o abandonar en las sombras.

Retomando las palabras de Augé al inicio del artículo: “los migrantes son los héroes de hoy” (Augé, 2014, p. 7) es interesante reflexionar acerca de las duras condiciones de vida que deben soportar en su condición de indocumentados, realizando tareas que los ciudadanos rechazan, o siendo expulsados o ubicados en centros de refugiados hasta su partida a otros países. Se puede pensar esta situación desde el concepto de *no lugar* (Augé, 1996), es decir espacios propiamente contemporáneos de confluencia anónimos, sin pertenencia ni marcas de individuación donde las personas en tránsito deben instalarse durante algún tiempo de espera hasta la salida del mismo. Así, la figura del indocumentado, el desterrado de su país, se convierte en un ser descartable, vacío, sin identidad.

Esta situación queda en evidencia en el film cuando Marcel viaja a encontrarse con el abuelo de Idrissa, encerrado en un centro de refugiados en Calais. El lugar es una cárcel, un no lugar, tal como lo plantea Augé (1996) donde los refugiados son tan o más anónimos que un delincuente, silenciados por su condición de inmigrantes negros. Se trata de un racismo en penumbras, que Karusimäki pone al descubierto en la escena en que Marcel convence al director del centro de refugiados para que lo deje ver al abuelo de Idrissa, argumentando irónicamente que es su hermano, el albino de la familia. Directamente lo acusa de racista y lo amenaza con llevar esta situación al ámbito público, lo cual hace que el director –de alguna manera asintiendo a esta acusación– le permita hablar con el refugiado.

Otro elemento que recuerda la inmigración y la idea de desolación se da en el film a través de la música de fondo proveniente del bar que frecuenta Marcel. Como un símbolo del exilio, escuchamos el tango *Cuesta abajo* de Gardel y Lepera, en versión original de la década del '30, interpretado por Carlos Gardel y en referencia a la vida de los personajes y la desoladora situación en que viven.

La contracara de esta mirada nostálgica y desoladora de los inmigrantes y la poca comprensión social, está representada en la solidaridad con que se manifiestan los vecinos de Marcel. El texto fílmico no se refiere a individuos sino que instala un clima colectivo a través de la pequeña comunidad de vecinos que acompaña a Marcel y lo ayuda desde sus modestas vidas, como la panadera, el verdulero y el cantante local Little Bob, que ofrece un recital de rock³ a beneficio para juntar dinero que posibilite a Idrissa cruzar a Inglaterra. Frente a la globalización, hay espacios sociales en los que la gente no se aísla, sino que se reúnen lugares como la estación de tren donde trabaja el protagonista, la calle, el bar o el hospital, donde enferma de cáncer se atiende Arletty.

Los personajes y la estética del film

Kaurismäki presenta un constante diálogo entre lo que se ve y lo que se intuye en las profundidades de la historia narrada. Hay un claro contraste entre el exterior de los personajes y el interior de sus propias historias. Tanto Marcel como Arletty y el propio Idrissa son personas muy poco expresivas, toscas y silenciosas que proponen al espectador un desafío: encontrar ese otro universo de sentimientos escondidos. Se trata de una historia contada a través de muchas voces: inmigrantes que se encuentran en un constante proceso de adaptación, inmigrantes que extrañan sus raíces, inmigrantes que luchan por hallar una vida mejor. Pero siempre hay un factor común en ellos: la dignidad, en ningún momento la pierden, ni siquiera los africanos escondidos por días dentro del container que viaja a Francia. Es una característica que los hace portadores de grandeza humana; y es allí donde puede verse la máxima premisa del film: mostrar un mundo donde por momentos impera el poder del más fuerte pero donde también existe la otra cara, una humanidad solidaria que es capaz de dar sin recibir nada a cambio.

En el prólogo aparece muy clara la propuesta filmica donde se propende a la fraternidad entre los hombres: detrás de Marcel aparece un cartel del reconocido circo de los hermanos Fratellini. Pero, por otro lado, también queda a la vista la dificultad de integración que tienen los inmigrantes en esa sociedad. En una de las primeras escenas vemos a Marcel Marx junto a un compañero llamado Chang, un inmigrante asiático, vendedor ambulante con papeles falsos, que se aleja presuroso ante la llegada de los policías. La historia de este personaje se mantendrá a lo largo del film, complicándose aún más cuando le cuenta a Marcel que al obtener sus papeles para residir legalmente en Francia, no se respetará su identidad china, ya que se la otorgarán como coreano.

Si bien la película transcurre en la actualidad, hay una constante mención a la década del 50, esto se ve en el tratamiento de la imagen y la escenografía. Tanto el vestuario de los personajes como los autos y los objetos que rodean a los personajes recuerdan esa década, como si hubiera una vinculación entre los diferentes espacios temporales. Kaurismäki suele utilizar este recurso en varios de sus films: que el contexto invite al espectador a recordar épocas pasadas, sea a través de la dimensión gestual del cine mudo, de los silencios o incluso a través de un humor ligeramente absurdo, donde están presentes las huellas de Chaplin y Keaton.

El personaje central, Marcel, es un zapatero, un oficio ya casi desaparecido. Como expresa Kaurismäki en una entrevista, lo elige “justamente por eso. Marcel Marx es un tipo de otra época... Que sea zapatero no quiere decir que sea miserable, sino humilde: para estar a los pies de los demás se requiere generosidad de espíritu” (Wright, 2012, p. 29).

Una de las características más llamativas del film va a ser la actitud que tiene la pareja principal –Marcel y Arletty– quienes tienden a ser introspectivos, silenciosos y poco expresivos. Se alejan de una actuación puramente realista para darle lugar a una actitud reflexiva y alejada. Ambos personajes pueden estar ocupados en sus obligaciones, disfrutar de momentos placenteros, pueden sentir dolor y molestias, pero sus expresiones no varían demasiado en las distintas circunstancias. Esto queda muy claro en Arletty, quien tanto en las actividades cotidianas como charlando con su marido o en momentos de dolor, su expresión en todo momento es de firmeza y distancia. Se trata de una característica

constante en la filmografía de Kaurismäki: un minimalismo expresivo en las actuaciones pero que trasciende esta parquedad, dejando ver –como si fuera tras una hendidura– un mundo interno rico en sentimientos y pensamientos. Cada personaje en sus films permite imaginar un universo escondido tras ese hieratismo actoral.

Lo mismo sucede con la escenografía, ausente de identidad e intencionalidad. En general, son espacios fríos, distantes, poco hogareños que denotan una artificialidad que recuerda a las maquetas. Cada espacio del vecindario: panadería, verdulería, el bar o incluso la propia casa de Marcel y Arletty son escenarios transitorios, alejados de la realidad.

Este distanciamiento en la puesta en escena y la actuación de los personajes se puede interpretar como una manera de poner distancia entre el espectador y el dramatismo de la historia de este inmigrante africano; dando espacio a una reflexión profunda sobre el concepto de identidad, globalización y las razones que conducen a la inmigración y la falta de raíces. Kaurismäki nos dice:

En realidad, el cine no es más que un juego de luz y sombra. La palabra hablada, los diálogos, son una novedad innecesaria añadida más tarde. En mi calidad de ecologista, considero que mientras menos diálogos haya en una película, menos se contamina inútilmente la atmósfera (Kaurismäki, 2007).

Otro aspecto importante para analizar el film es la iluminación y la colorimetría. Estos elementos proponen un ambiente que se presenta como irreal. Hay un juego entre mostrar una historia actual, realista, casi documental pero utilizando herramientas visuales alejadas de la realidad. Esto se presenta tanto desde escenas monocromas como en otras, totalmente contrarias, donde el color brillante y saturado es el protagonista. En estos casos, lo que se busca no es un equilibrio cromático ni una búsqueda exageradamente estética de la puesta visual; sino más bien un contrapunto kirsch a lo minimalista de gran parte de las escenas. Filma con luces directas, contraluces marcados y colores planos, que centra en determinados objetos y no en el contexto, como es el caso de las escenas en donde lo que lleva adelante la narración es algún objeto en particular, por ejemplo el vestido amarillo de Arletty, las flores rojas y amarillas en el hospital, o las flores del cerezo del cierre del film. Este tratamiento particular de la luz y el color da lugar a la dualidad de voces: maneras antagónicas de mostrar la realidad así como formas contrapuestas de verlas, en este caso la inmigración en Francia. Existe una mirada institucional hacia la inmigración, una mirada dura y determinante acerca de cómo actuar frente a esta problemática –en el caso del film lo vemos en los funcionarios que actúan en las sombras– existe también otra voz más humana y solidaria que ayuda a Idrissa a esconderse y escapar –lo vemos en el barrio y su población.

Kaurismäki utiliza esta puesta en escena: el tratamiento de la imagen, la espacialidad y la dirección de actores para proponer un lenguaje distante que no distraiga al espectador ni lo haga detenerse solamente en la historia del melodrama. Su objetivo es mostrar al inmigrante y su universo, donde la humildad y la marginalidad van de la mano de ciertos valores dormidos en la sociedad actual. El director invita a pensar en una pobreza culta, solidaria, empática, paciente, que intenta ponerse en el lugar del “otro” y –con gran entereza humana– ayudarlo en su camino.

El director realiza distintos homenajes. El film comienza en una estación de ferrocarril como homenaje a los inicios del cine que fueron en Francia, con cortos como “La llegada del tren a la estación” de los hermanos Lumière. El nombre Arletty remite a la musa del cine de Marcel Carné, y también las presencias de importantes intérpretes de cine francés en distintas etapas, como Jean Pierre Léaud y Pierre Etaix. Monet está puesto en honor al detective de *Crimen y Castigo*, y como en todas sus películas hay una crítica al consumismo y al capitalismo en el apellido Marx del protagonista principal y su perrita Laika. También hay un homenaje al film *Casablanca* (EUA, Curtiz, 1942) cuando en el final el policía que persigue a Idrissa (un policía que recuerda al inspector del film, vestido con sobretodo y sombrero al estilo Humprey Bogart) se reivindica y no detiene al joven africano en su cruce a Inglaterra.

Conclusión

Las migraciones internacionales constituyen una de las cuestiones universales más conflictivas que atraviesa el mundo contemporáneo y un problema complejo de difícil solución. *El puerto* aborda esta problemática en los países europeos y cuestiona los mecanismos de poder del Estado, en este caso en Francia, con una fuerte crítica al denigrante sistema de represión de los migrantes provenientes de países pobres que tratan de construirse un futuro, buscando mejores formas de vida, de trabajo, alimentación y educación.

Resulta una contradicción que aquellos países europeos que basan su política e ideología en el concepto de libertad sean los mismos que sostengan una actitud tan rígida e inhumana frente a la migración y la circulación de personas, especialmente con aquellos que más lo necesitan.

En una Francia expulsiva, que va cerrando sus fronteras, el texto filmico deja esto en evidencia, invitando al espectador a reflexionar acerca de la paradoja que resulta el discurso de libertad, igualdad y fraternidad frente a una política reaccionaria y poco contemplativa. También el film muestra otra cara, de tolerancia y respeto hacia el Otro, criticando duramente los prejuicios y miedos de burócratas y funcionarios públicos. Podemos ver en la figura del protagonista una luz de optimismo y de altruismo. Tanto él como sus vecinos, ayudan a cambiar las reglas establecidas desde el poder, ofreciendo una mirada más humanitaria frente al Otro.

La capacidad de modificar el *statu quo* a través de acciones colectivas que demuestran la solidaridad vecinal y humana se presenta como el motor que pone en movimiento esta historia, una más de los tantos relatos de inmigrantes en Europa en el siglo XXI. A través de esta narración filmica es posible recuperar valores que son difíciles de rescatar en el día a día. El director muestra una veta de la realidad que brilla por su candidez.

Kaurismaki elude la denuncia y el manifiesto político expreso ya que elige contarlos como si se tratara de un cuento de hadas, que permite aunar dos finales felices: Arletty se cura milagrosamente e Idrissa cruza el canal de la Mancha, para encontrarse con su madre en Inglaterra ayudado inclusive por un policía. La imagen final del cerezo totalmente en flor, se convierte en un símbolo esperanzador, pero no ingenuo del amor a la vida y al prójimo, y la fraternidad entre los hombres en un mundo individualista y globalizado.

El puerto constituye un gran espacio de reflexión, desde el cual se aborda uno de los grandes dramas de nuestro tiempo, las migraciones, y desde una fábula moral en la que se entremezclan la comedia y el drama, plantea la posibilidad que desde los seres más simples y su organización, pueda construirse otro futuro más justo en el que se incluya también a los que por distintos motivos políticos y económicos emigran de sus territorios.

Notas

1. Entre los films del realizador finés Aki Kaurismäki se encuentran *Sombras en el paraíso* (1986), *Ariel* (1988), *La muchacha de la fábrica de fósforos* (1989), *Tatiana* (1994), *Nubes pasajeras* (1996), *Juha* (1999), *El hombre sin pasado* (2002), *Luces al atardecer* (2006) y *El otro lado de la esperanza* (2017).
2. *El puerto*. Dirección y guión: Aki Kaurismäki, Fotografía: Timo Salminen, Intérpretes: André Wilms, Kati Outinen, Jean-Pierre Darroussin, Jean-Pierre Léaud y Pierre Etaix. Género: comedia/drama.
3. La Jungla era el mayor campo de refugiados sin papeles de Francia. Fue desmantelado en octubre de 2016 y los migrantes fueron trasladados a centros del interior del país. *Clarín*, 22 de octubre de 2016, pp. 22-23. Sylvain George se instaló durante tres años en Calais, en el norte de Francia, como polizontes, en camiones o barcos buscan cruzar el Canal de la Mancha, para llegar a Inglaterra. Luego de la descripción de la espera diaria de los inmigrantes tiene lugar la expulsión por las fuerzas del orden con una larga secuencia muy fuerte y movilizadora, en la que son arrestados y deportados.
4. Con respecto al racismo francés recordemos también las masacres coloniales en las colonias africanas.
5. Little Bob es un rockero muy famoso en Finlandia. La banda Los Leningrad Cowboys son un grupo finlandés de música rock y heavy metal, una invención de Aki Kaurismäki, apareciendo como una banda ficticia en su película *Leningrad Cowboys Go America* (1989). Después de este film, la banda siguió por sí misma, grabando música, creando videos y realizando conciertos.

Bibliografía

- Augé, M. (2009). *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. España: Gedisa.
- Augé, M. "Migrantes, los héroes de hoy". *Página 12*. ADN Cultura. 14 de marzo de 2014, pp. 6-7.
- Arango, J. "Integración y diversidad humana. Una nueva era en las migraciones internacionales". *Revista de Occidente*, N° 268, Septiembre 2003, pp. 6-21.
- Bauman, Z. (2016). *Extraños llamando a la puerta*. Buenos Aires: Paidós.
- Berger (2004). *Cada vez que decimos adiós*. Buenos Aires: Editorial La Flor.
- Castles, S. "Globalización y transnacionalismo. Implicaciones para la incorporación de inmigrantes para la ciudadanía" en *Revista de Occidente*. N° 268, Septiembre de 2003, pp. 22-43.

- Kapuscinski, R. (2000). *Los cínicos no sirven para este oficio. Sobre el buen periodismo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Aki Kaurismäki, una retrospectiva*. Teatro San Martín. Cine Leopoldo Lugones. Gobierno CABA, 2007, s/p.
- Lemoine, M. "Viaje a los "barrios norte" de Marsella". En *Le Monde diplomatique. Francia. República en deconstrucción*. Explorador N° 5. Segunda serie, CABA: Capital intelectual, 2014, pp. 43-47.
- Noiriel, G. "la República y sus inmigrantes". En *Le Monde diplomatique. Francia. República en deconstrucción*. Explorador N° 5. Segunda serie, CABA: Capital intelectual, 2014, pp. 11-13.
- Palmer, J.; Riley, M. (1993). *The films of Joseph Losey*. Cambridge: University Press.
- Wright, S. "El director Aki Kaurismäki y su primera película de la "Trilogía de los puertos". *Página 12*. Cultura y Espectáculos. 12 de mayo de 2012, pp. 28-29.

Abstract: Within the process of globalization, there are relevant aspects to take into account, as indocumented migrants who come from poor countries. Related with this issue, *El puerto* tells the story of a young man from Gabon, who tries to cross illegally from Le Havre to England, where his mother lives. In the aim of having a better life, collective action and neighbours solidarity to help him are outstanding. Contrary to rejection, racism and discrimination materialized by the society whose intention is to expel him. This episode is an excuse to visualize and analyze one of then most emblematic conflict of the current era such as migrations generated by political and socio-economic problems, and their transnational consequences.

In this globalized world, transformed in an unified place, in which communication, finances and means of transpor are freely interchanged, we think that it's a paradox the fact that the very same freedom is not applied to the people above mentioned, due to the fact that there strong restrictions and prohibitions which prevent and repress their international movements.

Keywords: Globalization - migrations - multiculturalism - cinema - representations.

Resumo: No âmbito do processo de globalização há aspectos centrais como os movimentos de população de imigrantes indocumentados provenientes de países pobres. Em relação como esta temática, *O porto* relata a história de um jovem de Gabão que intenta cruzar clandestinamente desde Le Havre até Inglaterra, onde mora sua mãe. Neste intento de procurar uma vida melhor, se destacam a ação coletiva e a solidariedade dos vizinhos para ajuda-lo, enfrentados ao repúdio, ao racismo e a discriminação materializados pela sociedade que intenta expulsá-lo. Este episódio serve de escusa para expor e analisar um dos conflitos mais emblemáticos da época atual: as migrações que se geram por problemas políticos e socioeconômicos e suas consequências transnacionais.

Neste mundo globalizado convertido num espaço unificado, no qual se realiza um livre intercambio de comunicações, finanças e transportes, é um paradoxo o fato que essa mesma

liberdade não esteja totalmente permitida na circulação de pessoas, já que existem fortes restrições e proibições que impedem e reprimem seus traslados internacionais.

Palavras chave: globalização - migrações - multiculturalismo - cinema - representações.

Fecha de recepción: abril 2019
Fecha de aceptación: octubre 2019
Versión final: diciembre 2019

Holocausto y memoria en los tiempos de la globalización. Representaciones en el cine alemán

María Elena Stella *

Resumen: Uno de los rasgos más notables de la época de la globalización, es, sin duda, el lugar central que ocupa la memoria en la cultura y la política de las sociedades occidentales. En efecto, a partir de las dos últimas décadas del siglo XX ha surgido una, casi obsesiva, preocupación por el pasado y, particularmente, por la memoria de los hechos histórico traumáticos. Tal fenómeno puede atribuirse, entre otras explicaciones, a que el mundo global, surgido del final de la guerra fría, a despecho de las optimistas primeras especulaciones, resultó un escenario violento, de genocidios, conflictos étnicos, nacionales y religiosos. De este modo, los principales protagonistas de la historia reciente pasaron a ser los emigrados, refugiados, genocidas, víctimas y victimarios y, tal como lo plantea Andreas Huyssen, el Holocausto se ha convertido en la matriz interpretativa universal de los hechos de violencia masiva (Huyssen, 2002, p. 13-22). Por otro lado, y relacionado con lo anterior, ha surgido un renovado interés por la memoria y la justicia sobre los criminales del nazismo. En este proceso, el cine ha tenido un papel relevante a través de un considerable número de películas de ficción y documentales que retomaron con asiduidad el tema, a partir la década 80, profusión que contrasta con la etapa anterior.

Según nuestra hipótesis, así como el Holocausto se convirtió en un tropos universal a la hora de explicar las grandes masacres y genocidios de la era actual, la cultura de la globalización volvió a la Shoá, formulando una fuerte crítica a toda la generación que siguió al evento –principales potencias, líderes políticos, instituciones– por haber sacrificado el pasado en función del presente y del futuro y haber consagrado el olvido, el silencio y la impunidad, durante varias décadas.

Dentro de este contexto de revisión del pasado nacionalsocialista y la preocupación por la justicia en relación con los perpetradores del que participa, notablemente, el cine, el presente trabajo se ocupará del filme *Laberinto de mentiras* (Ricciarelli, 2014), de sus vínculos con el contexto histórico de producción y los nuevos significados que construye en torno a aquellos hechos traumáticos sucedidos al promediar el siglo anterior. Nuestro enfoque considera al cine como fuente de la historia, en el sentido que da cuenta del contexto histórico en el que surge, sus preocupaciones, sus discursos (Ferró, 1995) y, por otra parte, apunta al análisis de sus representaciones para detenerse en los nuevos sentidos que le atribuye a ese pasado (Rosenstone, 1997).

Palabras clave: globalización - memoria - Holocausto - justicia - cine.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 93-94]

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

Introducción

En la época de la globalización, la memoria del Holocausto ha experimentado por lo menos, tres derivas fundamentales. En primer lugar, su conversión en *tropos* universal o paradigma explicativo de las violaciones a los derechos humanos cometidas por los estados o con su anuencia en el último cuarto del siglo XX, fenómeno del que daba cuenta Andreas Huyssen¹ a la vez que señalaba los problemas que traía ese traslado, en ocasiones forzado, de conceptos y representaciones que, contruidos para explicar el genocidio nazi, se aplicaban a acontecimientos muy distantes en tiempo y espacio del hecho original. No obstante, en muchos casos, se tradujo en un importante aporte a la comprensión de hechos de violencia masiva producidos a finales del siglo pasado².

En segundo lugar, observamos la centralidad que adquieren los hechos histórico traumáticos en la cultura de la sociedad occidental, fenómeno del cual, la Shoá se convierte en su sinécdoque y se traduce en la musealización, la construcción de monumentos recordatorios, objeto de representaciones artísticas, literarias, tema de investigaciones de distintas disciplinas sociales y humanas. Por último, y relacionado con lo anterior, el proceso llega a derivar en la conversión de la memoria de la Shoá en una “religión civil”, tal como lo señala, entre otros, el historiador Enzo Traverso³, y que consiste en el pasaje de una ‘memoria débil’ a una ‘memoria fuerte’ en torno a la cual se construye un consenso universal que oculta los propios genocidios y violencias pasadas y presentes de los estados que se consagran a la nueva religión.

Sin perder de vista estas reflexiones, nuestro trabajo se centrará en dos momentos de la historia de la memoria de la Shoá: por un lado, la llamada “era Adenauer”, desde la creación de la República Federal en 1949, hasta la sustanciación de los Juicios de Auschwitz en Frankfurt que culminan en 1965. Y, por otro lado, la Alemania de la segunda década del siglo XXI, momento en el cual se formula una fuerte crítica de la sociedad de los años cincuenta, en el sentido en que el escritor y documentalista Ralph Giordano llamó la “segunda culpa”⁴, es decir, el intento de eludir su responsabilidad en el reciente pasado violento, recurriendo a la negación, y a la amnistía de los crímenes que gran parte de la sociedad germana toleró, consintió o calló durante el periodo nacionalsocialista, es decir, la “primera culpa”.

La constelación de los dos momentos históricos, es posible percibirla a través del cine alemán de nuestros días, particularmente, este artículo se centrará en la película *Laberinto de mentiras*, también, titulada *La conspiración del silencio*, del realizador Giulio Ricciarelli (2014).

Holocausto. Memoria y justicia: un proceso tardío, discontinuo y sinuoso

La memoria de la Shoá recorrió un sendero complejo y discontinuo que la Historia ha intentado reconstruir, establecer sus etapas y contextualizar. La destrucción de los judíos de Europa por parte del nazismo fue considerada en la inmediata posguerra como un hecho que debía comprenderse dentro del marco de la Segunda Guerra Mundial. No concitó, por sí misma, un tratamiento particular ni estudios específicos. No se advirtió en el momento la extrema singularidad y la desmesura del acontecimiento. Como han señalado muchos historiadores, su inclusión en la conciencia de Occidente fue, por demás, tardía, ya que al suceso histórico siguió una etapa de represión del recuerdo en la que la voz de las víctimas fue desoída o subestimada durante dos décadas.

Por su parte, la justicia penal, estrechamente vinculada, aunque de manera compleja, con la memoria, se manifestó en una corriente de amnistías e impunidad que se extendió a finales de los años cincuenta.

Hasta la recuperación de la soberanía y la división de Alemania en dos naciones, la justicia transicional había estado a cargo de las potencias aliadas. Luego de los Juicios Principales de Nuremberg y los Secundarios, realizados entre 1945 y 1949, se instaló la idea de “cosa juzgada”.

En la naciente República Federal Alemana, las tareas de la reconstrucción material e institucional del país soterraron el pasado reciente, la memoria y la justicia para con las víctimas y los victimarios. Por otra parte, como es sabido, la dinámica de la guerra fría apartó al suceso de una agenda, ahora más interesada en la lucha presente contra el enemigo comunista que comprometida en castigar a los criminales nazis. La drástica caída del número de denuncias, sumados a reiteradas leyes de amnistía y de prescripción, aún para casos graves, caracterizaron esta etapa de la Justicia retroactiva, o más bien, la casi ausencia de ella (Müller, 2006)⁵.

No obstante, antes de finalizar la década del cincuenta, tuvo lugar el retorno de lo reprimido, la anamnesis, una revuelta ética política contra la amnesia y la impunidad que reivindicó el deber de la memoria. Dos acontecimientos fundamentales impulsaron y fueron consecuencia, co-determinando, en forma dialéctica, un cambio de época en la que la búsqueda de la verdad y el castigo a los culpables recuperó un lugar en las preocupaciones de la Alemania de los tempranos sesenta. La captura de Adolf Eichmann en Argentina en 1960 y el posterior proceso judicial en Jerusalén en 1961, con amplia cobertura por parte de los medios masivos, impactó en la opinión pública mundial corriendo, en parte, el manto de olvido que se había tendido en torno al evento. De boca de uno de sus principales perpetradores, a través de las audiencias televisadas, se comenzó a tomar conciencia del genocidio. Dos años más tarde, otro acontecimiento del orden judicial va a develar más detalles del horror vivido: el juicio realizado en Frankfurt, desde 1963 a 1965, donde se

juzgaron y condenaron a ejecutores materiales de hechos atroces cometidos en el campo de concentración y exterminio de Auschwitz⁶.

El fin de la guerra fría y el comienzo de la globalización presenciaron un desarrollo fenomenal de los estudios sobre el Holocausto, convirtiéndolo en un campo específico del saber dentro de la historiografía, acontecimiento, también, visitado por distintas disciplinas que lo abordaron desde múltiples perspectivas. La caída del Muro de Berlín, en 1989, tuvo fuertes consecuencias en el conocimiento histórico del Holocausto ya que permitió el acceso a importantes archivos hasta el momento ignorados en Occidente. Por otra parte, con la unificación de Alemania en 1990, la memoria de la Shoá cobró un valor especial en la tarea de fundar una identidad alemana, democrática, comprometida en saldar cuentas con el pasado totalitario y abocada a juzgar y castigar a los culpables que aún estaban impunes. En el plano de las representaciones audiovisuales, los estudiosos de la memoria de la Shoá coinciden en destacar la impronta de la serie televisiva “Holocausto” (EEUU, 1978) en la medida que el evento logró salir de los ámbitos académicos y penetrar en los hogares y en la conciencia de las familias en América y en Europa, fundamentalmente. Siete años más tarde, otro acontecimiento crucial resultó *Shoá*, (1985) del realizador francés Claude Lanzmann que vino a impulsar debates en las Ciencias Sociales, Humanidades y el Arte sobre los límites de las representaciones o la irrepresentabilidad del Holocausto. A partir de estas creaciones, la memoria de la Shoá, tuvo una progresión casi geométrica en los distintos campos del saber y del arte, muy, ostensiblemente, en el Cine, que contribuyeron a convertir, en nuestra época, a la Shoá en el trauma universal de Occidente.

Laberinto de mentiras (Alemania, 2014)

Im Labyrinth des Schweigens, su título original en alemán, es la ópera prima del actor y director italiano, Giulio Ricciarelli, co guionista del filme junto con Elisabeth Bartel. Su elenco se compone de Alexander Fehling, André Szymanski, Friederike Becht, Johannes Krisch, Johann von Bülow, Robert Hunger-Bühler, Hansi Jochmann y Lisa Martinek. Fotografía de Martin Langer y Roman Osin. Música de Sebastian Pille y Niki Reiser. Edición a cargo de Andrea Mertens. Duración 122 minutos.

La película aborda el espinoso tema de la elusión por parte de la gran mayoría de la sociedad alemana de su responsabilidad, por acción u omisión, en los crímenes horrendos del periodo nacionalsocialista. Comportamiento que mantuvo durante las dos décadas posteriores al fin de la guerra y que comienza a conmovirse a finales de los cincuenta, precisamente, el momento y las circunstancias representadas en la película de Ricciarelli. Dentro de la época referida, el director recorta un periodo de cinco años, desde que llega a la fiscalía de Frankfurt una denuncia hasta el inicio de las secesiones del Tribunal, en diciembre de 1963. Es la primera vez que el cine de ficción se hace cargo de tal acontecimiento⁷.

Con una narrativa tradicional, sin demasiada innovación formal, el director construye un relato del pasado, que combina hechos reales, tomados del mundo histórico, con personajes y situaciones imaginarias, logrando un tratamiento serio y sobrio de un tema tan árido y esquivo a la cinematografía como lo es el universo de las denuncias, audiencias, archivos y testimonios.

La reconstrucción de la época es impecable: la música, los artefactos cotidianos, las vestimentas, los diálogos, logran hacer revivir aquel momento de auge económico y conformismo de una sociedad que pretende alejarse de ese pasado que la interpela, embarcándose en un futuro que promete progreso y bienestar material.

Ya, en la primer escena, se introduce el nudo de la cuestión, que es, precisamente, la impunidad y el manto de olvido tendido sobre los horrores del pasado reciente: corre el año 1958, un ex guardia del campo de Auschwitz es reconocido por, Simón, un sobreviviente del mismo. El criminal no solo está libre, sino que, además, es profesor de un colegio de niños. Esta representación constituye, a nuestro criterio, un importante logro del director, haber podido significar con imagen y sonido, una de las dimensiones más terribles del ausencia de justicia, poner frente a frente a la víctima, cuyo daño no ha sido reparado con el victimario, no solo, impune sino cumpliendo un rol de fuerte reconocimiento social como es la enseñanza de los niños, una verdadera paradoja.

La segunda escena, es la antítesis: la joven generación. Un novel abogado, que debe pagar su “derecho de piso” en la Fiscalía de Frankfurt y, confinado a resolver las infracciones de tránsito, sueña con un futuro vinculado a una gran misión. No subestima su tarea actual, pormenor que le parezca, sino por el contrario, se dedica con empeño a hacer respetar la ley y a castigar su incumplimiento, tesón que conservará, posteriormente, cuando tenga que acusar a los asesinos de Auschwitz. Este recurso le sirve al cineasta para dar cuenta de las características de estos fiscales –que en la realidad, fueron tres–: niños o adolescentes durante el nazismo, desvinculados del poder y con escasa experiencia en la Fiscalía pero con un fuerte compromiso con la justicia, la verdad y la ética. El protagonista, Johan Radmann, es un héroe inventado⁸. El personaje de ficción es un clásico héroe de película hollywoodense de los años cuarenta: joven, buen mozo, idealista, valiente, que, prácticamente, por azar entra en contacto con las denuncias de Auschwitz, cuya existencia, hasta el momento, ignoraba al igual que la mayoría de los empleados de la Fiscalía.

En un contexto en que los jóvenes desconocen el pasado y los mayores lo pretenden ocultar porque en alguna medida, estuvieron involucrados, se había instalado la idea de que “la democracia ya es un hecho en Alemania ¿para qué entonces hurgar en el pasado?”, la denuncia contra los perpetradores es arrojada, literalmente, en el film - al cesto de la basura. Es el Fiscal Radmann quien lo rescata del olvido.

La reunión de fiscales, presidida por Fritz Bauer, es la oportunidad que elige el joven funcionario, cuando, desafiando a su inmediato superior, decide exponer, directamente, ante Bauer la denuncia recibida.

La representación del Fiscal General de Hesse que emerge de la película es la de un hombre realista, experimentado y, aunque, consciente de todos los obstáculos que se oponen al develamiento del pasado, está convencido de que no hay una verdadera democracia si Alemania no se hace cargo de sus crímenes.

Como en el juicio real, el rol del Fiscal General fue fundamental, pero, más bien, lo desempeñó detrás de la escena, dejando en ‘primer plano’ a su séquito de jóvenes fiscales en los que depositó su confianza y a los que brindó su apoyo.

Días más tarde, en la entrevista personal con Bauer, obtiene el espaldarazo que necesitaba. El Fiscal General, no solo lo va a apoyar en sus investigaciones, sino que lo coloca al frente de la misma, no sin antes, advertirle sobre las dificultades que deberá afrontar; por ejem-

plo; “haber servido en el campo de Auschwitz, no es un delito para Alemania,” y, por otra parte, “todos los crímenes prescribieron hace tres años”.

A los obstáculos legales se suma un hecho, por demás, desalentador e inquietante, “el Funcionariado está repleto de antiguos nazis”. La novedad, el suceso que se presenta como una posibilidad de comenzar a desmadejar la telaraña la impunidad es que ha llegado a la Fiscalía un listado, proporcionado por una víctima. Se trata de una planilla con los nombres de los miembros de la SS que se desempeñaron como directivos en el campo de Auschwitz. En su rasgo moderno de organizar el crimen a gran escala –la forma burocrática– el nazismo había dejado innumerables registros de su accionar delictivo que, finalmente, servirán de pruebas en su contra. Habría que sumar testimonios de sobrevivientes y lograr más pruebas de los delitos concretos. Por primera vez, se pondrían en relación los nombres de los ejecutores, las víctimas, los crímenes y la voluntad de investigarlos y castigarlos.

Comienza, así, un desfile de testigos que llega a la Fiscalía dando testimonio del horror vivido, ante el cual, los funcionarios pasan de la postura inicial de la ignorancia o las justificaciones tales como “eran soldados, cumplían órdenes” o bien “los vencedores escriben la historia, es todo una exageración” a la toma de conciencia del mayor crimen contra la humanidad de la época moderna.

Paripasu, se inician las citaciones a los integrantes las planillas del personal de Auschwitz, que lejos de cualquier actitud de arrepentimiento, niegan, justifican y amenazan, llegando uno de sus abogados a sostener el cínico argumento de que el proceso la selección que tenía lugar en el andén, a la entrada del *lager*, que decidía quienes se destinaban al trabajo forzado y quienes a la muerte, era un acto de piedad, que, en definitiva, había evitado a muchos su muerte inmediata en la cámara de gas.

En *Laberinto de mentiras*, la tramase bifurca. Tangencialmente, sigue el paradero de Josef Mengele, el, tristemente, célebre médico de Auschwitz, autor de siniestros experimentos con seres humanos, particularmente, con niños gemelos, como es el caso de las hijas de Simón, el personaje de la película.

El Fiscal Radmann está, especialmente, empeñado en llevar a la cárcel al “Ángel de la muerte” y obsesionado de tal manera que se le presenta en sus pesadillas. La persecución del criminal, al que considera, el emblema de Auschwitz, es la parte en que la película cobra un notable dinamismo, convirtiéndola en *thriller* policial. Finalmente, el fracaso en la captura de Mengele hace que Radmann caiga en la decepción y el abatimiento.

Sin embargo, hay otras razones de su frustración: en el trayecto de la pesquisa, el Fiscal descubre que la mayoría de sus allegados, amigos y colegas habían pertenecido a las SS durante todo el periodo nacionalsocialista. El caso más impactante es el de su propio padre, quien, lejos de la imagen del soldado que aún siendo opositor al nazismo, murió en el frente de guerra, en realidad, había sido un miembro activo del partido nacionalsocialista. De esta manera, el director da cuenta de una de las características de los crímenes modernos, en este caso, del nazismo: la participación es tan masiva, los grados de complicidad son tan variados que hacen que la culpa se extienda sobre vastos sectores de la sociedad, llegando a la paradoja de que si la culpa es colectiva, nadie es culpable. Entonces ¿Dónde trazar la línea de los que deben ser juzgados y castigados y quienes, no? La cuantía de los victimarios, de las víctimas y de los delitos, así como su naturaleza radical, hacen que estos crímenes sean, como decía Hannah Arendt, imposibles de perdonar, pero a su

vez, imposibles de castigar. Así, la película nos lleva a reflexionar sobre los obstáculos y dilemas con que se enfrenta la justicia transicional a la hora de juzgar los crímenes masivos. Abrumado por razones personales, materiales y legales, el Fiscal, como en los relatos clásicos, abandona el combate y se retira al ámbito privado, dónde ha recibido jugosas propuestas de personas interesadas en que se interrumpan sus investigaciones en la fiscalía. Sin embargo, muy pronto se imponen sus valores y su determinación de que Auschwitz no caiga en el olvido y vuelve al campo de batalla donde le aguardan excelentes noticias: ya hay fecha para los juicios de Auschwitz.

Llega el final, un día de diciembre de 1963, los magistrados lucen las tradicionales togas, la sala está dispuesta, hay entusiasmo y conciencia de que se va a protagonizar un hecho histórico. Se cierran las puertas de la Sala de Audiencias de Frankfurt y la pantalla se oscurece porque ha finalizado *Laberinto de mentiras*, dando paso a la Historia (con mayúscula) que informa lo que, en el mundo histórico, siguió a esa escena.

Algunas reflexiones finales

Según Daniel Feierstein, el juicio penal no solo es un mecanismo formal destinado a la sentencia ya castigar a los perpetradores, sino que constituye un espacio de encuentro obligado entre victimarios y víctimas, en el que los hechos traumáticos pueden ser reconfigurados frente a todos los partícipes y donde se produce un juicio moral legitimado que asigna responsabilidades y contribuye a la conciencia social.(Feierstein, 2015)⁹. A partir de los Juicios de Auschwitz, en Frankfurt, los alemanes y mundo se enteraron de la verdad y la dimensión del horror vivido. Pudieron comprobarlo a través de los innumerables testimonios de las víctimas y demás testigos, de pruebas materiales irrefragables, documentos escritos e imágenes y, en algunos casos, de la declaración de los propios acusados. Ante las evidencias, se desmoronaron las versiones negadoras del suceso: no se trataba de la “historia contada por los vencedores”, ni del relato exagerado inventado por los sobrevivientes para vengarse.

Trasladando el concepto de Hugo Vezzetti (2003) elaborado para significar el Proceso a las Juntas militares en la Argentina en 1985, podemos decir que los juicios de Frankfurt constituyen una *escena*¹⁰, un punto de inflexión en la historia ya que condensa una trama histórica y, a la vez, se convierte en un núcleo duro y persistente sobre el cual vuelve el trabajo de la memoria. Es la culminación de todo un proceso, pero es, a su vez y, fundamentalmente, es un antecedente de lo que vendrá después en materia de justicia retroactiva. Se trata de una escena a partir de la cual se abren nuevas narrativas, sentidos y se fundan nuevas memorias.

Aunque, los Juicios de Auschwitz en Frankfurt supusieron una importante ruptura con el pasado, en los años que le siguieron, el ímpetu de la Justicia en castigar estos crímenes mermó, considerablemente. Trabas legales, institucionales, materiales y políticas se combinaron para dificultar la tareas de los investigadores y fiscales ya que se necesitaban los testimonios de los escasos sobrevivientes; un gran número de los acusados se encontraban fuera de Alemania, por lo cual se requería cursar órdenes de extradición, citar a testigos residentes en el extranjero y demostrar los asesinatos cometidos a título individual.

Con la caída del muro de Berlín y la posterior unificación de Alemania en 1990, se abrió, nuevamente, luego de tres décadas, un contexto favorable para continuar con la justicia. Una de las razones fue que con la nueva instancia política abierta en 1989 se pudo acceder a nuevos archivos, pero, además y sobre todo, la nueva Alemania buscó construir una identidad, democrática, pluralista y comprometida con los derechos humanos, profundizando la condena ética, moral y penal a la experiencia totalitaria del nacionalsocialismo. A partir de esa fecha, se produjo un vasto proceso de recuperación de la memoria, reparación histórica de las víctimas, construcción de museos y monumentos, que dieron, en cada caso, lugar a importantes debates en la sociedad entorno al hecho histórico-traumático. Desde el año 2005, una ley de República Alemana condena penalmente a todo aquel que niegue o minimice el Holocausto, medida que se extendió a varios países de Europa. Por otra parte, a principios de la década actual, la Oficina Central de Investigación de los Crímenes Nazis, anunció nuevos procesos a cuarenta guardias de Auschwitz por el delito de colaboración necesaria en la masacre del Tercer Reich, dando inicio a un nuevo intento en Alemania de juzgar a los responsables con vida de los crímenes cometidos durante el régimen nazi. De esta nueva etapa de rememoración o anamnesis, participa, notablemente, en el cine alemán, con una focalización en la crítica a la era de Adenauer, embarcada en el “boom económico”, el conformismo y el intento de cerrar prontamente la página del pasado violento. En oposición, la filmografía hace una fuerte reivindicación de la figura del Fiscal General de Hesse, Fritz Bauer y su grupo de jóvenes colaboradores, verdaderos promotores de la rebelión contra la impunidad que se vivió en Alemania a fines los cincuenta y que tuvo como resultado la realización de los Juicios Auschwitz en Frankfurt. De la fuerte reactivación de la memoria en torno este acontecimiento y al Fiscal de Hesse, dan cuenta, además de *Laberinto de mentiras*, otros filmes alemanes de nuestra época como la película de Ilona Ziok, *Fritz Bauer: muerte a plazos* (2010), y *Agenda Secreta* (2015) de Lars Kraume.

Notas

1. Huyssen, Andreas (2002). En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tipos de globalización. México: Fondo de Cultura Económica, pp 13-22.
2. Como puede observarse en Pilar Calveiro, (1998) *Poder y desaparición. Los Campos de concentración en la Argentina*, Buenos Aires, Colihue y también en el documental cinematográfico, *El Nuremberg argentino*, de Miguel Rodríguez, estrenado en 2004.
3. Traverso, Enzo (2011). El pasado, instrucciones de uso. Buenos Aires: Prometeo, p. 53.
4. Giordano, R. (1987). *Die Zweite Schuldoder Von der Last, Deutscherzu sein*, Hamburg: Rasch & Röhrig (La segunda culpa o la carga de ser alemán).
5. Müller, Ingo (2006). *Los juristas del horror*. Traducido por Carlos Armando Figueredo, Caracas, Venezuela, Editorial Actum. Pp. 322-405.
6. Los primeros juicios de Auschwitz fueron realizados en Cracovia, Polonia, en noviembre-diciembre de 1947.
7. Hay un documental anterior, *Verdicton Auschwitz: The Frankfurt Auschwitz Trial 1963-1965*, cuyo título original es *Auschwitz vordem Frankfurter Schwurgericht*, realizado en 1993, dirigido por Rolf Bickel y Dietrich Wagner.

8. En la realidad, fueron tres fiscales jóvenes que actuaron con el apoyo del Fiscal General del Hesse, Dr. Fritz Bauer.
9. Feierstein, D. (2015). *Juicios. Sobre la elaboración del genocidio II*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, pp. 15-21.
10. Vezzetti, H. (2003). *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI, pp. 16-18.

Bibliografía

- Feierstein, D. (2012). *Memorias y representaciones. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2015). *Juicios. Sobre la elaboración del genocidio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Ferró, M. (1995). *Historia contemporánea y cine*. Barcelona: Ariel.
- Huysen, A. (2002). *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tipos de globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Müller, I. (2006). *Los juristas del horror*. Traducido por Carlos Armando Figueredo. Caracas, Venezuela: Editorial Actum.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra ideas de la historia*. Barcelona: Ariel.
- Traverso, E. (2011). *El pasado, instrucciones de uso*. Buenos Aires: Prometeo.
- Vezzetti, H. (2003). *Pasado y Presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Abstract: One of the most remarkable features of the era of globalization is, without doubt, the central place that memory occupies in the culture and politics of Western societies. Indeed, since the last two decades of the 20th century, there has been an almost obsessive concern for the past and, particularly, for the memory of traumatic historical events. Such phenomenon can be attributed, among other explanations, to the fact that the global world, which emerged from the end of the Cold War, despite the optimistic first speculations, turned out to be a violent scenario, of genocides, ethnic, national and religious conflicts. In this way, the main protagonists of recent history were emigrants, refugees, genocide victims and perpetrators and, as Andreas Huyssen puts it, the Holocaust has become the universal interpretative matrix of the acts of mass violence (Huyssen, A., 2002, p. 13-22). On the other hand, and related to the above, there has been a renewed interest in memory and justice over the criminals of Nazism. In this process, the cinema has had a relevant role through a considerable number of fiction films and documentaries that took up, with assiduity the theme, from the 80s, a profusion that contrasts with the previous stage. According to our hypothesis, just as the Holocaust became a universal tropes in explaining the great massacres and genocides of the current era, the culture of globalization returned to the Shoah, formulating a strong criticism of the entire generation that followed the event

–main powers, political leaders, institutions– for sacrificing the past in terms of the present and the future and having enshrined oblivion, silence and impunity, for several decades. Within this context of revision of the National Socialist past and the concern for justice in relation to the perpetrators, of which the cinema plays a significant role, the present work will deal with the film *Labyrinth de Lies* (Giulio Ricciarelli, 2014), of its links with the historical context of production and the new meanings it builds around those traumatic events that took place at the middle of the previous century. Our approach considers the cinema as a source of history, in the sense that it gives an account of the historical context in which it arises, its concerns, its discourses (Ferró, Marc, 1995) and, on the other hand, it aims at the analysis of its representations to stop at the new senses that attributes to that past (Rosenstone, R., 1997).

Keywords: globalization - memory - Holocaust - justice - cinema.

Resumo: Uma das características mais notáveis no tempo da globalização é, sem dúvida, o lugar central que ocupa a memória na cultura e nas políticas das sociedades ocidentais. Realmente, a partir das últimas duas décadas do século de XX surgiu um quase obsessivo interesse pelo passado e, particularmente, para a memória dos fatos históricos traumáticos. Esse fenômeno pode ser atribuído, entre outras explicações, a que o mundo global, surgido no fim da Guerra Fria, resultou um cenário violento, de genocídios, conflitos étnicos, nacionais e religiosos. Deste modo, os personagens principais da história recente se tornaram emigrados, refugiados, genocidas, vítimas e vitimadores e, como analisa Andreas Huyssen, o Holocausto se converteu na matriz interpretativa universal dos fatos de violência massiva (Huyssen, 2002, p. 13-22). Por outro lado, e em relação com o anterior, surgiu um renovado interesse pela memória e a justiça sobre os criminais do nazismo. Neste processo, o cinema teve um importante papel através de um número considerável de filmes de ficção e documentais que retomaram assiduamente o tema, a partir da década dos 80, profusão que contrasta com a etapa anterior.

Segunda nossa hipótese, assim como o Holocausto se tornou um tropo universal à hora de explicar os grandes massacres e genocídios da era atual, a cultura da globalização voltou à Shoá, fazendo uma crítica forte a toda a geração que seguiu o evento –potências, líderes políticos, instituições– por ter sacrificado o passado em função do presente e do futuro, e ter consagrado o olvido, o silêncio e a impunidade durante várias décadas.

Neste contexto de revisão do passado nacional-socialista e a preocupação pela justiça em relação com os perpetradores do qual participa notavelmente o cinema, este trabalho se ocupará do filme *Labirinto de mentiras* (Ricciarelli, 2014), dos seus vínculos com o contexto histórico de produção e os novos significados que constrói ao redor a aqueles fatos traumáticos que sucederam no século passado. Nosso enfoque considera ao cinema como fonte da história, no sentido que dá conta do contexto histórico no qual nasce, seus preocupações, seus discursos (Ferró, 1995), e, por outra parte, aponta à análise de suas representações para deter-se nos novos sentidos que atribui a esse passado (Rosenstone, 1997).

Palavras chave: globalização - memória - Holocausto - justiça - cinema.

Libertadores; bicentenarios de las independencias en el cine¹

Claudia Bossay P. *

Resumen: Durante los bicentenarios de las independencias en Latinoamérica se gestó una amplia producción audiovisual creada por y para la televisión y el cine, la cual reflexionaba sobre las independencias y las colonias. Entre esta vasta producción se destaca la colección *Libertadores*, que estaba diseñada para estar compuesta por ocho cintas de ficción histórica que narrarían épicas historias de líderes independentistas de distintos países latinoamericanos: Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México, Perú, Uruguay y Venezuela. En su primera etapa, esta colección fue co-producidas por la productora española Wanda Films, junto con Lusa Films y la empresa de radio y televisión pública española, TVE junto a productoras locales de Latinoamérica tanto privadas como estatales, de cine y televisión. El proyecto enfrentó dificultades en su concretización, y sufrió un hiato en la mitad del proceso de producción. Para ser luego retomada en parte, estrenando una obra recién el 2017, y cancelando la última obra. La colección *Libertadores* se puede caracterizar como ‘cine de cruces’: nacionales e internacionales, de distintos medios y con distintos modos de creación y reflexión visual, respondiendo a todas estas distintas idiosincrasias. Analizando siete obras, el presente capítulo evalúa qué elementos de los pasados fundacionales de las repúblicas latinoamericanas se decidieron destacar durante las celebraciones de los bicentenarios de las independencias, reflexionando en torno al presente de los periodos de producción. Se destacan particularmente la radiografía de modos y estados de producción de las obras en Latinoamérica; la representación de las dinámicas entre el imperio español y los revolucionarios y victoriosos latinoamericanistas; las manifestaciones de autodeterminación que aparecen en las obras, y finalmente, los aspectos de las individualidades de los libertadores. Este estudio busca de este modo, identificar cómo estas historofotias independentistas se convierten en una propuesta valórica para entender la identidad de los pueblos del bicentenario en el mundo globalizado.

Palabras claves: historiofotía - representación - independencia - identidad - coproducción.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 116-117]

(¹) Licenciada en Historia de la Universidad Diego Portales de Chile. Tiene un Magíster en Estudios interdisciplinarios y un Doctorado en Estudios de Cine, ambos de Queen's University Belfast, Irlanda del Norte. Actualmente, continúa su investigación sobre representaciones del pasado en el audiovisual a través de un post doctorado de FONDECYT, que se realiza en el Instituto de la Comunicación e Imagen, de la Universidad de Chile, en donde investiga la colonia y la independencia Latinoamericana. Además, es docente de la

misma casa de estudios y tiene diversas publicaciones y reseñas en revistas nacionales e internacionales.

Introducción

Adelantándose a la polémica de este año en el Festival de Cannes sobre el futuro de la exhibición de cine asociado a Netflix y la televisión, el año 2009 en el Festival de cine de San Sebastián, el director del área de cine de la empresa de radio y televisión pública española TVE, Gustavo Ferrada, presentó la colección de películas *Libertadores*. Esta constaría de ocho cintas de ficción histórica que narrarían épicas historias de líderes independentistas de ocho países latinoamericanos. En esa ocasión, Ferrada dijo que la televisión pública española quería “apoyar las efemérides que permiten contribuir a recuperar nuestra historia común e impulsar vínculos culturales con países con los que mantenemos unas intensas relaciones políticas, diplomáticas, comerciales y sociales”. Además, declaró que con “la producción y emisión de la colección *Libertadores*, TVE se suma a la celebración de los bicentenarios de las primeras independencias de las repúblicas latinoamericanas”². Así, esta serie pensada para audiencias globales de cine y televisión busca representar las idiosincrasias latinoamericanas desde nuestra historia para impulsar una identidad que vaya más allá de los marcos nacionales. La serie se realiza con objetivos pragmáticos, como la diplomacia y el comercio, pero también como reflejo del momento histórico contemporáneo de las naciones del bicentenario.

El formato de este gigantesco proyecto de cine ibero-latinoamericano fue impulsado por TVE, junto con Wanda Films, productora presidida por José María Morales, y Lusa Films, compañía productora del actor español Sancho Gracia, quien falleciera en el año 2012. Ambas empresas en su rol de productoras ejecutivas se asocian con productoras, canales de televisión y otras fuentes de financiamiento de cada uno de los países participantes de la serie: Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México, Perú, Uruguay y Venezuela. Gracia, de *Lusa Films*, comentó en el mismo evento en San Sebastián, que el origen del proyecto provenía de su cariño por España, donde nació, y Uruguay, donde se crió tras el exilio de su familia producto de la Guerra Civil española. “Sentí la necesidad de devolver a España y a Latinoamérica algo, y eso se transformó en *Libertadores*” (Vertele.es, 2009). De este modo, Gracia pone en relevancia cómo las fronteras, los exilios y las identidades globales del pasado y el presente han configurado la región.

En orden de estreno, las obras de esta serie son: *José Martí. El ojo del canario* (2009, Cuba), dirigida y escrita por Fernando Pérez; *Revolución, el cruce de Los Andes* (2010, Argentina), también conocida como *San Martín, el cruce de Los Andes*, dirigida por Leandro Ipiña con guión de Andrés Maino e Ipiña; *Hidalgo. La historia jamás contada* (2010, México), dirigida por Antonio Serrano con guión de Serrano y Leo Mendoza; *La Redota: una historia de Artigas* (2011, Uruguay), dirigida por César Charlone con guión de Charlone y Pablo Vierci; *Bolívar. El hombre de las dificultades* (2013, Venezuela), dirigida por José Luis Lamata con guión de José Luis Varela, José Antonio Varela y Luis Alberto Lamata; *O'Higgins. El niño rojo* (2014, Chile), dirigida por Ricardo Larraín con guión de Larraín y Andrés

Kalawski. Recién estrenada el año 2017; y *Joaquim* (Portugal, Brasil), dirigida y escrita por Marcelo Gomes. Finalmente, el proyecto original contemplaba una obra sobre José Gabriel Condorcanqui Noguera, conocido popularmente como Tupac Amaru, líder peruano de la independencia, sin embargo por las tardanzas asociadas a la producción de esta, se canceló (Morales, 2018).

Como bien sugiere Rosenstone (1995), toda película histórica habla más bien de su propio presente que del pasado representado. Desde el período silente, las cinematografías latinoamericanas sobre la colonia han transformado narrativas europeas de este pasado y versiones del contacto de los indígenas con el colonizador en comentarios sobre la identidad nacional contemporánea a la realización (Gordon, 2009, p. 1). Es más, el académico estadounidense Richard Gordon propone que “si las películas históricas latinoamericanas generalmente marcan un deseo de auto examinación, [...] las obras sobre la colonia, en particular, revelan una ominosa voracidad de apelar al pasado para repensar el presente” (2009, p. 5, traducción propia). Por este motivo, a continuación analizaremos las siete películas de la serie que se realizaron, tomando en cuenta cuatro aspectos principales: el formato de producción de las obras, la representación de las dinámicas entre los imperios y los victoriosos, las manifestaciones de la autodeterminación y los aspectos de las individualidades de los libertadores. Esto tiene por objetivo comprender qué de estos pasados fundacionales de las repúblicas latinoamericanas se decidió destacar durante las celebraciones de los bicentenarios de las independencias.

El proyecto *Libertadores*: coproducciones intercontinentales

Para Morales, de Wanda Films, “era importante contar con buenos directores y productores de cada uno de los países y que tuvieran independencia creativa” (Morales, 2018). Destacó además dos peculiaridades de la colección, que podemos reconocer sobre todo para la primera etapa de la colección:

La primera, que se trata de una producción mayoritariamente española que *da voz* a América en el bicentenario de las independencias de la región, y la segunda, el importante apoyo del sector público a esta producción tanto en España como en América Latina (Vertele.es, 2009, énfasis propio).

Quisiera comenzar analizando el segundo aspecto.

La serie *Libertadores* está compuesta de interesantes productos unitarios creados en base a recursos mixtos. *José Martí. El ojo del canario*, fue realizada por *Work in progress*, TVE, el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC), Lusa Films y Wanda Films. De todas las obras, es la más concreta en su producción, con los tres socios españoles, el socio mayoritario local y la productora encargada. Por su parte, *Revolución, el cruce de Los Andes* fue realizada desde el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) con el apoyo de 200 Años Bicentenario Argentino, el Gobierno de San Juan, el Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos y la Universidad Nacional de General San Martín. Los españoles aparecen en los créditos de la obra:

primero TVE, luego Wanda Films y, por último, Lusa Films. Se agradece en los créditos el apoyo de las autoridades del Estado, como la Presidencia, los gabinetes de ministerios, de la presidencia y el ministro de educación, además del directorio de Radio y Televisión Argentina (RTA), de diversas autoridades de TV Pública y Educ.ar. S. E., y de autoridades del Canal Encuentro. En esta obra, la aparición de los españoles es solo evidente tras ver toda la película y leer los créditos. Estos también evidencian un gran esfuerzo proveniente de fondos públicos argentinos, y apoyos universitarios, ministeriales y de gobernación.

Hidalgo. La historia jamás contada, fue realizada por México 2010, institución que veló por las celebraciones del bicentenario mexicano, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta) –actual Secretaría de Cultura–, el Instituto Mexicano de Cinematografía, Grupo Financiero Inbursa y Astillero Films, en coproducción con Wanda Films, Lusa Films, TVE y Estudios Churubusco Azteca, S.A., dependiente de la Secretaría de Cultura. También contó con el apoyo de BBVA Bancomer y el Gobierno del Estado de Michoacán (2008-2012). Esta película además fue realizada con el estímulo fiscal 226 de la LISR (EFICINE), utilizado por Cryoinfa, José Cuervos y Cinépolis, La Capital del Cine. De este modo, la obra se pudo realizar con el apoyo del Estado, los españoles y empresas privadas que participaron de la obra mediante estímulos fiscales. *La Redota: una historia de Artigas* es presentada por Antel, la empresa de comunicaciones de los uruguayos, y TVE. Fue producida por TVE, Wanda Films, Lusa Films, Aim Producciones y Cimarrones Películas, en asociación con La Vorágine Films (Uruguay) y Synchron Image (Paraguay). Además, contó con el apoyo de ICAU, “Un cine, un país”, Ejército Nacional, Montevideo de Todos, Montevideo Socio Audiovisual, Fondos de Incentivo Cultural, Fuerza Aérea Uruguaya y Banco República. Por ende, recibió una mayor cantidad de apoyo de diversas productoras privadas y estatales que las obras anteriores.

Por su parte, *Bolívar. El hombre de las dificultades*, se realizó en coproducción con La Villa del Cine, Alter producciones –quienes comúnmente trabajan con canales de televisión inglesa, italiana, española, estadounidense y venezolana, entre otros– y el ICAIC, con el apoyo de la Armada Bolivariana de Venezuela. *O’Higgins. El niño rojo* es una coproducción con El asombro, Máquina de ideas –de uno de los productores, Luigi Araneda–, BWN Bowen –productora de otro de los productores, Alex Bowen–, Cine XXI y Ricardo Larraín Producciones –del director– con el apoyo de CORFO, Universidad Mayor y el Consejo Nacional de Televisión (CNTV), en conjunto con los españoles. Es decir, contó con fondos estatales y privados, específicamente del mundo universitario.

Finalmente, para el estreno de *Joaquín*, TVE ya había cerrado su presupuesto del proyecto Libertadores y por lo tanto no colaboró con esta obra, y por lo tanto no tiene colaboración española. En cambio fue una producción Luso-portuguesa de Imovision, Anacine Agência Nacional do Cinema, ICA Instituto do Cinema e do Audiovisual, FSA Fundo Setorial do Audiovisual, BRDE Banco Regional de Desenvolvimento do Extremo Sul, con el incentivo de FUNDARPE Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco, la Secretaría de cultura y el y el Gobierno de Pernambuco, y producido con recursos del Programa Ibermedia, en coproducción con Telecine, con el patrocinio del programa cultural de Petrobras, junto con Rec Productores Asociados (Brasil), en coproducción con Ukbar Filmes (Portugal) y con Wanda Films, Misti Produções, Dezenove Som e Imagens, Estúdios Quanta y Kerkov como productores asociados. Al mismo tiempo fue distribuida

internacionalmente por Films Boutique, la que la llevó a estrenarse en la competencia del 67 Festival Internacional de Berlín 2017. Pese a que Lusa Films tampoco participó de esta cinta, en los créditos hay una sección de agradecimientos especiales a Sancho Gracia y también a José María Morales quien fue un productor asociado.

En total, hay más de cincuenta socios de producción, asociación y apoyo, donde numéricamente, la mayoría de los socios son de cada uno de los países. También existen colaboraciones entre países latinoamericanos, como el ICAIC. Aunque esto fue más bien la excepción, siendo así obras intercontinentales pero no panamericanas. Así, hay fondos públicos y privados, con el apoyo de leyes de fomento a la cultura y el cine, ayuda de las fuerzas armadas de distintos países, además de empresas privadas e instituciones educativas. Sin embargo, en términos económicos y cuantitativos, la mayoría de los fondos fueron entregados por los socios españoles. RTVE informa que el 65% del presupuesto provenía de ellos (Lorite, 2011). Según Alex Bowen, productor ejecutivo de *O'Higgins, el niño rojo*, la inversión de los españoles correspondió casi a dos tercios del total de la obra (Bowen, 2017).

Al mismo tiempo, son películas para cine –todas las obras fueron filmadas en 35 mm, salvo la chilena, filmada en HDCAM– y para televisión. Pensadas para moverse de una forma de exhibición a la otra, así como para públicos de cada nación, del continente y de España, donde serían exhibidas también en televisión, aunque esto a la fecha aún no sucede. También fueron estrenadas separadamente en reconocidos festivales, donde ganaron varios premios. En sus propios países, se exhibieron tanto en cine como en televisión, incurriendo en modos más allá del telefilm e incluso convirtiéndose en series de televisión, como en el caso chileno, o exhibiéndose en plazas y escuelas, como en el caso argentino. Debido a los elementos internacionales de producción, exhibición y contenidos celebratorios de los bicentenarios, el académico ecuatoriano Noah Zweig ha descrito esta colección como ‘crossover cinema’ o cine que tiene la “habilidad de transgredir fronteras de géneros, audiencias y cultura, así como también límites entre lo personal/poético y lo político, donde los constantes cruces de fronteras y negociaciones de los realizadores denotan las influencias y afiliaciones interculturales de estos” (2013, p. 38, traducción propia). Estos cruces se manifiestan en las hibridaciones de géneros (histórico, biográfico, épico, aventura, bélico, romántico) y los modos (íntimos, de recreación histórica, reflexivos), así como en la distribución y recepción de las obras pensadas desde lo local hasta lo internacional, en cine y televisión u otros formatos, como DVD, y con exhibiciones en otros espacios no convencionales.

Eso sí, el proyecto *Libertadores*, tal como las independencias mismas, no ha sido nada de fácil. Se necesitaron magnas coordinaciones intercontinentales, las cuales generaron una primera etapa de éxitos correspondiente a las primeras cuatro películas, que se estrenaron relativamente seguidas y fueron parte de un mismo ímpetu. Luego, tras el fallecimiento de uno de los productores, Sancho Gracia, hubo un pequeño hiato de dos años para luego volver con el proyecto.

Es entonces cuando se estrenan las obras de Venezuela y Chile. El caso de *Bolívar. El hombre de las dificultades* es bastante interesante, ya que el socio principal, La Villa del Cine, ha sido catalogado por Zweig como uno de los medios en que el estado chavista logra mantener una crítica al neoliberalismo, al mismo tiempo que acomoda esta doctrina al país. Por

lo tanto, las cintas de esta productora serían sintomáticas del populismo y, de este modo, “las obras de cine hagiográficas que celebran líderes del pasado se convierten en convenientes distracciones para obviar estas contradicciones” (1993, p. 37). Un año después del estreno de esta obra, se lanzó otra más sobre Bolívar: *Libertador* (Alberto Arvelo, 2014), que contó con un gran presupuesto –(50 millones de dólares) siendo la película más cara realizada en Latinoamérica– y tuvo un reconocido elenco internacional (González, 2013). Ambas películas, sin embargo, fueron criticadas por sus guiones. En el caso de Chile, el proyecto se inició para luego detenerse un par de veces por falta de fondos. Durante una de estas pausas apareció Wanda Films, a través de Bowen, el productor ejecutivo, quien había trabajado previamente con Wanda Vision en una obra de su autoría *Mi mejor enemigo* (2005, Chile, España, Argentina). En relación a la obra brasilera, estrenada tres años más tarde que la última de la colección, las colaboraciones ya no son las iniciales del proyecto. La muerte de Gracia calza con el fin del gobierno de José Luis Zapatero en España (2004-2011), el cual se había caracterizado por un gran apoyo a las artes y la cultura. Luego, con el gobierno de Mariano Rajoy (2011-2015 y, actualmente, en gobierno en su segundo período), los fondos para apoyar la cultura decrecieron o sencillamente se cerraron³. Según un Dossier sobre la serie, facilitado por Wanda Films, el proyecto fue apoyado por la Secretaría General Iberoamericana, el Secretario de Estado de Cooperación Internacional para Iberoamérica y el Caribe, la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID, la Comisión Nacional para la Conmemoración de los Bicentenarios de la Independencia de las Repúblicas Iberoamericanas adscrita a la Vicepresidencia Primera del Gobierno de España, el Instituto Cervantes, la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior y la Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales (SECC) (Wanda, 2010). La Secretaría de Estado era dependiente del Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación, y desapareció con la reestructuración ministerial de 2017. En 2010, la SECC se convirtió en Acción Cultural Española AC/E. De las otras instituciones, algunas dicen no tener conocimiento de este proyecto. Por ejemplo, el área técnica de cine y audiovisual del Instituto Cervantes dice no haber participado en él. La Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID) también afirma no haber participado y que, de haberlo hecho, habría sido indirectamente a través del programa Ibermedia. A su vez, Ibermedia dice no haber colaborado (correspondencia personal). En su página, solo aparece *Joaquim* como parte de las obras que ha apoyado y *La Redota*, como parte del proyecto El cine de Ibermedia TV. Todo esto ha hecho difícil poder rastrear los dineros y cuantificar los aportes exactos de una u otra parte. Como comentó Morales, la mayoría de los fondos, tanto en las primeras películas como en las posteriores al 2011, vinieron de la inversión española –salvo para el caso de *Joaquim*, en dónde España no financia sino Portugal y Brasil– y, tanto en los países europeos como en los latinoamericanos, los socios y colaboradores fueron mayoritariamente de instituciones estatales.

Sabemos que la preproducción en varios de los casos fue extensa. Por ejemplo, en el caso de la obra brasilera estuvo siete años en producción de guión. Leandro Ipiña, director de la cinta argentina, comenta que el trabajo de investigación fue de casi cinco años, que comenzó para una serie de televisión y luego se utilizó también para la película. La profundidad alcanzada por la investigación le

...permitió [...] reconstruir bastante fielmente, en base a documentos, la estética de ese momento, que es una estética que no conocemos, que estaba totalmente...no diría olvidada, pero hay muy poco material visual de ese momento, y generalmente todo lo que hay posterior es una reinterpretación un poco romántica, si es a través de pintura, o un poco marcial, si es a través de la reconstrucción de algunos regimientos históricos... (Pagés, 2011).

Es efectivamente la reconstrucción de la época en detalladas puestas en escena lo que ayuda a crear un imaginario de las independencias. Por su parte, Fernando Pérez, director de la obra cubana, comenta que se realizó una

Investigación muy cuidadosa en la cual colaboraron Gloria María Cosío y Alejandro Gutiérrez. Visitar bibliotecas, consultar periódicos de la época y libros de historia me acercó a la vida en el siglo XIX y pude establecer comparaciones con nuestra vida de hoy (Barceló Vázquez)⁴.

Así, la serie *Libertadores* es un interesante producto del mundo globalizado, y éste influencia su creación, distribución y exhibición. Como propone Zweig, esta globalización económica y de producción también pone en evidencia los “cruces de fronteras”, las influencias y filiaciones intelectuales de los directores y sus equipos de producción.

Los imperios en la colección *Libertadores*

Felipe González, ex presidente del Gobierno de España (1982-1996) y Embajador Plenipotenciario de España para las Conmemoraciones de las Independencias de América, realizó que el proyecto “le *da voz* a los que tenían que tenerla para interpretar su propio devenir histórico” (Lorite, 2011, énfasis propio). Es interesante tomar en cuenta que todos los libertadores representados en esta serie ya habían sido objeto de obras audiovisuales que los representaban⁵, por lo que más que una voz, que ya se tenía, lo que se entregó fue dinero para sumar otras voces a las historiofotías del tema. Es más, los procesos de los bicentenarios locales crearon varias obras audiovisuales adicionales para conmemorar, educar y entretener⁶. Si bien el lenguaje de González es bastante equívoco, pareciera que la serie *Libertadores* es más bien un intento de los españoles de hacer el gesto de conceder la victoria. De hecho, incluso sugiere en su discurso que “¡Ojalá hiciéramos lo mismo en el norte de África! Darles voz a los protagonistas, [...] y no lecciones de democracia”.

Rafael de España argumenta en su libro *Las sombras del desencuentro* que el cine español ha tendido históricamente a la no representación de las gestas de la conquista o la colonia en América y los reyes católicos. Agrega además que el escaso interés “se centra en los períodos menos gloriosos” (2002, p. 21). Argumenta que la escasez de cine épico sobre la conquista tiene su fundamento en que la figura del conquistador recuerda “los aspectos más violentos del tema” (2002, p. 22) y sugiere, sin mayores pruebas, que “las autoridades eran conscientes de lo difícil que era reconstruir el pasado común sin despertar animosidades en alguno de los bandos” (2002, p. 25)⁷. Quizás previendo las potenciales animo-

sidades, González agregó en su discurso que se celebraba el triunfo de las ideas liberales, “fueran de la ideología que fueran”, frente al absolutismo de Fernando VII (Lorite, 2011). Aun así, las caracterizaciones de los antagonistas en estas obras suavizan las condiciones del absolutismo, la falta de liderazgo real y las precariedades en que vivía la mayoría de los súbditos en el fin de la colonia. En *Revolución, el cruce de los Andes*, San Martín (Rodrigo de la Serna) se refiere a las familias ibéricas como godas, terminología correcta para la época, pero que además diferencia a esa España de la contemporánea. Cuando le recomiendan a un arriero para encontrar la ruta más veloz para cruzar la cordillera, reconoce al hermano de un traidor español y lo increpa, diciéndole “Matucho” o diablo, expresión ocupada por San Martín histórico para referirse a su enemigo. Desde la religiosidad, el cura Hidalgo, en la obra mexicana, también habla del tirano como un diablo. De este modo, el antagonismo se caracteriza como símbolo del mal universal, que no necesita mayor reflexión.

A la vez, las actitudes que tienen los españoles en las obras son de un cierto nivel de cizaña. En *El niño rojo*, cinta chilena, el Marqués (Álvaro Espinoza) está empeinado en que Ambrosio O’Higgins (Fernando Cía) no acumule más riqueza. Lo espía y desafía y, eventualmente, logrará su ruina. Parte de este amedrentamiento es referirse constantemente a él como un infiel, ya que al nombrarlo inglés, destaca lo protestante en lugar de lo católico. Pese a la corrección de Ambrosio de que es irlandés y, por lo tanto, católico, el marqués no detiene los ataques, sobre todo por el nivel de riquezas que ha acumulado. Prejuicia el mercantilismo de Ambrosio, preguntándose para qué un infiel quiere tanto poder. Esta misma reflexión no ocurre ante el monopolio que tiene la Corona en las colonias. El marqués pareciera estar de acuerdo con que la administración española acumule riqueza, pero no un individuo de otra nacionalidad, incluso si era el Gobernador de Reino de Chile. Más tarde en la obra, el joven Bernardo (Daniel Kiblsky) estudia esgrima y razón con Francisco de Miranda (Rodrigo Soto) en Londres. Entre ruidos de sables, debaten cómo el monopolio español empobrece a las colonias y, además, no enriquece a España, sino a los privados dueños del capital.

Esto es interesante, ya que a través de las obras se pueden vislumbrar dos aproximaciones a la independencia: la de la autodeterminación de los pueblos que llevó a la gesta emancipadora en busca de un llamado a la libertad, igualdad y fraternidad, y otra que es la descripción de los excesos y abusos de la corona. Si bien ambas categorías están vinculadas, esta última, menos destacada y trabajada que la primera, puede ser observada en todas las obras. Por ejemplo, en *Hidalgo, la historia jamás contada*, parte con la infancia del cura, cuando está estudiando en un colegio de jesuitas y la corona los expulsa de América, precisamente por la riqueza y el poder que habían acumulado. Más tarde, cuando es rector de un colegio jesuita en Sevilla, entra en conflicto con la administración eclesiástica, ya que ellos ven a Hidalgo con recelo por las ideas liberales que enseña, y este, por su parte, los desautoriza porque no están preocupados de cuidar al prójimo. Luego, cuando –como castigo– es enviado de regreso a México, apoya nociones de autodeterminación, sobre todo por las fuertes riendas con que la corona y la Iglesia atan a los criollos. Se destaca en la obra específicamente el impuesto forzado para financiar un ejército contra los ingleses, más el diezmo que cobra la Iglesia, lo que en la opinión del socio de Hidalgo, José Quintana (Juan Ignacio Aranda), está “arruinando a las colonias”. El cura Hidalgo (Demián Bichir) responde que por eso se independizaron las colonias inglesas. Esta es la obra en la

que más se destacan los aspectos de la religiosidad colonial. En casi todas las otras hay personajes de curas que acompañan a los ejércitos y participan de los debates –curas revolucionarios, muy importantes para el período– pero esta película ofrece una mayor reflexión sobre este aspecto, y lo desborda al transformar la tradición en la fuente de libertad.

La obra, que es un gran flashback, explora la detención del cura, quien es excomulgado de la Iglesia y luego entregado a la justicia de los hombres para que salde sus penas ante Dios y la corona. La obra argumenta que la rígida estructura de cobranza de la corona, sumada a la avaricia, el no cumplimiento de la misión, tanto religiosa como de administración central, y la censura a la cultura y la expresión, fue lo que propició al Hidalgo histórico a dar el primer grito de independencia mexicana.

En *La Redota: una historia de Artigas* la obra uruguaya, Montevideo es el último bastión de la corona en la zona. El general Artigas (Jorge Esmoris), junto con criollos, indígenas y negros, funda un campamento de independentistas de la banda oriental del país y del Virreinato del Río de la Plata tras el levantamiento del sitio de Montevideo. El protagonista de la obra es un soldado español desertor que se convierte en espía del triunvirato del gobierno central de Buenos Aires llamado Guzmán Larra, (interpretado por Rodolfo Sancho, hijo de Sancho Gracia, el productor general de Lusa Films). Él relata la debacle de una Buenos Aires independizada, la cual describe como traidora. “Un soldado realista aquí ya no tiene sentido. Ya no tiene bandera”, propone al comienzo de la obra en una voz en *off* que será característica de toda la obra, con un tono reflexivo y un tanto nihilista. Más adelante, ya establecido en el campamento denominado La Redota, reflexiona: “Oro y plata venimos a saquear y a cambio le entregamos la sangre de sus propios hijos”, seguido de “Qué vinimos los españoles a hacer aquí si no hay la plata de Potosí, ni el oro de México, ¿qué extraemos de aquí? Vinimos a enriquecernos y a retornar”. La motivación del personaje no es nacionalista –retornar las colonias a la corona o defender el nombre de España– sino personal. Desea ser perdonado por desertar para poder volver a España, donde está su amada. Pese a esto, y casi sin notarlo, va empapándose cada vez más del nacionalismo de *La Redota*.

Esta misma película comienza con un intertítulo que dice “Año 1800... y poco, españoles, portugueses, ingleses, holandeses y franceses aún matan... aún mueren, por dominar los pueblos de Sudamérica”. Poco después, leemos también “Aprovechando que las invasiones napoleónicas han puesto a Europa patas arriba, surgen, en las colonias saqueadas, los que quieren terminar con el yugo”. Nuevamente, la idea de saqueo como justificación económica aparece en los fundamentos, pero ya no solo son españoles, sino europeos. La idea de seguir al rey y no al país se reitera en varias obras. Sin embargo, en *La Redota* es donde más aparece. Por ejemplo, al redactar un petitorio de ayuda, corrige “España no, la madre patria, que es más respetuoso” tras nombrar a Fernando VII, describiéndolo como “nuestro rey”, Artigas agrega “que Dios guarde”. Esto es interesante, porque sobre todo en las etapas tempranas, las independencias no son en contra del absolutismo de rey como sugiriese el ex presidente español González, sino más bien por su ausencia. Más tarde en la obra, se sugiere que servían a los borbones porque creían que era el mejor sistema. Pensaban que solo había una religión y que los demás eran infieles. Habían creído en un gobierno central y poderoso, y creyeron que los conquistadores tenían más conocimiento que los indígenas, pero no conocían otro sistema. Ahora deben cambiar todo esto por la nación que se

imaginan. Así, el cabildo de *La Redota* invita a pensar en un nuevo futuro y, como espectadores, nos cuestionamos si realmente llegó o si se debe continuar construyendo siempre. En esta obra no hay un antagonismo evidente hacia los españoles, sino más bien hacia los portugueses, quienes son mencionados como violadores de acuerdos, ya que tras el armisticio, debían dejar la banda oriental y no lo hacen. Se les dice traidores, verdugos, salvajes, violentos, y son representados por una cuadrilla que es detenida y torturada. Cuando ven al espía español y le dicen que son europeos como él, él se identifica: soy el Marqués Ricardo de Albuquerque. Así, se ejemplifica una visión de dos mundos; los europeos por una parte, que son iguales, y por otra, menos clara, los criollos, indígenas y quizás incluso negros. La obra, montada con cortes abruptos y entrecruzando audios con imágenes, deja estas palabras en el aire. Si bien el personaje del soldado, espía y periodista encubierto es ficcional, esta es la única obra que opta por un español de protagonista, y es un hombre conflictuado.

En *Joaquim*, como de alguna manera sucede en *La Redota*, no es realmente el imperio español el enemigo, sino el imperio portugués, bajo el mando de María I, reina de este país. Ante la insurrección llevada a cabo por Joaquim, por la independencia de Mineira, primer intento brasilero, fue decapitado y desmembrado y las partes de su cuerpo distribuidas por el territorio. La película que comienza narrando esto en la voz del protagonista ya sentenciado y asesinado, es realmente un gran racconto a los días que llevaron a la insurrección, el despertar libertario del protagonista y la percatación de la falta de integridad de la administración. Nos muestra la violencia con que se trataba a los contrabandistas de oro y la corrupción de los administradores portugueses –ladrones en uniformes– como los describe el protagonista. El oro domina la vida del siglo XVIII en este lugar alejado del poder central, y para Joaquim (Julio Machado) el éxito de su misión de encontrar nuevas tierras con este material o piedras preciosas, posibilitarían su ascenso en la estructura militar, pero también la compra de Negra (Isabel Zuaa) la esclava del que está enamorado y que se ha fugado tras una violación. El sufrimiento y miseria desprendido de la explotación de las riquezas de la tierra, en las ciudades y también los sectores rurales, así como el cuestionamiento a los muy altos impuestos, son la tónica en la obra.

En *Bolívar, el hombre de las dificultades*, es difícil identificar las políticas o motivaciones de la independencia. La película parte cuando ya ha caído la Segunda República y Venezuela se encuentra dividida. El prócer, exiliado en Jamaica, defiende la noción expresada en la Carta de Jamaica –que es solo nombrada en la obra, mas su contenido no es explorado– en tanto que los ingleses no desean apoyar el proceso de independencia meridional. Bolívar (Roque Valero, actor y político chavista) increpa al gobernador de Jamaica y le pregunta si “¿ya a pasar de la posibilidad de ayudar a liberar a la mitad del mundo?” Pero el imperio inglés no quiere antagonizar al español, que era su aliado en una guerra contra Francia y las fuerzas napoleónicas. Nada se habla de los españoles fuera de que el personaje del Polaco (Jorge Reyes) ha sido contratado por el rey de España para asesinar al Libertador. Pareciera más bien que el deseo de autodeterminación proviene de no querer estar entre las luchas de imperios a los que poco o nada les importan sus colonias.

En el caso cubano, donde la película no representa las primeras independencias como describiera Ferrada, sino la infancia de José Martí entre sus 9 y 17 años (1862-1870, casi 50 años después de los primeros intentos de independencia del continente), el ejército español

es iracundo y desmedido. Por ejemplo, un soldado es pasado a llevar por un porteador negro que está entrando la mercadería al bodegón de don Salustiano (Manuel Porto). El soldado lo abofetea, le grita que se arrodille y le pida perdón. A esto, el interpelado responde que es libre y cubano: “España es la que debe disculparse ante nosotros” con cierto recelo, responde un bijirista en defensa del hombre, nombre dado a los defensores de la independencia cubana. El soldado lo agarra, lo apunta con una pistola y lo amedrenta, gritándole que si no exclama “viva España”, le cortará la lengua. Ante esto, Salustiano silencia a todos quienes están en el bodegón, bijiristas y gorriones, nombre dado a los voluntarios cubanos que defendían a España. Dice que es de Galicia y ama a España, y hace brindar por Cuba y su país natal. Salustiano cuida a Martí niño, le da trabajo y lo ayuda a continuar en la escuela. Defiende a los cubanos y les da asilo, y detiene el maltrato a los negros, sean libres o esclavos. Por esto, los voluntarios y el ejército toman represalias y destruyen el bodegón. Años más tarde, tras la libertad de prensa y durante el estreno de la obra de tonos revolucionarios *Perro huevero, aunque le quemem el hocico* en el Teatro de Villanueva, los voluntarios no solo la interrumpen, sino que disparan contra el público, matando a varios espectadores. Además, se toman con violencia las calles de La Habana por varios días, obligando a fuerza de violencia a gritar “¡viva España!” y humillando o asesinando a quienes por allí pasaban y llevan a cabo la ejecución pública del revolucionario que se escondía en casa del profesor Mendive (Julio César Ramírez). El ejército de voluntarios es desmedido en su violencia, irracional, y letal. Salustiano a su vez no reniega de su ascendencia, pero es sobre todo un humano y defiende a quienes están siendo abusados. Este contraste entre los personajes españoles suaviza la brutalidad del ejército y la desidia de la corona. De este modo, la voz de los pueblos latinoamericanos parece levantarse ante unas coronas engolosinada por las riquezas de América, las que obtienen mediante saqueos, cobros de impuestos y un monopolio forzado. Salvo en *Martí*, y marginalmente en *Revolución*, la crudeza de las guerras de principios del siglo XIX no domina las representaciones; estas no son realmente cine bélico. En cambio, las caracterizaciones de españoles y/o europeos representan un mal arcano e incuestionable y, por lo tanto, sobre el cual no hay una reflexión posible. Así, se normaliza a la vez que se despersonaliza, se vuelve una lucha de represores contra reprimidos, bien contra el mal, los españoles y portugueses se vuelven arquetipos, no naciones con pasados terribles de los que hacerse cargo.

La autodeterminación: la voz a los victoriosos

En los procesos de autodeterminación que trabajan las obras, se niega el absolutismo, la tiranía y la invasión napoleónica. Se mencionan opciones de gobierno como triunviratos y directores supremos, y se señala el federalismo, es decir, algunas de las maneras en que las ciudadanía de América Latina se organizaron. Sin embargo, son más potentes las explicaciones y reflexiones sobre lo que deben ser las naciones que lo que hoy parece ser el pragmatismo político de cómo administrar. Como dijese González, celebran “el triunfo de la ciudadanía en América Latina” (Lorite, 2011). Por ejemplo, en *Revolución, el cruce de Los Andes*, los intertítulos describen cómo los pueblos de América “casi al unísono se levantan y forman sus propios gobiernos”. En la obra, se hace alusión a los problemas entre los

gobiernos de Mendoza y el central de Buenos Aires, pero el énfasis está en otra reflexión. Con un extenso montaje de cómo se trabajó para crear el Ejército libertador de Los Andes —de uno 5200 hombres— escuchamos al general describir las inequidades y violencias de los españoles. Luego dice: “Crearon un ejército del barro mismo para el beneficio de todo un continente”. Mucho más tarde en la obra, el general envalentona a quienes lucharán diciendo: “Trecientos años de masacre y barbarie tiñen nuestra tierra de sangre”. En ambas escenas, así como en múltiples más, la ciudadanía americana no es solo a quien se interpe-la, sino quienes están en escena.

En esta obra, el impactante y muy cinematográfico Ejército Libertador está conformado por criollos con estudios militares, hombres de campo y tierra que se reúnen con herramientas de trabajo, y mujeres que confeccionan los uniformes y aperan lo necesario. También hay escuadrones de libertos y mulatos. Es más, el general le pide al cura que los acompaña que bendiga todo lo que pidan los muchachos del octavo regimiento y los deje hacer sus brujerías, explorando así, aunque superficialmente, la libertad de culto en el ejército. Al mismo tiempo, en una escena, el Sargento Blanco (Alberto Morle), a cargo del escuadrón, juega ajedrez con San Martín, quien le recuerda por qué luchan y le pide valentía a él y su tropa, además de regalarle el tablero. Discuten cómo la libertad puede ser solo una palabra, pero por lo que lucha el ejército es “un profundísimo anhelo” de ser todos hermanos. Así, desde el comienzo mismo de la obra, los negros, que tienden a estar invisibilizados de estas narraciones del pasado del sur del continente, tienen agencia, voz y acción importantes, tanto así que es el único escuadrón individualizado. La película plantea como el ejército libertador nace de la precariedad, de un lugar pobre, entre ranchos humildes que dan todo, creado por gente también pobre, dando también un marcador de clase. Esta nueva ciudadanía que incluye a todos traspasa los límites nacionales cuando el viejo Corvalán (Juan Ciancio) responde a la pregunta de cómo era el padre de la patria diciendo “¿Qué es para usted la patria?” y, ante el silencio, agrega: “¿Padre de qué patria?: ¿de la Argentina, del reino del Chile, del Perú, de todas juntas?” Así, lo inclusivo sobrepasa aspectos étnicos o socioeconómicos e incluye reflexiones fronterizas.

En un caso similar, la libertad en *Hidalgo* se expresa reflexivamente y en la práctica. Aquí, las injusticias de la corona y la administración colonial se resumen en el trato a los indígenas. No se les permite entrar a la misma iglesia que los blancos y no se les da libertad para expresar su religiosidad. Se les mata por brujos, se les asesina a sus animales y su sustento laboral, se les destruye su trabajo y se les incendia su iglesia con miras a que bajen sus sueldos y trabajen como esclavos de un sistema represor. El cura los apadrina, los deja entrar a cualquier espacio religioso, les enseña cómo producir artesanía de forma más masiva que para su propio consumo con el fin de poder venderla, los acompaña y participa en sus desfiles religiosos. Con respeto y dignidad empodera a los indígenas marginalizados. Así mismo, la película busca, aunque de forma menos evidente, otorgar libertad a las mujeres. Va desde ridiculizar la banalidad de tener un vestido igual al de María Antonieta hasta darles roles en obras de teatro e incentivarlas a tomar y bailar, vislumbrando incluso atisbos de libertad sexual. De este modo, la cinta está basada en la colonia de México antes del grito de Dolores (1810), y explora el miedo al eventual protectorado francés en México mediante nociones de libertad, igualdad y fraternidad entre indígenas y criollos, entre hombres y mujeres y entre clases sociales.

En *Martí, el ojo del canario*, los valores revolucionarios están presentes en elementos culturales. Observan luto en la escuela y en el bodegón cuando muere Abraham Lincoln en Estados Unidos, país ya independizado y del cual se admiran los valores independentistas. La ópera de Giuseppe Verdi *Nabucco* es mostrada múltiples veces mientras la compañía italiana se está presentando en la isla. Esta tragedia lírica habla de los esclavos hebreos que buscan su independencia y de los deseos de paz en este proceso bélico. La narración bíblica es fácilmente homologable al caso cubano, tal como lo hicieron los italianos en su lucha de independencia en la década de 1840, lo que ya había hecho de la obra un símbolo de libertad, independencia y emancipación. De hecho, uno de los despertares del joven Martí es cuando acompaña a su padre a trabajar a las haciendas de Hanabana. Como trabajador de la corona, el padre va a la zona a acabar con el tráfico de esclavos. Sin embargo, no lo logra debido a la corrupción reinante. El joven Pepe hace amistad con el viejo esclavo Tomás (Enrique Lázaro Piedra), que le muestra la ceiba “sagrada y sabia”. Hermosas tomas de animales y naturaleza contrastarán luego con las antinaturales imágenes de familias completas de negros siendo traficadas hacia la esclavitud. De este modo, vemos a los guajiros, campesinos locales, a las familias de clase alta, a los traficantes de esclavos y a enormes cantidades de negros en condiciones de la más inconcebible violencia. Estas realidades marcarán al joven Martí y señalarán quiénes son la ciudadanía más allá de las ciudades. Así, en esta obra, la independencia se lucha para guajiros y esclavos, por libertades de expresión y por la dignidad del pueblo cubano.

O’Higgins, el niño rojo posee una doble reflexión sobre quienes componen la ciudadanía. La obra también está basada en la infancia del prócer, desde su nacimiento en 1778 hasta más o menos 1809, incluyendo su infancia temprana en una casa para niños huachos en Chillán, algunos años en una comunidad Mapuche, la Escuela de Naturales que los jesuitas tenían para la élite Mapuche, la escuela en Lima, donde se codeaba con la más alta aristocracia virreinal y su educación en Londres, donde conoce a Miranda, un venezolano que luchó en la independencia de EE.UU. y reunió a futuros líderes del continente de Colombia, México, Perú, Argentina y Chile para conversar y debatir política en su casa en Londres. En la obra, se describe este grupo como la logia de caballeros racionales, ya que es la razón con la que se oponen a la tiranía, razón que debe ser acompañada de pasión, cuidando “el fuego sagrado de la libertad”. Fuera de hablar del monopolio económico, los representantes latinoamericanos reflexionan sobre cómo los valores de libertad, igualdad y fraternidad no deben ser ideales, sino ser tratados como necesidades humanas que satisfacer. Miranda dice que toda América debe ser una gran patria: “Colombeia”. Por su parte, Ambrosio describe a este grupo, con sus ideas y su líder, como el “enemigo más peligroso de la corona” porque enfrentan a la corona con el apoyo inglés, unificando a América y convirtiéndola en más que territorios individuales, en una “potencia”, como dijese Artigas en *La Redota*. De este modo, el joven Bernardo no solo defiende sino que además pertenece a diferentes clases socioeconómicas a lo largo de su vida: estrato bajo al principio con contacto directo con pobres y marginados, con el mundo indígena rural y de élite, con la hacienda siendo el patrón, luego con religiosos franciscanos, con los criollos aristócratas y después con la ilustración europea; una escala muy amplia en la sociedad de su tiempo y O’Higgins la puede representar a todas.

El clímax de la obra ocurre cuando Bernardo recuerda las enseñanzas de perseverancia y espíritu guerrero aprendidas de su madre postiza y nodriza Mapuche (Gabriela Arancibia): “Kisu ngünewün, Peñiwen iñchiñ, Trürümuwaiñ”⁸, dice el futuro prócer. De los ideales de libertad, igualdad y fraternidad, sincretizados con la cultura Mapuche, el joven Bernardo aparece en un flash forward envalentonando a una tropa de campesinos e indígenas. Se revela contra su padre, el virrey y la corona. Toda la secuencia de desprenderse de las creencias de su padre y convertirse en el revolucionario está sostenida por la música de un trompe, instrumento tradicional del pueblo Mapuche. Por lo tanto, aunque la secuencia ocurra en Londres, deja en claro el pueblo por el que se luchará.

Bernardo también afirma en varias partes que liberará a su madre de las duras condiciones de género que existían en la colonia, que nuevamente están representadas por una detallada puesta en escena. Por ejemplo, cuando Isabel Riquelme (Ana Burgos) se prepara para su matrimonio forzado, la estructura del vestido es mostrada de tal manera que nos expresa su aprisionamiento en la sociedad; el miriñaque actúa cual jaula (Bossay, 2014). Así, la ciudadanía de la obra chilena incluye desde niños abandonados por enfermedades y discapacidades incluyendo también mujeres e indígenas.

En *Bolívar, el hombre de las dificultades*, el prócer viaja a Haití para buscar el apoyo de esta recientemente liberada nación. Aquí, se pone en evidencia la carencia de conciencia al no incluir el fin de la esclavitud en los llamados de independencia de Venezuela. De hecho, cuando se reúne con el presidente Alexander Petion (Gilbert Laumord), se encuentra también con las otras facciones venezolanas que estuvieron obligadas a escapar tras la caída de Caracas. El gobierno, dirigido por y para afrocaribeños, pone en tela de juicio las divisiones internas de los venezolanos, que no están realmente exploradas en la obra, y también sus políticas generales, como no cesar con la esclavitud. En un improvisado cabildo venezolano en Haití, la obra parece sugerir que Bolívar busca la libertad de los esclavos, más por el apoyo haitiano que por creerlo justo, y detona una acalorada discusión entre los detractores de este principio y quienes están de acuerdo en que la revolución sin la libertad de todos los esclavos no se puede llamar revolución. Esto revela, aunque de una manera utilitaria, un concepto de ciudadanía más amplio.

Una haitiana invitada a la cena en la casa del presidente también revela el profundo machismo en las nociones de independencia y de Bolívar mismo que en la película, es un mal galán que tiene más sexo que conversaciones del futuro. Bolívar ofende a las mujeres que lo ayudan y aman, como sus generales ofenden a los haitianos por ser negros. En la cena el presidente pide “Libertad para los esclavos”. “Igualdad para los pardos”, agrega Manuel Piar (José Luis Usech), cuyo origen de casta ha sido debatido por la historiografía, pero que probablemente fue un general mulato. “Libertad e igualdad para las mujeres, participación en todos los sectores de estas nuevas repúblicas”, agrega la invitada Jeanne Bourvil (Camila Arteché). De este modo, la ciudadanía por la que se debía luchar era una más compleja, que la imaginada en la primera etapa de la revolución.

En *Joaquim*, parte del despertar de conciencia viene de comprender el violento trato ante grupos subalternos. Negar el derecho a un plato de sopa de un niño indígena, o del abuso sobre el cuerpo de Preta, por la corrupción administrativa. Por otro lado, por una gran parte de la película seguimos la misión de búsqueda de oro de cinco hombres; el esclavo negro de Joaquim, João (Welket Bungué), el indígena Inhambupé (Karay Rya Pua), el

protagonista criollo, hijo de padre portugués y madre brasilera, y dos empleados más del ejército portugués, siendo uno el mestizo Januário (Rômulo Braga) y el otro un portugués con aires de grandeza Matias (Nuno Lopes). En sus dinámicas vemos la compleja segregación racial que está operando en la sociedad. La obra nos muestra el sincretismo de las naciones americanas en acción cuando en vez de estar en el fondo de una escena, João e Inhambupé cantan canciones de sus pueblos, las que convierten en una, mezclando ritmos y locuciones, mientras miran en dirección a un futuro simbólico.

Estas nociones se extienden cuando Joaquim es secuestrado por un grupo de esclavos rebeldes, que se han escapado de las prisiones y tratos deshumanizantes. Entre ellos está Preta, que casi al final de la obra lo deja ir, no sin antes decirle que *preta* es un color -literalmente negro- y que su nombre es Zua, y que nunca más un blanco abusará de ella. Inspirado de este acto lleno de agencia y control sobre su futuro, el protagonista cae en cuenta del viaje que ya había iniciado, hacia el primer intento de independencia, el cual buscará que todos sean tratados igualmente, como en EE.UU. La evidencia del amor no correspondido gatillará una revolución.

En el cabildo en *La Redota* —obra con más reflexiones de corte político—, ante la idea de negociar con Río, se afirma que no lo pueden hacer con los portugueses porque ellos son españoles. A esto, un personaje responde: “Éramos españoles, ahora podemos ser lo que queramos, ingleses, franceses”. Es solo Artigas quien sugiere que pueden ser americanos. Ante la duda de quién será el rey, surge la propuesta de una república. Artigas dice, en un *close-up* y con una suave música épica, que están “rodeados de muchas provincias que padecen lo mismo”. Agrega que “juntos, podemos ser un ejército continental, somos una potencia”. En otro momento, el general también argumenta: “Aquí naidens es más que naidens”, y la obra lo convierte en un lema del bicentenario.

Se suma también una compleja representación de indígenas, campesinos y negros, pero no solo desde el espacio característico de la masculinidad, sino con varias mujeres. Artigas tiene una pareja indígena, con quien tiene un hijo. Vemos a mujeres negras construyendo *La Redota*, de igual con hombres, casi al final de la obra, una cantora popular defiende a toda la identidad oriental contra un payador porteño. “Tenemos que seguir, tenemos que ser constantes, si seguimos los ideales, seremos gigantes” canta la payadora, resumiendo el sentimiento de orientales, incluyendo a todos y todas.

A través de la puesta en escena, específicamente los cuidados castings, vestuarios y maquillajes de las obras, se logra dar agencia y voz a varios y diversos sujetos subalternos. Así, estas obras representan al variado pueblo latinoamericano. Aparecen indígenas hablando sus propios idiomas; esclavos siendo liberados, decidiendo luchar por las nuevas repúblicas con sus propias culturas y autogobernándose; criollos intentando el diálogo comprendiendo otras realidades y empatizando con ellas; mestizos y campesinos; mujeres obrando por las independencias, educándose, liberándose (aunque en menor grado que todos los otros grupos subalternos). Como bien dice el personaje de Artigas en *La Redota*:

La verdadera riqueza de esta tierra es esta gente, esta mezcla, este caos, la multitud de ideas, de contrastes, de deseos confusos, de sueños. Pero, cómo juntar tantos sueños, cómo armonizar todo este caos, todos estos deseos, sin la fuerza, sin derramar sangre, sin matarnos.

La soberanía americana por la que se lucha entonces es una de igualdad, virtud, respeto y libertad.

Las vidas privadas

Las poderosas ciudadanía representadas en las películas de la colección *Libertadores* son unificadas por líderes fuertes. Todos los guiones deciden contar las películas desde individuos –hombres y en su mayoría criollos–. Sin embargo, lo hacen problematizando sus vidas privadas y explorando las cargas personales de los próceres. Como sugiriesen las propias noticias de TVE, muestra a un Hidalgo “humano, capaz del error, como todos; tal vez Hidalgo sin bronce ni pedestal como en pocas, poquísimas ocasiones lo volveremos a ver” (2009), este aspecto era esencial para Sancho Gracia (Morales, 2018). Vemos a los líderes con sus pasiones, y obsesiones, un poco trastornados. Son heroicos, pero humanos. Sus representaciones no son las icónicas sobre caballos estáticos de estatuas ni marmoleados sino con sus dudas, deseos, placeres, dolores, amores y familias. Es desde estos rasgos íntimos y personales, que aparecen las actitudes humanistas artísticas de los prohombres, y algunas de las exploraciones más poéticas de las obras.

Por ejemplo, el espíritu humanista de Hidalgo está constantemente presente. Su casa en Villa de San Felipe –actual San Felipe Torres Mochas– es conocida como la pequeña Francia. En ella la libertad domina el quehacer cotidiano. Fiestas con músicos que tocan canciones prohibidas, prácticas de obras de teatro también prohibidas, como la adaptación de *Tartufo o el impostor*, de Molière. Asimismo, se llevan a cabo osadas fiestas donde las mujeres no solo pueden cantar, actuar y bailar, sino que explorar sus sexualidades y él también tiene una vida sexual activa, que lo mete en problemas, pero también lo hace pedir perdón, a quienes daña, no a la iglesia. En su afán de crear conciencia independentista o al menos libre pensante, se da cuenta que él también ha sobrepasado su cargo y abusado de lo que tiene, pidiendo más de lo que debería a sus amigos y fieles. La obra de teatro ha sido una metáfora de lo que él vive en lo privado. El cura humano, con hijos y parejas, que defiende a quienes no tienen voz, los ayuda a encontrar dignidad en un sistema que se las arrebató. Es además, un actor y dramaturgo que será capaz de tomar armas.

En el barco de regreso a Venezuela desde Haití, Bolívar pasa a buscar a la astuta y enamorada Pepita Machado (interpretada por la cantante y actriz Samantha Dagnibo) quien ha logrado escabullir a través del Caribe una imprenta. Cuando el capitán del barco le pregunta qué han pasado a buscar a Saint Thomas, Bolívar, demostrando su icónica labia –que en la cinta está un tanto abusada– dice “artillería para el pensamiento” es una imprenta con la que publicará el decreto sobre la libertad de los esclavos. Aun así, en la obra veremos las múltiples dificultades que tuvo que superar para llegar a este momento, tanto políticas, familiares como privadas, aunque desde el guión pareciera que él se metió en la mayoría de los problemas.

En *Martí, el ojo del canario*, se representa la infancia y adolescencia del revolucionario dividida en cuatro segmentos que son distintos despertares del joven: Abejas, Arias, Cumpleaños y Rejas. Desde pequeño tiene una amplia dotación humanista que se ejemplifica con la traducción de Lord Byron y su trabajo en la ópera mientras están de giras las com-

pañías italianas. Tiene su propio periódico “Patria libre”, escribe obras de teatro y poemas cómo *Abadala* (1869). La escritura de cartas y la defensa de la razón mediante la prosa están presentes en varias partes, y será también lo que eventualmente lo lleve a la cárcel. Lo personal se convierte en lo poético, cuando mediante la palabra comienza a explorar la autodeterminación, la libertad, y a denunciar las injusticias que sufre la isla, así como también los aspectos personales de su familia y la relación con el padre, a quien tendrá que eventualmente renegar.

La obra además alude con metáforas visuales a la propia obra de Martí, que tanto como el apóstol independentista cubano, es además uno de los más reconocidos poetas del continente. Por ejemplo, el mismo título de la obra hace referencia a un segmento de un poema que habla sobre la infancia del joven Martí: “Yo pienso cuando me alegro/ como un escolar sencillo/ en el canario amarillo,/ que tiene el ojo tan negro!” En estos *Versos sencillos* (1891), se explora la fusión de hombres y naturaleza en de la isla, cómo también hará en “Abejas” la película. También hará esto con los segmentos sobre la muerte de la hermana. El también niño Bernardo O’Higgins, comparte con Martí, un ávido pasar por instituciones que lo educan y le entregan diversas visiones de mundo. En ellas aprende a dibujar y pintar, sobre música, matemáticas y ciencia: un hombre humanista. La interesante manera en que está filmada la colección epistolar entre el prócer y su madre y padre –con el actor narrando a cámara las palabras de las cartas– invita al público a conectar con las propias palabras de O’Higgins, en donde se habla de amor, desafíos, y logros académicos. La incorporación de filosofía y música Mapuche para los segmentos en que enfrenta grandes desafíos nos permite ver también una interpretación de la cultura e identidad chilena contemporánea que incluye en la narrativa no solo al criollo.

En *Joaquim*, la vida privada está apoyada de literatura y música que inspiran al protagonista, sin embargo, es más importante el rol del agua como metáfora de la historia. La figura de criaturas que viven de lo vivo, como piojos, sanguijuelas y pirañas, crean una noción del imperio devorando a la colonia. La constante sumersión en busca de oro, vuelve esta fuente de vida en un lugar de opresión. De modo similar, es el reflejo en movimiento de Joaquim en un río, que lo hace distorsionar la visión de mundo que tenía y comenzar el viaje hacia revolucionario. Quizás más evidente es el comienzo de la obra, donde similar a *Hidalgo*, vemos el castigo ante el levantamiento, no éste mismo. Es esta la única escena en que llueve, y además la noche no está acompañada de fuego o luz de vela como en el resto de la película. En cambio, las gotas que primero solo se escuchan pasan a convertir el lente –o la pantalla– en un velo que imposibilita la percepción clara de la cabeza decapitada, que pese a toda razón, nos habla de ultratumba advirtiéndonos del resultado del levantamiento, de religión y clase socioeconómica, pero aun más, de como su historia se contará en el futuro. La lluvia visibiliza el método de rodaje y exhibición, y materializa así, la creación historiofotica desde su potencial estético sonoro, además de destacando los martirios de los libertadores.

La película argentina y la uruguaya utilizan estrategias similares de representación del pasado. Cuentan la vida de los respectivos líderes desde los ojos de personas que los conocieron. En *Revolución*, es a través de Manuel Corvalán, interpretado por Juan Ciancio cuando niño y León Dogodny de anciano. La obra comienza cuando el cuerpo de San Martín está pronto a volver del exilio en París, tras su muerte, y un periódico quiere presentar a sus lectores, cómo era el padre de la patria. Desde la experiencia del mocito Corvalán, aparece

un hombre sumamente obsesivo, gran estratega, meticuloso, guardián de quienes ofrecían su vida por la causa, pero a la vez precipitado por llegar a dónde cree debe estar, incluso poniendo su propia vida en riesgo. Desde la admiración del niño, la película lo muestra siendo general, padre y esposo, en mucho dolor y solo. Un San Martín visceral, enfermo, pero jamás rendido.

Por su parte, Artigas en *La Redota* es presentado a través de la experiencia, dibujos y notas de Guzmán Larra (Rodolfo Sancho). Pero aún más importante, éstas son utilizadas por el pintor Juan Manuel Blanes quien es comisionado por Máximo Benito Santos, militar y presidente del Uruguay, para pintar un cuadro sobre el prócer, casi setenta años después. Esta es la película que más eficientemente refleja las sutilezas de la creación histórica y la fuerza dialéctica que tiene el presente en cada imagen. El pintor Blanes de la cinta se basa en los dibujos de Guzmán Larra que recibe cuando pide ayuda al presidente por falta de materiales, ya que busca evitar errores de representación. Santos le dice que los invente. Agrega, usted “está pintando la patria, creando la amalgama de la nación”. Lo que hace el pintor es crear una imagen dentro de La Redota, en dónde Artigas está rodeado de gauchos, campesinos, indígenas, negros y mujeres. Santos la rechaza preguntando quiénes eran esos “piojosos y gente ordinaria” y obliga a Blanes a pintar una nueva obra, que represente correctamente al padre de la patria. La segunda versión será la que eventualmente se titulará *Artigas en la puerta de la Ciudadela* (1884), que cómo describe la película se puede encontrar en escuelas, oficinas públicas, embajadas y consulados. Así, la película corrige el imaginario decimonónico, brindándole una raigambre del bicentenario.

De este modo, la película nos muestra un Artigas conflictuado por su propio presente, decidido a congeniar muchas versiones distintas de libertad, nación y orientalidad. Pero a la vez sobrepasado por las constantes peleas, traicionado por sus compañeros y obligado a traicionar a sus amigos por el ideal mayor. En una escena grita a todo pulmón de frustración frente a una catarata –estos gritos de frustración aparecen en todas las películas– en otra recibe a su hijo en brazos y lo mira con la ilusión del futuro y el riesgo del presente. Sin embargo, estos aspectos humanos y personales están invisibilizados en la experimentación temporal con que la obra decide representar a quien creó el cuadro más famoso del padre de la patria uruguaya. Poniendo en vez como protagonista a la imaginación, la reconstrucción histórica y la representación de los próceres de un período del cual, como sugiriera Ipiña, tenemos un escaso conocimiento sobre su visualidad.

De este modo, la exploración de la veta humanista y los amores de los libertadores ayuda a examinar sus lados más privados y sensibles. Desde estos aspectos, que tienden a ser los menos basados en datos históricos y más dependientes de la interpretación, también vemos las exploraciones más poéticas de los propios directores de las películas. De este modo las emociones de los próceres se convierten en los compromisos de los directores y sus visiones de la historia. Sin embargo, es importante considerar que las obras están pensadas como unitarias, y en base a figuras fuertes. Además, se decidió no interconectarlas, por lo que entre ellas no se vinculan actores, eventos, ni otros guiños a procesos en común. Todo esto, sumado a que no todas representan los mismos años ni fueron realizadas simultáneamente, dificulta la narración de una historia conjunta en el macro de los procesos de las independencias en América Latina. Son más bien narrativas sobre libertadores de países individuales, no de regiones completas. Esto es interesante ya que las independencias la-

tinoamericanas no podrían haberse luchado sin los apoyos de otras naciones, sobre todo en el cono sur. Esto efectivamente está mencionado en las obras sobre Artigas, San Martín, O'Higgins y también en la de Bolívar en Centroamérica y el Caribe, pero las situaciones de tal solidaridad continental están más bien minimizadas y hay que tener un ojo astuto para ver a O'Higgins en la obra argentina o a los latinos en la chilena.

Todos los Libertadores vivieron reconocimientos difíciles y disputados tanto en vida como en muerte y sus desesos en exilio prueban las diferentes facetas de este convulsionado período. Como sugiriese Sancho Gracia “ellos fueron los precursores de la libertad de Latinoamérica, aunque la mayoría de ellos no llegaron a verla” (Vertele.es, 2009). Este sacrificio por la patria, las epopeyas históricas y personales y los desafíos culturales y políticos que estos hombres representan, logra escaparse de la trampa hagiográfica del líder que no comete faltas ni tiene dudas, y nos permite hacer reales a los próceres por al menos una hora y media, trayendo una interpretación del pasado al presente, que es a la vez un comentario de valores a luchar por hoy.

Conclusiones

La colección *Libertadores*, trata de las facetas humanas de los libertadores, es decir desde los individuos y sus viajes de vida, militares, y/o políticos. Esto centra necesariamente las películas en solo una de las múltiples vías que se gestaron en los procesos de independencia. Así mismo, se trabaja desde casos aislados en vez de ideales regionales o bolivarianos; esta estrategia permite que las diferencias entre cada caso sean tan grandes que España también puede entrar en el mismo conjunto de hispanidad, de una misma lengua, de desafíos similares. El documento oficial de Wanda sugiere que todos los Libertadores

Tenían en común la idea integradora de una gran patria americana, basada en dos grandes ideas que, en nuestra era de la globalización, tienen una evidente actualidad y vigencia: La fraternidad de sus pueblos y la libre relación con los del resto del mundo, fundada en el progreso material, político, social y cultural (Wanda, 2010).

La representación de la fraternidad está presente y es constante, y el progreso material está ciertamente asociado a la cultura, teatro, música, arte y poesía. Sin embargo, el enemigo común no es el imperio español, aparecen otros países europeos de carácter imperialista, donde los múltiples conflictos interregionales se dejan entrever, y las dudas de los propios próceres pesan sobre los hombros del progreso que llegará no a Latinoamérica sino a Iberoamérica.

De este modo, los enemigos están caricaturizados, son villanos más que seres con creencias de una época y un ethos. Las naciones evidentemente antagonistas, Portugal y España, engendran desertores ante la realidad del continente y sus procesos independentistas, quienes pasan a apoyar o liderar las causas. Al mismo tiempo, varias de las obras mencionan choques de personalidad, o desencuentros ideológicos y disputas de administración y liderazgo entre estos libertadores y otros generales, ideólogos y líderes. Quizás aquí habría

que recordar –al margen– que las actuales naciones no se crearon en las independencias. Nuestras fronteras, en algunos casos aun en disputa, se continuaron cristalizando hasta finales del siglo XIX. La mayoría de estas obras no marcan estas dificultades tempranas, muchas de ellas no hacen siquiera alusión a las diferentes facetas internas dentro de cada una de las naciones. Pese a la decisión de basar las obras en individuos, los valores representados no son de culto a la persona, sino de comunidades.

Por su parte las nociones que detonan las independencias tampoco tienen lugares protagonistas, se verbalizan más que mostrarlas en su fuerza visual. Así, se enuncia el absolutismo como enemigo, aunque las obras *persé* no lo hacen. Se habla de la crueldad y de la codicia, pero la primera solo se ve en función de la segunda y esta a su vez aparece muy poco, o en general solo se enuncia. En cambio, presentan lo que unifica: el trato respetuoso entre quienes conformamos América. La autodeterminación defiende la fuerza en números, la hermandad y amor al prójimo. Postulando así, que estas maneras de pensar la identidad de las independencias son también nuevos modos de pensar la identidad contemporánea. De hecho, la colección ha resignificado en los Bicentenarios diversas ideas sobre el pasado del continente, para proponer así, una nueva identidad regional en miras a un mundo globalizado, inclusivo, no discriminatorio, a lo menos desde los guiones. Este es definitivamente uno de los marcadores de cine de cruce o “crossover”. En los valores de las obras vemos la lucha por la libertad para todos, con profundo respeto de las diferencias y dignidad. Los libertadores tuvieron en sus vidas cinematográficas los esfuerzos por defender a mujeres, indígenas y negros, y todos los sincretismos étnicos que nacen de nuestras sociedades. Otorgando igualdad étnica y de género, global más allá de lo regional. Si bien están ausentes las orientaciones sexuales e identidades de género LGBT, y en menor medida también lo están las diferencias de clases, la representación no racista u no binaria entre géneros es una progresista manera de mirar el continente en sus bicentenarios, visibilizando la historia de estas relaciones. Los sincretismos de siglos son puestos como valores. Al apoyar las efemérides de las independencias, estas películas entretienen e ilustran. La variada gama de financistas aúna lo público y lo privado, hace dialogar el cine y la televisión, pone a lo universitario y militar como fuentes de ecuación en servicio de lo audiovisual. Los múltiples formatos de exhibición reconocen múltiples públicos. Al mismo tiempo, la colección marca lo internacional y heterogéneo de los pueblos que se autodefinieron, sugiriendo muy sutilmente un pan americanismo, y ciertamente destacando como tanto en las independencias como hoy, las migraciones y relaciones internacionales -comerciales, diplomáticas, culturales- nos hacen fuertes y es un valor que debemos defender por doscientos años más, como los Libertadores defendieron estas virtudes, incluso sacrificando los ideales propios y el reconocimiento en pos de un bien común mayor.

Notas

1. La investigación realizada para este capítulo fue posible gracias al programa de Postdoctorados de Fondecyt, Chile, proyecto Folio 3150632.
2. La colección fue presentada el 21 de septiembre de 2009 en el Hotel María Cristina de San Sebastián. Al acto asistieron Ferrada, Camilo Vives, director del Instituto Cubano

de Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC), Ignacio Hernáiz, director del Canal Encuentro en Argentina, así como los productores Sancho Gracia (Lusa Films) y José María Morales (Wanda Films), el realizador argentino Leandro Ipiña, y los actores Rodrigo de la Serna y Rodolfo Sancho, que protagonizan las películas dedicadas al General San Martín y a José Gervasio Artigas, respectivamente (RTVE.es, 2009). TVE compró los derechos de exhibición de las primeras seis obras, aportando de este modo a su creación (Morales, entrevista personal 2017).

3. Agradezco al investigador Ignacio del Valle, quien sugiriera esta veta de análisis.

4. *Bolívar el hombre de las dificultades*, se produjo en diez meses, pero tuvo un trabajo previo de seis años y un costo total de 17 millones de bolívares (2.7 millones de dólares aproximados al 2013). La obra mexicana contó con un presupuesto de 60 millones de pesos mexicanos (4.5 millones de dólares) y fue distribuida por la mayor estadounidense 20th Century Fox.

5. Por ejemplo, sobre Martí se había estrenado *La rosa blanca (Momentos de la vida de Martí)*, de Emilio Fernández e Íñigo de Martino (1954) y *Páginas del diario de José Martí*, de José Massip (1972). Sobre Hidalgo, *El grito de dolores o la independencia de México*, de Felipe de Jesús Haro (1907) y *¡Viva México!* de Miguel Contreras Torres (1934). Sobre Bolívar, *Simón Bolívar*, de Alessandro Blasetti (1969) y *Bolívar soy yo!*, de Jorge Alí Triana (2002). Sobre San Martín *El santo de la espada*, de Leopoldo Torre Nilson (1970) y *El general y la fiebre*, de Jorge Coscia (1992). Sobre Artigas, *José Artigas, protector de los pueblos libres*. Documental del italiano Enrico Gras (1950) y *El pequeño héroe* de Roberto Bayeto (2006) una de las múltiples películas de animación sobre los próceres en América. Sobre O'Higgins, solo había una obra del mismo director de la aquí trabajada, realizada para televisión: *O'Higgins, vivir para merecer su nombre*, de Ricardo Larraín (2007). Sobre Joaquim, *Inconfidência Mineira* de Carmen Santos (1948) y *Tiradentes, o Mártir da Independência* de Geraldo Vietri (1972). Estas no son las únicas, pero sí un universo para ilustrar años, modos y estilo de películas.

6. Tanto la obra mexicana como la chilena también pertenecen a colecciones locales. La mexicana a una trilogía de líderes de la independencia, perteneciente a Serrano y la chilena a una tetralogía inconclusa de Larraín. La obra argentina es sucesora de la serie de especiales documentales dedicados a las batallas del general San Martín dirigidas por Ipiña (Canal Encuentro, 2008).

7. Si bien no es el objetivo de este trabajo, me siento obligada a cautelar que este texto debe ser leído con recelo. Describe al cine silente como primitivo, trabaja principalmente con cine argentino y mexicano por ser las únicas industrias solventes, según él, sin explicar por qué esto es importante en las representaciones del pasado, además de afirmar incorrectamente que las otras naciones no tienen producción significativa de estos temas.

8. No todos estos conceptos existen en mapudungun y fueron desarrollados para la película con la ayuda del profesor Antonio Chiwaykura. Agradecemos a él y Daniel Kiblsky por ayudarnos con la escritura correcta de estas palabras.

Bibliografía

- Barceló Vázquez, L. [S/F]. “Arquitecto de fantasías”. En *Radio Rebelde* <http://www.cubacine.cult.cu/sitios/ficcion/muescoment.php?CM=050908> [revisado diciembre 2017].
- Bossay, C. “El niño rojo (Ricardo Larraín, 2013)”, En *El Agente cine*, octubre 2014. En <http://elagentecine.cl/2014/10/23/el-nino-rojo-ricardo-larrain-2013/>
- Bowen, A. *Entrevista personal*. 15 diciembre 2017.
- De España, R. (2002) *Las sombras del encuentro: España y América, cuatro siglos de historia a través del cine*. Diputación de Badajoz.
- Gordon, R. (2009). *Cannibalizing the Colony: Cinematic Adaptations of Colonial Literature in Mexico and Brazil*. Purdue University Press.
- Lorite, A. Marzo 2011. “Los héroes libertadores llegan a las pantallas de América Latina” https://elpais.com/cultura/2011/03/10/actualidad/1299711612_850215.html [revisado octubre 2017].
- Morales, J. M. *Entrevista personal*. 01 marzo 2018.
- Pagés, A. (2011). “A veces las películas son fascinantes por un hecho azaroso”. *Analecta Literaria*. <http://testimoniosautorizados.blogspot.cl/2013/03/leandro-ipina.html> [Revisado octubre 2017].
- Rosenstone, R. (1995). *Visions of The Past: The Challenge of Film to Our Idea of History*. Cambridge: Harvard.
- RTVE.es, septiembre 2009. “TVE ‘baja de la estatua’ a los libertadores latinoamericanos en su bicentenario” <http://www.rtve.es/noticias/20090921/tve-baja-estatua-libertadores-latinoamericanos-su-bicentenario/293324.shtml> [revisado octubre 2017]
- Vertele.es, septiembre 2009. “Rodolfo Sancho será uno de los tres “Libertadores” de TVE” http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Rodolfo-Sancho-Libertadores-TVE_0_1065193490.html [revisado octubre 2017].
- Wanda Films. “*Libertadores. Una colección de 8 películas sobre los héroes de la independencia de América Latina*”. España, 2010.
- Zweig, N. (2013). “*Los Libertadores* as Crossover Cinema”. En *Crossover Cinema. Cross-cultural Film from Production to Reception*. Routledge.
- González, R. “Vida de Simón Bolívar inspira la cinta más cara del cine latinoamericano” en *La Tercera*, 11/09/2013 <http://www.latercera.com/noticia/vida-de-simon-bolivar-inspira-la-cinta-mas-cara-del-cine-latinoamericano/> [Revisado octubre 2017].

Abstract: The bicentennials of the Latin American Independencies bred a wide range of audiovisual productions created by and for television and cinema, reflecting on the processes of independence as well as on the realities of the colonies. This vast production includes the *Libertadores* collection, which was designed to be eight historical fiction films that would narrate epic stories of Independence leaders from various Latin American countries: Argentina, Brazil, Chile, Cuba, Mexico, Peru, Uruguay and Venezuela. On its first stage, the collection was co-produced by the Spanish production company Wanda Films, together with Lusa Films, and TVE (the Spanish public radio and television

company), alongside local film and television production companies from Latin America, both private and state-owned. The project faced difficulties along the way and weathered a hiatus in the middle of the production process. It was then partly resumed, premiering a film as late as 2017, and canceling the last film. The *Libertadores* collection can be characterized as 'Crossover Cinema': national and international, from different media and with different production processes and visual reflections, while responding to the widespread idiosyncrasies of these countries. By analyzing seven films, this chapter assesses which elements of the Latin American republics' foundational pasts were chosen to be highlighted during the bicentennial celebrations, and how these decisions speak of the present of the production periods. To do so, the chapter takes into account a detailed array of production modes and phases in Latin America; the representation of the dynamics between the Spanish Empire and the revolutionary and victorious Latin Americanists; the manifestations of self-determination that emerge from the films, and finally, individual aspects of the liberators' characters and lives. In this way, this study seeks to identify how these pro-independence historiophoties become a proposal of values to understand the identity of these countries, at the point of their bicentennials, within a globalized world.

Keywords: historiophoty - representation - independence - identity - coproduction.

Resumo: Durante os bicentenários das independências em Latino América se gestou uma ampla produção audiovisual criada por e para a televisão e o cinema, que refletia sobre as independências e as colônias. Entre esta vasta produção se destaca a coleção *Libertadores, desenhada para estar composta por oito cintas de ficção histórica que narrariam histórias épicas de líderes independentistas de diferentes países latino americanos*: Argentina, Brasil, Chile, Cuba, México, Peru, Uruguai e Venezuela. Na primeira etapa, esta coleção foi coproduzida pela produtora espanhola *Wanda Films*, junto com *Lusa Films* e a empresa de rádio e televisão pública espanhola *TVE*, junto com produtoras de cinema e televisão locais de Latino América, tanto privadas como públicas. O projeto enfrentou dificuldades para sua concreção e sofreu um hiato na metade do processo de produção. Foi retomada em parte, estreando uma obra recém em 2017, e cancelando a última das obras. A coleção *Libertadores* se caracteriza como "cinema de cruzamentos": nacionais e internacionais, de diferentes meios e com diferentes modos de criação e reflexão visual, respondendo a todas estas diferentes idiosincrasias. A partir da análise de sete obras, este trabalho avalia que elementos dos passados fundacionais das repúblicas latino-americanas se decidiram destacar durante as celebrações dos bicentenários das independências, refletindo sobre o presente dos períodos de produção. Destacam-se particularmente a radiografia de modos e estados de produção das obras em Latino América; a representação das dinâmicas entre o império espanhol e os revolucionários e vitoriosos latino-americanistas; as manifestações de autodeterminação que aparecem nas obras, e, finalmente, os aspectos das individualidades dos libertadores. Este estudo procura identificar como estas historofotias independentistas convertem-se numa proposta válida para entender a identidade dos povos do bicentenário no mundo globalizado.

Palavras chave: historiofotia - representação - independência - identidade - coprodução.

La imagen faltante, de Rithy Panh, testigo y cineasta. El genocidio en primera persona

Marta N. R. Casale *

Resumen: Desde hace más de una década el director camboyano viene abordando el tema del genocidio en su país durante la Kampuchea Democrática (1975-1979) en distintos films documentales, siempre con el ánimo de registrar las atrocidades del régimen. En todas las realizaciones anteriores a *La imagen faltante* (2013), film en el que haremos foco en esta ponencia, tal abordaje se efectúa tomando distancia frente a los acontecimientos relatados, acontecimientos de los que, sin embargo, el director Rithy Panh formó parte directamente, ya que él y su familia estuvieron en campos de trabajo forzado, siendo él el único sobreviviente.

Como sucede con todos los films que intentan documentar el genocidio, el de Panh trae de nuevo a la palestra el tema de la posibilidad o imposibilidad (ética, material, psicológica) de dar cuenta de un fenómeno que arrasa con la dignidad humana y lleva la crueldad a límites extremos. ¿Es lícito convertir una masacre en “espectáculo”? ¿Es inevitable hacerlo cuando se quiere *representarlo*? ¿Qué pasa cuando el testimonio es en primera persona?, ¿es la subjetividad un obstáculo? El director camboyano elige utilizar figuras de arcilla en lugar de personas para reponer –en las imágenes existentes de lo sucedido– aquello que les falta: la tortura, la explotación, los asesinatos. Es el relato de un niño (tenía 13 años cuando fue arrancado de su casa y son sus recuerdos los que hilvanan la historia), pero también el de un cineasta, y por esta dualidad la reflexión sobre la imagen tendrá, además de profundidad teórica, una simpleza que la vuelve, a la vez, más cruda y más poética. Será cuestionamiento (a lo que pasó, pero también, al modo de representar/representarse), pero, sobre todo, será testimonio: repondrá aquello que quedó fuera de cuadro, tapado, escondido, tras la fanfarria revolucionaria.

Palabras clave: Panh - genocidio - testimonio - imagen - documental.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 130-131]

(*) 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). Formó parte del Instituto de Historia del Arte argentino y latinoamericano (Facultad de Filosofía y Letras, UBA) tanto en el área de cine como de teatro. Ha participado en Congresos sobre ambas especialidades tanto a nivel nacional como internacional y publicado artículos en distintos medios académicos del país y del exterior, como *Revista Afuera*, *Telón de fondo* (Revista digital de la U.B.A.) y *Revista Nuevo mundo-Mundos nuevos* (Francia, edición trilingüe), entre otros.

“Hay muchas cosas que el hombre no debería ver o conocer; y, si las viera, sería mejor para él morir. Pero si uno de nosotros las ve o las conoce, entonces, debe vivir para contarlas”.

Rithy Panh, *La imagen faltante*.

Introducción - Contexto de producción

La imagen faltante (*L' image manquante*, 2013) es uno de los tantos films documentales que Rithy Panh (1964) realizó en su carrera como cineasta —iniciada a fines de los '80— sobre la situación en su país durante el régimen de los Jemeres Rojos (1975-1979)¹, en lo que se denominó la *Kampuchea Democrática*. El director se halla personalmente involucrado en dicha temática, ya que él mismo fue deportado junto a su familia y pasado parte de su adolescencia como prisionero del régimen de Pol Pot en campos de trabajo forzado, sucesos que llevaron a sus padres y hermanos a la muerte por agotamiento y desnutrición. Con quince años, huyó a Tailandia, para exiliarse luego en Francia, donde estudió cine en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos. Actualmente reparte su tiempo entre Camboya y Francia, donde tiene su “base”. A pesar de narrar en sus documentales acontecimientos que lo atañen directamente, solo en este film aborda su propia historia, poniendo en pantalla sus recuerdos más íntimos y dolorosos en primera persona.

Por lo demás, la situación en Camboya ha pasado por distintas etapas desde la caída del régimen comunista hace décadas, aunque no puede hablarse de grandes cambios políticos luego de la invasión vietnamita en 1978/9. A partir de la Carta Magna de 1993 Camboya es una monarquía constitucional con un Primer Ministro como Jefe de gobierno, el mismo desde 1985. Pol Pot, cabeza del régimen, murió en 1998, año en el que también se concedió una amnistía a todos los responsables de las torturas y matanzas durante la *Kampuchea Democrática*. Por presiones internacionales, en 2003 se formó el Tribunal que años más tarde se encargaría de juzgar la atrocidades cometidas. El juicio a los responsables del genocidio se inició en 2006, en parte gracias al trabajo del propio Rithy Panh, no solo en cuanto a la realización cinematográfica documental sino, también, a la gestión de archivos y diversas tareas relacionadas con la promoción de una memoria colectiva sobre lo sucedido con las 2.000.000 víctimas. En 2007/2008 se produjeron los primeros arrestos que incluyeron la detención oficial (estaba en una prisión militar) de “Duch” (Kaing Guek Eav), quien fuera el director del principal centro de tortura y ejecución del Régimen de los Jemeres Rojos: el lamentablemente célebre S21. Duch fue entrevistado por Panh para su libro autobiográfico *La eliminación*, escrito en colaboración con Christophe Bataille, aparecido en 2011, texto del que surge *La imagen faltante*. Después de múltiples postergaciones el Tribunal Internacional dictó en 2014 cadena perpetua para los dos únicos responsables del genocidio sobrevivientes.

El relato en primera persona: entre el yo y el nosotros

Si tenemos en cuenta lo que Pablo Piedras (2014) define como documental en primera persona —es decir, aquel en el que el cineasta incorpora “alguna modulación del yo” en el

entramado significativo, apareciendo como “responsable y autor del discurso audiovisual” (2014, p. 21)– *La imagen faltante* se corresponde, sin duda, con esa categoría. Pero ¿qué primera persona construye el director? Es claro que se trata de un *documental autobiográfico*, uno de los tres tipos propuestos por el investigador, pero, incluso dentro de esta categoría, existen múltiples formas en las que el realizador puede hacerse presente. Seguiremos a Piedras en este punto del análisis en especial porque, si bien su estudio se refiere solo a documentales argentinos posteriores al 2000, la caracterización que propone de dicho *corpus* puede aplicarse a nuestro film, aún en algunas de sus particularidades más precisas. La primera de estas características se refiere al estatuto de verdad que plantean estos documentales, veracidad que en los films en primera persona –de modo parecido a lo que sucede con el testimonio en los films de memoria– está íntimamente ligada al rol de la propia experiencia, en especial cuando se trata de hechos traumáticos. Es, precisamente, porque le sucedió (o le sucede) a ella /a él que el cineasta puede dar cuenta de lo acontecido. En *La imagen faltante*, Panh se constituye en testigo privilegiado de lo que sucedía en los campos de trabajo forzados de los Jemeres Rojos porque él mismo estuvo allí durante cuatro años; son sus recuerdos los que hilvanan el relato. Aunque pueda llegar a ser “parcial y subjetiva”, su reconstrucción no carece de valor historiográfico (Aprea 2015). Por otro lado, está el pacto de veracidad que históricamente ha establecido el documental como representación que constituye un territorio diverso al de la ficción; aun así, el peso puesto de la subjetividad hace que ese acuerdo encuentre modulaciones. Un problema concomitante que incluye el tema de la verdad es el del valor documental de la imagen, su posibilidad de verdad o de falsedad, el de su presencia o de su ausencia, ya que un relato cinematográfico es, básicamente, un relato en imágenes². Sobre este punto volveremos más adelante.

Otra característica que Piedras analiza es el modo en que los directores inscriben su presencia en el film, puntualizando determinadas estrategias de las cuales tomaremos principalmente dos: la figuración del cuerpo y la voz en *off*, ambas reductibles, en última instancia, a una sola, ya que la voz es “índice del cuerpo” (2014, p. 83). Aquí el investigador observa cómo, en los documentales autobiográficos en primera persona, el cuerpo del realizador aparece en cuadro en algún momento, ya sea clara o vedadamente, del mismo modo que, a nivel de la narración, la voz *over*, impersonal y neutra, del documental institucional es reemplazada por una voz concreta, con un ritmo y una tonalidad personal. En *La imagen faltante* ambos procedimientos se complejizan. En la construcción del relato, Panh echa mano de dos recursos fundamentales en este sentido: las figuras de arcilla en reemplazo de las personas que protagonizaron la historia (las que tienen nombre, las de él y su familia, y las anónimas que forman parte de ese pueblo que él describe alegre y afectuoso, anterior a la llegada de la guerra y los Jemeres Rojos) y la voz de un narrador que lo reemplaza en el relato en primera persona, dándose, por ende, un doble desplazamiento, de la voz y del cuerpo³.

La primera imagen que aparece de Panh es la de un ojo (que suponemos suyo) mirando viejos fragmentos de films, deteriorados por el tiempo y el abandono. Esta imagen aparece junto con los títulos y da la clave para comprender lo que vendrá después: será su “ojo” el que buscará –en los fragmentos encontrados, pero, sobre todo, dentro suyo, en su memoria⁴– las imágenes necesarias para dar a conocer su historia y, en caso de no hallarlas, las fabricará (literalmente). Los materiales utilizados para esta tarea son muy variados: figuras

de arcilla de personas y objetos, parajes reconstruidos en miniatura, tomas en color de esos mismos parajes reales, fragmentos de los documentales que realizó el Régimen como propaganda, música típica, fotos familiares. Los procedimientos fundamentales a los que recurre son dos: 1) la captación por la cámara de un momento determinado (¿el *punctum* del que habla Ronald Barthes²⁵), cristalizado en determinada posición de las figuras y su entorno, al que se hace corresponder desde la voz en *off* un fragmento de historia, ya sea la estrictamente personal o la más amplia que abarca los destinos del país en manos de los Jemeres Rojos, y 2) la superposición de figuras fabricadas en imágenes de la época para tratar de restaurar esa “imagen faltante” que busca el director a lo largo de todo el film. Durante la mayor parte de ese tiempo, el cuerpo del director es reemplazado por su *alter ego* de arcilla, primero niño, luego adulto. Solo sobre el final, en uno de los tantos cierres que tiene que tiene el relato –volveremos sobre el punto luego–, el cuerpo de Panh se ve realmente en cuadro, aunque de espaldas y fuera de foco. Camina por las áridas tierras que recorrió en su infancia, acompañado por un niño –él mismo–. En estas escenas en que comparten plano, siempre es el niño quien ocupa el lugar central, ya sea por ser la única figura nítida, ya sea por su disposición dentro del cuadro. Es natural: esta es su historia.

En cuanto a la voz, no es un dato menor que no sea realmente Rithy Panh quien narra en *off* en primera persona su dolorosa historia, sino un actor. Esto le permite tomar distancia (real) de los acontecimientos relatados (menguar la exposición), a la vez que poner en escena, sin dificultad, el tono monocorde y sobrio que detenta el modo testimonial en el documental de memoria más tradicional⁶. Aun así, esta voz remite indiscutiblemente a él como sujeto identificable dentro de la diégesis, incluso una vez descubierta la sustitución. En algunas secuencias, esta voz que habla adquiere una fuerte autoridad textual, sobre todo cuando se refiere a acontecimientos no tanto personales sino a hechos que atañen a la historia misma de Camboya, una historia que el cineasta piensa que debe ser vuelta a construir con “lo que falta” para ser cabalmente conocida. En esos pasajes, la voz *off* del narrador se asemeja a la voz *over* del documental más convencional.

Por lo demás, la presencia del director en el discurso adquiere en *La imagen faltante* la totalidad de las características que Pablo Piedras enumera para los documentales históricos orgánicos⁷ en los que el sujeto de la primera persona se constituye como *personaje*: 1) uniformidad de las intervenciones del cuerpo a partir del vestuario (la camisa rosa con dibujos más oscuros permite distinguir a Panh niño del resto de los confinados en los campos, aun cuando su vestimenta, se sabe, era negra como la de todos los demás; lo mismo sucede con la camisa blanca y el pantalón azul de Panh adulto, primero figura de arcilla, luego cuerpo real); 2) narración orgánica y con tendencia a la linealidad temporal; 3) relato focalizado en un punto de vista central que coincide con la figura del narrador y 4) lugar privilegiado de éste en el plano e identidad estable a lo largo del relato (2014, p. 90). La primera persona que construye el director, por otra parte, si bien es estable no es monolítica: en el plano personal está atravesada por dudas y pesares; busca, pero no siempre encuentra, el modo de decir, la imagen que “falta” y podría “cerrar” la historia; por el contrario, en el plano histórico parece moverse entre certezas. En cuanto a quiénes involucra esta primera persona que solo a veces es singular (“yo”), la extensión varía según el momento del film. El flexible “nosotros” del comienzo se refiere, fundamentalmente, a él y su familia en el momento de ser deportados de Phnom Penh a los campos de arroz, pero, en

seguida, se extiende a la totalidad los confinados allí, constituyendo un todo en el que, sin embargo, no se diluye. Sobre el final, forma uno con los muertos en los campos de labor en general y, en especial, aquellos que están enterrados en la fosa cercana al hospital, fosa en la que él estuvo destinado a trabajar y en la que fueron enterrados los restos de su madre y de su hermana: “Su carne es la mía, de este modo estamos todos juntos”, afirma de aquellos enterrados allí. Más allá de un auténtico sentimiento personal de unidad, de vínculo, con quienes compartió cautiverio, la pertenencia a un colectivo es una característica que hace a la politicidad del film (Piedras, 2014; Aprea, 2015). Panh se presenta, no solo como un individuo que atravesó un hecho traumático, sino como parte de un colectivo que necesita ser reivindicado⁸. Por otra parte:

No hay posibilidad de afirmación de una subjetividad sin intersubjetividad, y, por ende, toda biografía, todo relato de una experiencia es, en un punto, *colectiva/o*, expresión de una época, de un grupo, de una generación, de una clase, de una narrativa común de identidad (Leonor Arfuch, *El espacio autobiográfico*, citado por Piedras (2014, p. 112).

Finalmente, es de destacar, que Piedras vincula la aparición de la primera persona en el documental argentino, entre otros factores, con el destierro y el correspondiente regreso del cineasta; con un movimiento territorial que también se ha dado con Panh. De hecho, el retorno a su infancia es también el retorno a su tierra natal; un viaje imaginario que el director realizó realmente hace varios años, ya que, como dijimos más arriba, su vida se desarrolla entre Francia y Camboya. Estos cruces múltiples se ven plasmados en el relato a través de un mar/océano que debe cruzarse visualmente para llegar a ese doble territorio que es el pasado y los lugares en los que transcurrió su vida de niño. Recordar, en todo caso, es un viaje inverso.

***La imagen faltante*, un film de memoria**

El hecho de que Rithy Panh haya sido uno de los deportados destinados a trabajar en los campos de arroz y que su film sea su relato directo, en primera persona, de esa experiencia lo convierte en un testigo en el cabal sentido del término (que tiene, también, un aspecto jurídico) y a su documental en un film de memoria, según la definición de Aprea (2015), que reserva ese término para aquellos documentales que exhiben el acto de recordar, dándole a éste tanta importancia como a lo que se recuerda. En verdad, toda la película de Panh no es más que el desarrollo de un acto de memoria, de ese esfuerzo, de ese compromiso, de esa dirección en el mensaje que, finalmente, es “donado” como tarea al espectador a modo de interpelación. Volveremos sobre esta entrega más adelante.

Tal como explica Aprea, en dichos documentales, más que encadenarse los sucesos lógicamente, existe una causalidad de tipo psicológico, muy notable en *La imagen faltante*, sobre el final, en el que el cineasta vuelve sobre algunos puntos recurrentemente, postergando cerrar de modo definitivo el relato. Por otra parte, está claro que esta memoria involucra también el presente, en el que los sucesos que motivan el film no terminan de hallar justi-

cia (recordemos que las dos únicas sentencias en relación a estos crímenes de *lesa humanidad* datan de un año después)⁹.

Si bien en el film de memoria “el testimonio es el documento principal, y la forma de interrogar [se], el secreto de la obra” (Ferro, 2008, p. 9), *dónde* se recuerda tiene una especial importancia, puesto que allí el testimonio halla su lenguaje y su escenario. Es en este sentido que Claudia Feld habla de *escenarios de memoria* como aquellos espacios donde el discurso sobre el pasado es factible de ser visto y oído por un público. Dichos escenarios se caracterizan por poseer reglas específicas, que definen, a su vez, la producción de relatos; es decir, involucran una puesta en escena y dispositivos narrativos peculiares. Como hace notar Sandra Raggio, el cine puede llegar a constituirse en un “escenario de la memoria” (2009, p. 58), en especial el cine documental y esto sucede con cada film en el que Panh aborda el tema del genocidio en su país. Por lo demás, la presencia de las víctimas en los lugares donde acontecieron los hechos refrenda la veracidad del testimonio, aunque, en este caso, sea a través de una reconstrucción de naturaleza evidentemente artificial (“fabricada”). Por esta razón, aquí no llega a cumplirse la función ritual de la que habla Jelin a propósito de la vuelta al sitio de los hechos y la repetición: el pasaje al acto que elimina la distancia con el pasado no llega a producirse; lo que ocurrió no acontece nuevamente frente al espectador, aunque el público pueda “revivir” junto con la víctima todo aquello que padeció y cobre conciencia de la magnitud de su sufrimiento. El impacto del pasaje está impedido por el carácter mediado, manufacturado, de estos lugares, no reales, sino recreados a escala (aunque con muchísimo detalle), al igual que las personas que allí padecieron. Ese distanciamiento no es azaroso, sino un efecto buscado, y se realiza tanto a nivel verbal como visual¹⁰.

Por otra parte, Aprea remarca el carácter dialogal del testimonio: “las palabras del testigo adquieren sentido en el marco de una escucha. Siempre se testimonia para alguien” (2015, p. 100). Ahora bien, el film de Panh es un largo monólogo en primera persona, aparentemente sin un interlocutor explícito, ¿está este “yo” dirigiéndose hacia algún “tú” concreto? En verdad, se está dirigiendo a los espectadores, no solo porque todo discurso en un film o una pieza teatral tiene como segundo destinatario a su público, sino también porque este aparente monólogo lo interpela directamente y así queda explicitado, sobre el final, cuando, a propósito de esa imagen “fabricada” que ha venido a reemplazar a esa que no ha podido encontrar, dice Panh: “yo la miro, la quiero, le tiendo mi mano como a un rostro amado. Esta imagen que falta ahora *te la entrego* para que nunca deje de buscarnos” (1:30:29, el subrayado es nuestro). A través de estas palabras, el cineasta constituye al espectador como “tú” explícito (en forma implícita, obviamente, ya lo era) y le encomienda la tarea no de *buscar* la imagen que falta sino de *dejarse buscar por ella*. Apela, así, a su capacidad de escucha y atención; al no olvido.

El debate sobre las imágenes. Mostrar o no mostrar

La polémica sobre la forma de representar el horror como cuestión estética, pero, sobre todo ética, apareció ya alrededor de uno de los primeros film que llevaron a la pantalla lo sucedido en los campos de exterminio, el film de Resnais *Noche y Niebla* (1955)¹¹. Pa-

sados los primeros años en que se consideró impropio debatir acerca de aspectos que atañen específicamente al tema de la representación tratándose de un documental sobre un genocidio¹², la cuestión formal reapareció ya sin reparos en los '60 con el surgimiento de nuevos puntos de vista críticos. A partir de allí, la moralidad de recursos propiamente cinematográficos, tales como el montaje o el travelling¹³, se posicionó en el centro de todas las disputas. La disyuntiva entre “arte” y espectáculo”, “belleza” y “justicia”, está, desde entonces, en la base de cualquier ponderación de los films que versan sobre las atrocidades cometidas, cuya consideración parece tener por extremos a *Kapo*, de Pontecorvo (1959), en el polo negativo, defenestrada por “abyecta”, y, en el positivo, a la siempre valorada por su austeridad, *Shoah*, de Claude Lanzmann (1985). Si bien dicha oposición puede considerarse ya un paradigma, la aparición de films tan explícitos como *The Act of Killing* (Oppenheimer, 2012) pueden hacer parecer el escandaloso plano de Pontecorvo solo un pequeño desliz.

La polémica por las imágenes tuvo un nuevo recrudescimiento en 2001 a raíz de una muestra fotográfica en París sobre los campos de exterminio, seguida de un catálogo con reproducciones de dicho material acompañadas por un texto a cargo de Didi-Huberman. Entre las imágenes exhibidas se hallaban cuatro fotos, tomadas en condiciones extremas por un *Sonderkommando* desde la cámara de gas, en las que podían verse en unas un grupo de mujeres a punto de entrar y en otras la tarea de cremación de cadáveres en el exterior. Alrededor de estas fotografías se desarrolló un debate que tuvo como principales contendientes a Gérard Wajcman y al propio Didi Huberman, quien reunió sus respuestas a las objeciones del primero en el libro *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, texto que me interesa especialmente traer a colación por su sugerente título y la encendida defensa de las imágenes que sostiene a lo largo de sus páginas, aunque con importantes salvedades.

Si tomamos en cuenta los títulos del film de Panh y el libro de Huberman parecería que hubiera entre ambas obras una concordancia fundamental, ya que ambas parecen basarse en la necesidad de imágenes. Pero ¿es esto así?

A lo largo de todo el film —este es su leitmotiv— el director camboyano busca esas imágenes que faltan en las que dan cuenta de la Revolución triunfante de los Jemeres Rojos: la de los deportados, las de los esclavizados en los campos de arroz, la de los muertos de hambre, las de su familia fallecida en esos campos, las de cientos de niños obligados a vivir en paupérrimas condiciones codo a codo con la muerte, la de las fosas, las de la enfermedad, las del miedo, las de su propia infancia¹⁴. Se trata de hacer visible lo que se ha invisibilizado, de una cierta reparación simbólica, una restauración. Por eso, Panh agrega en las fotos en blanco y negro tomadas por los Jemeres Rojos imágenes de figuras de arcilla: se trata de completar, de poner lo que falta. Sin embargo, ninguna imagen lo logra, y aquí hay un punto de contacto con gran parte de la bibliografía sobre el tema (Nancy, LaCapra, Wajcman e incluso, en este punto, Didi-Huberman): es imposible completar lo que falta, porque habría que pasar por alto el horror, aquello que es cabalmente irrepresentable, al menos en su completitud; aquello que no puede mostrarse y, además, se elige no mostrar; aquello que no *debe* mostrarse. Dice el realizador: “Hay muchas cosas que el hombre no debería ver o conocer; y, si las viera, sería mejor para él morir. Pero si uno de nosotros las ve o las conoce, entonces, debe vivir para contarlas”. He aquí la paradoja de dar a conocer

pero evitar mostrar. Construir un film en ausencia (fundamentalmente, visual) de aquello que es su núcleo. Las imágenes fijas de figuras de arcilla en las que se basan las reconstrucciones de *La imagen faltante* tratan de moverse en ese ámbito, en algún sentido paradójico, que el film propone: son y no son las víctimas y los victimarios, los campos y los animales, así como la voz del narrador en primera persona es y no es la de Panh. Asimismo, no se trata de fotografías, no exponen a una persona en concreto (o a decenas de ellas, no es una cuestión de número); se puede decir que en este punto el cineasta camboyano coincide con Lanzmann. Y lo hace casi literalmente cuando afirma acerca de los fusilamientos que, está seguro, filmaron los Jemeres Rojos “He buscado estas imágenes, pero si alguna vez las encuentro, no las podría mostrar, esto es seguro. ¿Qué podría revelar la imagen de un hombre muerto?” En concordancia con este convencimiento, el film de Panh no expone a las figuras en ese postrer momento, aunque sean de arcilla. Sí cuando caen a la fosa y son tapados, pero no en el momento preciso de su muerte, aunque esta no haya sido a causa un fusilamiento. Cuando tres niños fallecen por inanición los muestra antes de que suceda, mientras están durmiendo, pero luego los cubre pudorosamente con un paño blanco; finalmente, elige completar la imagen con fotos de tres niños vivos y sonrientes. Ese instante en que la vida se apaga es suplido por otra imagen: la de los niños volando, como él se había imaginado a sí mismo. Del mismo modo, el momento de la muerte de su padre tampoco es reconstruido, solo se ve cuando se lo llevan, y aun así el cuerpo cubierto aparece solo veladamente como carga imprecisa de quien lo lleva. El horror no entra en cuadro sino de sesgo.

Para Didi-Huberman esta duplicidad que se manifiesta en el hacer ver y a la vez construir una ausencia está en la propia naturaleza de la imagen (Huberman, Amado), es decir, en toda imagen, de ahí su carácter paradójico¹⁵. “No son ni la ilusión pura, ni toda la verdad, sino ese latido dialéctico que agita al mismo tiempo el *velo* y su *jirón*” (2004, p. 122), dirá poniendo en claro dos regímenes contrapuestos y, de paso, acentuando el carácter incompleto de cualquier imagen, incompletitud que se hace patente en la imagen-jirón, esa que, a pesar de todo, “deja que surja un estallido de realidad” (2004, p. 124), en el sentido benjaminiano. Y si esta dualidad es notable en la imagen fotográfica, ¿cuánto más evidente será en las imágenes prefabricadas?

Conclusión: entre la crítica y la poesía

Que la cuestión estética es –y, quizás, sobre todo– una cuestión ética ha quedado claro. Cada elección en el plano cinematográfico conlleva también una decisión en el plano ético cuando de representar el horror se trata. La elección de Panh es por la prescindencia y el distanciamiento. Hay también cierta desconfianza en la imagen para dar cuenta de lo realmente acontecido: “el cine [de los jemeres rojos] muestra lo que solo existe en imágenes”, afirma¹⁶. Detrás de la revolución triunfante, las grandes cosechas y las caras sonrientes se ocultan millones de muertes en los campos de trabajo forzado, y la explotación, el dolor y el cansancio de quienes, a pesar de todo, sobrevivieron. ¿Cómo dar cuenta de ello? El director camboyano reserva casi media hora y varios “cierres” provisorios para afrontar esta cuestión de diversas formas. Para analizarlas utilizaremos las tres voces que Plantinga dis-

tingue en el documental¹⁷ y que en, cierta medida, se encuentran en este final prolongado. Básicamente, pueden distinguirse dos largo epílogos que conllevan además, dentro de sí, movimientos oscilantes de apertura y cierre.

En el primero, parecería estar involucrada la condición de Panh de cineasta, pero solo al principio. En él echa una mirada crítica a los films de propaganda del régimen (no solo no decían la verdad, sino que, además, eran malos), aunque su discurso se sigue hilvanado en función recuerdos personales. A nivel visual, comienza retomando las imágenes de los rollos envejecidos del comienzo, lo que podría proporcionar un cierre al relato, pero, enseguida vuelve al pasado para vincular las películas que eran proyectadas en los campos con las condiciones que quienes eran obligados a verlas (otra vez, la imagen faltante) y luego con el trabajo forzado a los que miles fueron sometidos. Empieza una revisión crítica de las causas que posibilitaron el confinamiento y la matanza: no fue la religión budista y su sentido de la aceptación, como dicen algunos, sino la ideología. La voz continua siendo predominantemente formal, aunque, por momentos, se vuelve más abierta, menos asertiva. Sobre el final aparece el mismo Panh hablando de los genocidas desde un televisor de arcilla bajo la mirada atenta de sus padres. Es la escena que no fue, él ya famoso, un referente sobre el tema, y ellos pudiendo ver sus logros. “Está hablando de nosotros”, le dice la madre al padre, invirtiendo el sentido de la mirada: ya no es él quien mira a sus padres, sino ellos quienes lo miran a él. Aquí la voz se desliza hacia lo poético. Cada vez más a menudo el montaje se realiza por simple asociación, por recuerdos que se enhebran cada vez menos causalmente en un solo hilo.

Tras la escena con los padres, por empalme directo, comenzaría lo que podría considerarse una segunda parte, más reflexiva y crítica. Ésta busca, fundamentalmente, las causas que expliquen la llegada de los Jemeres Rojos y reprocha al régimen anterior las injusticias que cometieron con los “pobres y hambrientos”, que hicieron que tantos abrazaran en un principio la revolución. Este tramo retorna la misma voz formal que acompañó los segmentos más informativos.

El mar, cada vez, como al principio, hace las veces de separador, en este caso de los distintos “cierres”.

El segundo epílogo es más personal; la voz es más abierta por referirse al mundo adulto del director, a sus dudas y temores. Sus sentimientos personales, dejados de lado antes, afloran en toda su multiplicidad: la culpa, su sensación de ser inútil, de no poder alcanzar jamás la sabiduría, el amor hacia sus padres y el dolor por no poder abrazarlos una vez más. A medida que avanza el relato, la voz va acercándose más a lo poético, aunque al retomarse la cuestión actual en su país vuelve a ser asertiva. A pesar de los cambios, el tono monótono se mantiene. Es en esta secuencia donde más claramente se realiza el duelo y el film se muestra más político.

Así, en ambos epílogos puede notarse una alternancia entre lo crítico, que conlleva un cariz político bien definido, y lo poético, que permite abordar el horror con crudeza pero sin llegar nunca al espectáculo que significarían las imágenes explícitas.

Notas

1. Jemeres Rojos (*Khmers Rouges* en francés, *Khmer Krahom* en camboyano) es el nombre con el que fue conocida la organización guerrillera camboyana que, tras la Guerra de Vietnam, la salida de Estados Unidos y el derrocamiento del general Lon Nol (que regía una dictadura militar desde 1970), tomó el poder en 1975 fundando la Kampuchea Democrática un sistema de gobierno de características dictatoriales que, bajo la apariencia formal de una república popular de inspiración maoísta, consolidó en la práctica un sistema de economía radicalmente agraria y sistematizó la represión.
2. Y esto es válido incluso para films como *Shoah*, (Claude Lanzmann, 1985) que reniega, aparentemente, de toda imagen (documental, de los acontecimientos), quedándose solo con el testimonio (que es, él también, no solo palabra). En el caso extremo, tendríamos la pantalla en negro o en blanco de Guy Debord (*Aullidos en favor de Sade*, 1952).
3. Siempre el sujeto autobiográfico se presenta como otro, así sería aunque no existiera este desplazamiento. “En el acto de rememorar el enunciador se confronta entre lo que fue y lo que ha llegado a ser, erigiéndose a sí mismo como otro”. Bajtín, citado por Piedras (2014, p. 89).
4. “A veces *veo* un chico. Soy yo”. “*Ve*o mi infancia como una imagen perdida”.
5. Barthes, Roland (2009). *La cámara lúcida. Notas sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós
6. Esta sobriedad, de la que también habla Bill Nichols (1997), ha sido analizada especialmente en lo referente al testimonio de víctimas de regímenes dictatoriales, en los que el confinamiento, la tortura y la eliminación son procesos habituales. En el cine de nuestro país, es una característica de los documentales de la transición. Cfr. Casale (2015), (2011) Sarlo (2005).
7. Así denomina Piedras a la narración lineal y cronológica en la que subyace una concepción de la historia como sucesión de hechos susceptibles de ser revelados y representados cronológicamente, El film aparece en estos casos como una reparación, un acto de memoria en el sentido de una “contra-historia” (2014, p. 168 y sig.).
8. “Las escrituras del yo –afirma Pablo Piedras– (...) buscan algún tipo de impacto social. (...) se debe a que el autor no se considera del todo representado por los relatos sociales establecidos o, por lo menos, no encuentra en estos los contornos que se refieren particularmente a su identidad” (2014, p. 115).
9. Una especie de epílogo en los últimos minutos da cuenta de la situación actual, en especial en relación al juzgamiento y castigo a los culpables “El jefe de la aldea que fue cruel y nos aterrizaba con su caballo no fue arrestado. Vive feliz, yo creo, y tiene un montón de niños” (1:26:15).
10. Ana Amado contrapone dos modos de representación en los films de memoria: “la “reconstrucción” arqueológica de las catástrofes del pasado” y “un ejercicio de rescate” que, sobre todo, da cuenta de la imposibilidad de su reconstrucción” (2009, p. 106). El utilizar figuras de arcilla, a pesar de cierta intención de reconstrucción arqueológica por su detalle, da cuenta de esta imposibilidad.
11. Por supuesto, existen filmaciones hechas por los aliados al momento mismo de llegar a los campos. Tres son los documentales que resultaron de estos registros (sin contar la producción de los soviéticos que, por su parte, también recogieron muestras filmicas):

Death Mills, Nazi Concentration Camps y Memory of the camps (datos tomados de Carlos Luciano Dawidiuk, 2012).

12. “Sería propiamente injurioso hablar de cine en ocasión de tal documento”, enfatizó André Lagargue, periodista y antiguo deportado, en el momento de su estreno, en concordancia con el resto de sus colegas (citado por Sylvie Lindeperg).

13. Godard, Moullet y Rivette tuvieron participación destacada en las polémicas que se desataron en los ‘60.

14. “Veó mi infancia como una imagen perdida”.

15. Huberman sostiene que toda imagen del horror “es inadecuada pero necesaria, inexacta pero verdadera. Verdadera por una verdad paradójica” (Huberman, 2004, p. 67).

16. “¿Quién ha filmado al pueblo enfermo; quien ha filmado las pagodas transformadas en hospicios y a mi vecino de litera y su rodilla comida por gusanos? ¿O a esa mujer que no puede permanecer acostada y grita toda la noche, sola, golpeándose el vientre hasta morir?... (1:09:20).

17. La clasificación de Plantinga se apoya en la autoridad narrativa que determina cada una de las voces en función de la relación que el cineasta establece con el mundo. Distingue tres voces: la formal, que transmite los conocimientos con seguridad; la abierta que lo hace con duda y la poética que no transmite conocimientos sino aspectos estéticos del mundo (Plantinga, 1997, p. 109).

Bibliografía

- Amado, A. (2009). *La imagen justa: cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Apra, G. (2015). *Documental, testimonios y memorias: miradas sobre el pasado militante*. Buenos Aires: Manantial.
- Apra, G. (2010). “Dos momentos en el uso de los testimonios en autores de documentales latinoamericanos” en *Revista Cine Documental*, Buenos Aires, N° 1 Año 1.
- Apra, G. (2008). “Testimonios: Oralidad y visibilidad en los documentales argentinos contemporáneos”. Ponencia presentada en las V Jornadas de Sociología de la UNLP. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
- Campos, J. (2016). Posmilitante. Un análisis del. *Revista Alter/nativas* N° 6.
- Casale, M. N. R. (2017). “El testimonio de los verdugos en el cine sobre genocidios. La confrontación como procedimiento ético y estético”. Ponencia presentada en las XVI Jornadas Interescuelas, del 9 al 11 de Agosto de 2017, Mar del Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Casale, M. N. R. (2015). “Mutaciones en los discursos cinematográficos sobre las víctimas de la dictadura” en *Revista Afuera Estudios de Crítica Cultural - Año X- N° 15*.
- Casale, M. N. R. (2011). “El cine en la postdictadura: los documentales histórico-políticos durante el primer gobierno democrático”. En *Una historia del cine político y social en Argentina: formas, estilos y registros. Vol II*, Lusnich, Ana Laura y Pablo Piedras (Editores), Buenos Aires: Nueva Librería.
- Dawidiuk, C. L. (2012). “Las representaciones cinematográficas de los campos de concentración nazi Décadas de 1940 a 1950”. Ponencia presentada en VII Jornadas de Sociología

- de la Universidad Nacional de La Plata “Argentina en el escenario latinoamericano actual: debates desde las ciencias sociales”.
- Feld, C. (2002). *Del Estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina*. Madrid: Siglo XXI.
- Ferro, M. (2008). *El cine una visión de la historia*. Madrid: Akal.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España.
- Lindeperg, S. (2016). *Noche y niebla: un film en la historia*. Buenos Aires: Prometeo Libros (1ª ed.).
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Barcelona: Paidós.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI de España.
- LaCapra, D. (2009). *Historia y memoria después de Auschwitz*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Nancy, J.-L. (2006). *La representación prohibida. Seguido de La Shoah, un soplo*. Buenos Aires-Madrid: Amorrortu editores.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Buenos Aires: Paidós.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Buenos Aires: Paidós.
- Plantinga, C. R. (1997). *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film*. New York: Cambridge University Press.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límite*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Raggio, S. (2009). “La noche de los lápices: del testimonio judicial al relato cinematográfico” en Feld, Claudia y Jessica Stites Mor (2009). *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.
- Rivette, J. (1961). “De la abyección” en *Cahiers du Cinéma* nº 120, junio de 1961.
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Segura, C. (2008). “Una panorámica es una cuestión moral” en *Shangri-la* Nº 7.

Abstract: For more than a decade the Cambodian director has been addressing the issue of genocide in his country during the Democratic Kampuchea (1975-1979) in different documentary films, always with the intention of recording the atrocities of the regime. In all the works before *The missing picture* (2013), the film in which we will focus on this paper, this approach is made by taking distance from the events described, events in which, however, Rithy Panh was directly involved, considering that he and his family were prisoners in forced-labor camps, being him the only survivor.

As happen with all the films that attempt to document genocide, Panh brings back to the fore the issue of the possibility or impossibility (ethics, material, psychological) of accounting for a phenomenon that destroys human dignity and carries the cruelty to extreme limits. Is it lawful to turn a massacre into a “spectacle”? Is it inevitable to do it when you want to represent it? What happens when the testimony is in the first person? Is subjectivity an obstacle? The Cambodian director chooses to use clay figures instead of

people in his film to replace –in the existing images of what happened– what they lack: torture, exploitation, murders. It is the story of a child (he was 13 years old when he was ripped out of his house and his memories are those that stitch together the story), but also the story of a filmmaker and, because of this duality, the reflection on the image have, in addition to theoretical depth, a simplicity that makes it, at the same time, more brutal and more poetic. It is questioning (what happened, but also, how to represent it or represent himself), but above all, it is testimony: it replace what was left out of the picture, covered up, hidden behind the revolutionary fanfare.

Keywords: Panh - genocide - testimony - image - documentary.

Resumo: Há mais de uma década o diretor cambojano está abordando o tema do genocídio no seu país durante a Kampuchea Democrática (1975-1979) em diferentes filmes documentais, sempre com a ideia de registrar as atrocidades do regime. Em todas as realizações anteriores a *A imagem faltante* (2013) essa abordagem se faz tomando distância frente aos acontecimentos relatados, dos quais o diretor Rithy Panh foi parte diretamente, porque ele e sua família estiveram em campos de trabalho forçado, sendo ele o único sobrevivente.

Como acontece com todos os filmes que procuram documentar o genocídio, o filme de Panh traz novamente à discussão o tema da possibilidade ou impossibilidade (ética, material, psicológica) de mostrar um fenômeno que arrasa a dignidade humana e leva a crueldade a limites extremos. É lícito converter um massacre em espetáculo? É inevitável fazê-lo quando se quer representa-lo? Que acontece quando a testemunha é em primeira pessoa? É a subjetividade um obstáculo? O diretor cambojano elege utilizar figuras de argila em lugar de pessoas para repor, nas imagens existentes do acontecido, aquilo que lhes falta: a tortura, a exploração, os assassinatos. É o relato de um garoto (tinha 13 anos quando foi tirado da sua casa e são suas lembranças as que fazem a história), mas também é o relato do cineasta, e por esta dualidade a reflexão sobre a imagem terá, além de profundidade teórica, uma simpleza que lhe da poesia e crueldade. Será questionamento, mas, sobretudo, será testemunha: reporá aquilo que ficou fora do quadro, tapado, escondido, detrás da fanfarras revolucionária.

Palavras chave: Panh - genocídio - testemunha - imagem - documental.

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]: **Moda, Diseño y Sociedad**. **Laura Zambrini**: Prólogo | **Carlos Roberto Oliveira de Araújo**: Metamorfose Corporal na Moda e no Carnaval | **Analía 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 | **Maria 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 Guanoluísa 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. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 76, diciembre. 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**: Víctor Iturralde Rúa y la especificidad de lo infantil. Un primerísimo primer acercamiento. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 74, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño en Perspectiva - Diseño para la transición. Primera Sección. D. V. Di Bella**: Prólogo de la Primera Sección | **T. Irwin**: Prefacio Diseño para la Transición | **D. Lockton and S. Candy**: Un vocabulario para las visiones del diseño para las transiciones | **G. Kossoff**: Localismo cosmopolita: la red planetaria de la vida cotidiana dentro de lo local | **A. Í. Gaziulusoy**: Postales desde los límites: hacia los futuros del diseño para las transiciones sostenibles | **C. Tonkinwise**: (Des)órdenes del diseño: sistemas de mediación de nivel en el diseño para la transición | **I. Mulder, T. Jaskiewicz and N. Morelli**: Sobre la ciudadanía digital y los datos como un nuevo campo común: ¿Podemos diseñar un nuevo movimiento? | **P. Scupelli**: Enseñanza del diseño para la transición: un estudio de caso sobre *Design Agility, Design Ethos y Dexign Futures* | **J. Boehnert**: Diseño para la transición y pensamiento ecológico | **T. Irwin**: El enfoque emergente del diseño para la transición | **T. Costa Gomez**: Proyectos de transición en curso: una perspectiva del sur | **S. Hamilton**: Palabras en acción: Creando y haciendo el diseño para la transición en Ojai, California, un caso de estudio | **Ch. L. Dahle**: Diseñar para las transiciones: abordar el problema de la pesca excesiva en el mundo | **S. Rohrbach and M. Steenson**: Diseño para la transición: enseñanza y aprendizaje | **M. A. Mages and D. Onafuwa**: Opacidad, transición e investigación en diseño. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 73, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño. Ivana Mihal**: Prólogo. Narrativa transmedia. Convergencia pedagógica-digital: libros, lecturas y diseño | **Natalia Aguerre**: Arte y Medios: Narrativa transmedia y el transector | **Francisco Albarello**: El lector en la encrucijada: la *lectura/navegación* en las pantallas digitales | **María del Carmen Rosas Franco**: Nuevos soportes, nuevos modos de leer. La narrativa en la Literatura infantil y juvenil digital | **Florencia Lila Sorrentino**: Instantáneas: la lectura en los tiempos que corren | **Gustavo Bombini**: Didáctica de la lectura y la escritura y multimodalidad | **Mariana Landau**: Los discursos sobre tecnologías y educación en la esfera pública | **Mónica Pini**: Políticas de alfabetización digital. Educación e inclusión | **Lia Calabre**: Planos de livro e leitura em tempos da cultura digital | **Ana Ligia Medeiros y Gilda Olinto**: O impacto da tecnologia de informação e comunicação nas bibliotecas públicas: envolvimento comunitário, criatividade e inovação | **Eduardo Pereyra**: Juventudes y TIC: Estados locales frente al abordaje de la promoción de la lectura | **Daniela Szpilbarg**: Configuraciones emergentes de circulación y lectura en el entorno digital: el caso de Bajalibros.com. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 72, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño**. Karen Avenburg y Marina Matarrese: Introducción. Cruces entre Cultura y Diseño: repensando el diseño de los procesos culturales y los abordajes culturales del diseño | Ivana Mihal: Estéticas, lecturas e industria del libro: el caso de los e-books | Laura Ferreño y María Laura Giménez: Desafíos actuales de las políticas culturales. Análisis de caso en el Municipio de Avellaneda | Silvia Benza: El Distrito de Diseño en la Ciudad de Buenos Aires: una mirada desde los usos de la cultura en contextos globales y locales | Natalia Aguerre: Las performances musicales en las misiones jesuitas de guaraníes | Julieta Infantino: Arte y Transformación social. El aporte de artistas (circenses) en el diseño de políticas culturales urbanas | Verónica Griselda Talellis, Elsa Alicia Martínez, Karen Avenburg y Alina Cibeá: Investigación y gestión cultural: diseñando articulaciones | Verónica Paiva y Alejo García de la Cárcova: Wright Mills y su crítica al diseño de segunda posguerra. Los aportes de la sociología al mundo del diseño | Laura Zambrini: Diseño e indumentaria: una mirada histórica sobre la estética de las identidades de género | Bárbara Guershman: Marcas de shopping o de diseñador. Los procesos de adscripción en la moda. (2019). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 71, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Materialidad difusa. Prácticas de diseño y tendencias**. Daniel Wolf: Prólogo de la Universidad de Palermo | Jorge Pokropek y Ana Cravino: Algunas precisiones sobre la borrosa noción de “Materia” para el diseño interior | Leila Lemgruber Queiroz: Desmaterialización e inmaterialidad en el contexto contemporáneo del Diseño | Maximiliano Zito: La sustentabilidad de Internet de las Cosas | Gabriela Nuri Barón: La des-materialización de productos tangibles en una perspectiva de sustentabilidad | Marina Andrea Baima: El proceso de diseño desde la génesis de los materiales | Marinella Ferrara and Valentina Rognoli: Introduction by the School of Design of Politecnico di Milano | Marinella Ferrara and Anna Cecilia Russo: The Italian Design Approach to Materials between tangible and intangible meanings | Linda Worbin: Designing for a start; irreversible dynamic textile patterns | Zurich Manuel Kretzer: Educating smart materials | Murat Bengisu: Biomimetic materials and design | Valentina Rognoli and Camilo Ayala Garcia: Material activism. New hybrid scenarios between design and technology | Giulia Gerosa and Laura Daglio: Diffuse materiality in public spaces between expressiveness and performance | Giovanni Maria Conti: Material for knitwear: a new contemporary design scenario | Giulio Ceppi: Slow+Design as sustainable sensoriality: an innovative approach aimed to explore the new relationships among design, innovation and sustainability. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 70, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Presente y futuro del diseño latino**. María Verónica Barzola: Prólogo de la Universidad de Palermo | Rita Ribeiro: Prólogo da Universidade do Estado de Minas Gerais. FILOSOFÍA DEL DISEÑO Y CONTEXTO SOCIAL: Jorge Gaitto | María Verónica Barzola | Celso Carnos Scaletsky, Chiara Del Gaudio, Filipe Campelo Xavier da Costa, Gerry Derksen, Guilherme

Corrêa Meyer, Juan de la Rosa, Piotr Michura y Stan Ruecker | Anderson Antonio Horta. EL DISEÑO COMO AGENTE DE TRANSFORMACIÓN SOCIAL: **María Ledesma | Silvia Sasaoka, Giselle Marques Leite, Mônica Cristina de Moura y Luís Carlos Paschoarelli | Caroline Salvan Pagnan y Artur Caron Mottin | Simone Abreu | Zulma Buendía De Viana | Elisangela Batista.** EL DISEÑO COMO FACTOR DE DESARROLLO ECONÓMICO: **María del Rosario Bernatene y Guillermo Juan Canale | Liliana Durán Bobadilla y Luis Daniel Mancipe Lopez | Ana Urroz-Osés | Camilo de 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 periodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellocchio, 2009) | **Victoria Alvarez:** Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal:** La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Moira Cristiá:** Frente al autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985) | **Sonia Sasiain:** El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura | **Mónica Gruber:** Medios y poder: *1984*. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 68, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño.** **Cecilia Mazzeo:** Prólogo. La dimensión ideológica de la enseñanza del diseño | **Constanza Necuzzi:** Educación, enseñanza y didáctica en la contemporaneidad | **Inés Olmedo:** La Dirección de Arte en el cine, desafíos disciplinares y pedagógicos | **Beatriz Galán:** Reconstruyendo el entramado de una sociedad creativa. Estrategias para la formación de diseñadores en contextos de complejidad | **Clara Ben Altabef:** Intenciones para una didáctica proyectual. Caso: asignatura Proyecto y Forma en la FAU-UNT | **Diego Giovanni Bermúdez Aguirre:** El estado de posibilidad de la Historia del Diseño | **María Ledesma:** Luces y sombras en la enseñanza del Diseño. Una reflexión sobre su transformación en saber universitario | **Ana Cravino:** Enseñar Diseño: La emergencia de la teoría | **Mabel Amanda López:** Modos de decir y modos de ser: palabra e ideología en el taller de diseño | **Ana María Romano:** La construcción de la cosmovisión durante la enseñanza. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 67, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Componentes del diseño audiovisual experimental**. **Gonzalo Aranda Toro y Alejandra Niedermaier**: Prólogo | **Alejandra Niedermaier**: Introducción | **María José Alcalde**: Reflexión acerca del ejercicio audiovisual como medio de expresión del diseño gráfico experimental | **Eugenia Álvarez Saavedra**: El diseño en las representaciones audiovisuales de la etnia Mapuche | **Laura Bertolotto Navarrete y Katherine Hetz Rodríguez**: Reflexión respecto de la conexión entre la disciplina del diseño y la audiovisual, como factor estratégico de desarrollo | **José Luis Cancio**: *Cerebus*, un modelo de edición independiente | **Rosa Chalkho**: La música cinematográfica y la construcción del sentido en el film | **Antonietta Clunes**: Experimentación con medios análogos y su aplicación como recurso audiovisual, reflejo de un contexto latinoamericano | **Daniela V. Di Bella**: Ex Obra, la rematerialización de la imagen en movimiento | **Pamela Petruska Gatica Ramírez**: Ver y sentir (pantallas). Diseño, dispositivos y emoción | **Ricardo Pérez Rivera**: Acerca del método de la observación y algunos alcances al estudio experimental para la construcción de imágenes | **Juan Manuel Pérez**: Sobre subjetividades en la educación visual contemporánea: algunos componentes | **Eduardo A. Russo**: Aspectos intermediales de la enseñanza audiovisual. Un abordaje transversal, entre el cine y los nuevos medios | **Gisela Massara, Camila Sabeckis y Eleonora Vallazza**: Tendencias en el Cine Expandido Contemporáneo. (2018). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 66, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 5ª Edición. Ciclo 2014-2015]**. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 65, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los procesos emergentes en la enseñanza y la práctica del diseño**. **M. Veneziani**: Prólogo | **M. Veneziani**: Moda y comida: Una alianza que predice hechos económicos | **M. Buey Fernández**: Involúcrame y entenderé | **F. Bertuzzi y D. Escobar**: El espíritu emprendedor. Un acercamiento al diseño independiente de moda y las oportunidades de crecimiento comercial en el contexto actual argentino | **X. González Elicabe**: Arte popular y diseño: los atributos de un nuevo lujo | **C. Eiriz**: Creación y operaciones de transformación. Aportes para una retórica del diseño | **P.M. Doria**: Desafío creativo cooperativo | **V. Fiorini**: Nuevos escenarios de las prácticas del diseño de indumentaria en Latinoamérica. Conceptos, metodologías e innovación productiva en el marco de la contemporaneidad | **R. Aras**: Los nuevos aprendizajes del sujeto digital | **L. Mastantuono**: Tendencias hacia un cine medioambiental. Concientización de una producción y diseño sustentable | **D. Di Bella**: El cuerpo como territorio | **V. Stefanini**: La mirada propia. El autorretrato en la fotografía contemporánea | **S. Faerm**: Introducción | **A. Fry, R. Alexander, and S. Ladhib**: Los emprendimientos en Diseño en la economía post-recesión: Parson`s E Lab, la Incubadora de Negocios de Diseño | **S. Faerm**: Desarrollando un nuevo valor en diseño; del “qué” al “cómo” | **A. Kurennaya**: Moda como práctica, Moda como proceso: los principios del lenguaje como marco para entender el proceso de diseño | **L. Beltran-Rubio**: Colombia for Export: Johanna Ortiz,

Pepa Pombo y la recreación de la identidad cultural para el mercado global de la moda | **A. Fry, G. Goretti, S. Ladhieb, E. Cianfanelli, and C. Overby:** “Artesanías de avanzada” integradas con el saber hacer; el papel del valor intangible y el rol central del artesano en el artesanato de alta gama del siglo 21 | **T. Werner and S. Faerm:** El uso de medios comerciales para involucrar e impactar de manera positiva en las comunidades. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 64, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación [Catálogo de Investigaciones. 1ª Edición. Ciclo 2007-2015]. Investigaciones (abstracts) organizadas por campos temáticos:** a. Empresas y marcas | b. Medios y estrategias de comunicación | c. Nuevas tecnologías | d. Nuevos profesionales | e. Diseño y producción de objetos, espacios e imágenes | f. Pedagogía del diseño y las comunicaciones | g. Historia y tendencia. **Selección de Investigaciones (completas): Patricia Dosio:** Detección y abordaje de problemas o tendencias actuales en el arte y el diseño | **Débora Belmes:** Nuevas herramientas de la comunicación. Un estudio acerca del amor, la amistad, la educación y el trabajo en jóvenes universitarios | **Eleonora Vallaza:** El Found Footage como práctica del video-arte argentino de la última década | **Andrés Olaizola:** Alfabetización académica en entornos digitales | **Marina Mendoza:** Hacia la construcción de una ciudadanía mediática. Reflexiones sobre la influencia de las políticas neoliberales en la configuración de la comunicación pública argentina | **Valeria Stefanini:** Los modos de representación del cuerpo en la fotografía de moda. Producciones fotográficas de la Revista Catalogue. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 63, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine documental. Fernando Mazás:** Prólogo | **Igor Dimitri Gonçalves:** Werner Herzog, documentales de viaje: *Fata Morgana, La Soufrière, A la espera de una catástrofe inevitable, Wodaabe, Pastores del sol, Jag Mandir* | **Nerea González:** La doble lectura de *Canciones para después de una guerra* explicada desde el marco teórico de las problemáticas del documental | **Lucía Levis Bilsky:** De artistas, consumidores y críticos: dinámicas del cambio, el gusto y la distinción en el campo artístico actual. Jean-Luc Godard y su *Adiós al Lenguaje* | **Claudia Martins:** Péter Forgács: imágenes de familia y la memoria del Holocausto | **Fernando Mazás:** *Edificio Master:* la tecnología audiovisual como escritura étnica | **Carlos Gustavo Motta:** La antropología visual | **Gonzalo Murúa Losada:** Por un cuarto cine, el webdoc en la era de las narraciones digitales | **Antonio Romero Zurita:** El cine intelectual de Fernando Birri. Antecedentes a la conformación del Documental Militante en Argentina | **Maria A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Imágenes/ escrituras: trazos reversibles. Laura Ruiz y Marcos Zangrandi:** Presentación. El lazo imagen/escritura en los nexos de la cultura contemporánea. **1. Blogs/escrituras. Diego**

Vigna: Lo narrado en imágenes (o las imágenes narradas). Ficciones, pruebas, trazos y fotografías en las publicaciones de los escritores en blogs | **Mariana Catalin:** Daniel Link y la televisión: ensayos entre la clase y la cualificación. **2. Cine/escrituras. Vanina Escales:** El ensayo a la búsqueda de la imagen | **Diego A. Moreiras:** Dimensiones de una masacre en la escuela: traducción intersemiótica en *We need to talk about Kevin* | **Nicolás Suárez:** Pueblo, comunidad y mito en *Juan Moreira* de Leonardo Favio y en *Facundo. La sombra del Tigre* de Nicolás Sarquís | **Marcos Zangrandi:** Antín / Cortázar: cruces y destiempos entre la escritura y el cine. **3. Imágenes/escrituras. Álvaro Fernández Bravo:** Imágenes, trauma, memoria: miradas del pasado reciente en obras de Patricio Guzmán, Adriana Lestido y Gustavo Germano | **Laura Ruiz:** Bronce y sueños, los gitanos. Nomadismo, identidades por exclusión y otredad negativa en Jorge Nedich y Josef Koudelka | **Santiago Ruiz y Ximena Triquell:** Imágenes y palabras en la lucha por imposición de sentidos: la imagen como generadora de relatos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 61, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades. María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos antropófagos. Sobrevivencias de una vocación internacionalista en la cultura brasileña | **Jazmín Adler:** Artes electrónicas en Argentina. En busca del eslabón perdido. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 60, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La experiencia fotográfica en diálogo con las experiencias del mundo. Alejandra Niedermaier:** Prólogo | **François Soulages:** Geoestética de idas-vueltas (a modo de introducción) | **Eric Bonnet:** Partir y volver. Cuba, tierra natal de Wifredo Lam y Ana Mendieta | **María Aurelia Di Berardino:** Lo que oculta una frontera: el para qué escindir la ciencia del arte | **Alejandro Erbetta:** La experiencia migratoria como posibilidad de creación | **Raquel Fonseca:** En la frontera de las imágenes de una inmigración en doble sentido; ida y vuelta | **Denise Labraga:** Fronteras blandas. Posibilidades de representación del horror | **Alejandra Niedermaier:** La imagen síntoma: construcciones estéticas del yo | **Pedro San Ginés Aguilar:** Hijo de la migración | **Silvia Solas:** Fronteras artísticas: sentidos y sinsentidos de lo visual | **François Soulages:** Las fronteras & el ida-vuelta | **Joaquim Viana:** Las transformaciones diagramáticas: imágenes y fronteras efímeras. (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 59, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cine y Moda**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | M. Carlos: **Moda en cine: signos y simbolismos** | D. Ceccato: **Cortos de moda, un género en auge** | P. Doria: **Brillos y utopías** | V. Fiorini: **Moda, cuerpo y cine** | C. Garizoain: **De la pasarela al cine, del cine a la pasarela. El vestuario y la moda en el cine argentino hoy** | M. Orta: **Moda fantástica** | S. Roffe: **Vestuario de cine: El relator silencioso** | M. Veneziani: **Moda y cine: entre el relato y el ropaje** | L. Acar: **La seducción del cuerpo vestido en La fuente de las mujeres** | F. di Cola: **Moda y autenticidad histórica en el cine: nuevos ecos de la escuela viscontina** | E. Monteiro: **El amor, los cuerpos y las ropas en Michael Haneke** | D. Trindade: **Vestes del tiempo: telas, movimientos e intervalos en la película Lavoura Arcaica** | N. Villaça: **Almodóvar: Cineasta y diseñador** | F. Mazás: **El cine come metalenguaje. Haciendo visible el código de la moda** | **Cuerpo, Arte y Diseño**. P. Doria: **Prólogo Universidad de Palermo** | S. Cornejo y P. Estebecorena: **Cuerpo, imagen e identidad. Relación (im)perfecta** | D. Ceccato: **Cuerpos encriptadas: Entre el ser real e irreal** | L. Garabieta: **Cuerpo y tiempo** | G. Gómez del Río: **Nuevos soportes, nuevos cuerpos** | M. Matarrese: **Cestería pilagá: una aproximación desde la estética al cuerpo** | C. Puppo: **El arte de diseñar nuestro cuerpo** | S. Roffe: **Ingeniería y arquitectura de la Moda: El cuerpo rediseñado** | L. Ruiz: **Imágenes de la otredad. Arte, política y cuerpos residuales en Daniel Santoro** | V. Suárez: **Cuerpos: utopías de lo real** | S. Avelar: **El futuro de la moda: una discusión posible** | S. M. Costa, Esteban F. Tuesta & S. A. Costa: **Residuos agro-industriales utilizados como materias-primas en estudios de desarrollo de fibras textiles** | F. Dantas Mendes: **El Diseño como estrategia de Postponement en la MVM Manufactura del Vestuario de la Moda** | B. Ferreira Pires: **Cuerpo trazado. Contexturas orgánicas e inorgánicas** | C. R. 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** | Liliانا Devoto: **La sustentabilidad en las pymes, ¿es posible?** | Sonia Grotz: **Cómo transformar un sueño en un proyecto** | María A. Rosa Dominici: **La importancia del coaching en las PYMES como factor estratégico de cambio** | Victoria Mejuto: **La creación de diseño y marca en las Pymes** | Diana Silveira: **Las pymes argentinas: realidades y perspectivas** | Christian Javier Klyver: **Las Redes Sociales y las PyMES. Una relación productiva** | Silvia Martinica: **El maltrato psicológico en la empresa** | Debora Shapira: **La sucesión en las PYMES, el factor gerenciamiento**. (2016). Buenos Aires: Universidad de

Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 57, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Pedagogías y poéticas de la imagen**. Julio César Goyes Narváez y Alejandra Niedermaier: **Prólogo** | Vanessa Brasil Campos Rodríguez: **Una mirada al borde del precipicio. La fascinación por lo siniestro en el espectáculo de lo real (*reality show*)** | Mónica Ferreira Mayrink: **La escuela en escena: las películas como signos mediadores de la formación crítico-reflexiva de profesores** | Jesús González Requena: **De los textos yoicos a los textos simbólicos** | Julio César Goyes Narváez: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). *Virtual Self*, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 4ª Edición. Ciclo 2012-2013]. Tesis recomendada para su publicación: Mariluz Sarmiento: La relación entre la biónica y el diseño para los criterios de forma y función.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 55, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito**. Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoledo: **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 Negrera: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Interpretando el pensamiento de diseño del siglo XXI.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. Tendencias opuestas** | Leandro Allochis: **La mirada lúcida. Desafíos en la producción y recepción de imágenes en la comunicación contemporánea** | Teresita Bonafina: **Lo austero. ¿Un estilo de vida o una tendencia en la moda?** | Florencia Bustingorry: **Moda y distinción social. Reflexiones en torno a los sentidos atribuidos a la moda** | Carlos Caram: **Pedagogía del diseño: el proyecto del proyecto** | Patricia M. Doria: **Poética, e inspiración en Diseño de Indumentaria** | Verónica Fiorini: **Tendencias de consumo, innovación e identidad en la moda: Transformaciones en la enseñanza del diseño latinoamericano** | Paola Gallarato: **Buscando el vacío. Reflexiones entre líneas sobre la forma del espacio** | Andrea Pol: **Brand 2020. El futuro de las marcas** | José E. Putruele y Marcia C. Veneziani: **Sustentabilidad, diseño y reciclaje** | Valeria Stefanini: **La puesta en escena. Arte y representación** | Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Nuevos mundos extremos** | David Carroll: **El innovador transgresor: ser un explorador de Google Glass** | Aaron Fry y Steven Faerm: **Consumismo en los Estados Unidos de la post-recesión: la influencia de lo “Barato y Chic” en la percepción sobre la desigualdad de ingresos** | Steven Faerm: **Construyendo las mejores prácticas en la enseñanza del diseño de moda: sentido, preparación e impacto** | Robert Kirkbride: **Aguas arriba/Aguas Abajo** | Jeffrey Lieber: **Aprender haciendo** | Karinna Nobbs y Gretchen Harnick: **Un estudio exploratorio sobre el servicio al cliente en la moda.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 53, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Cincuenta años de soledad. Aspectos y reflexiones sobre el universo del video arte.** E. Vallazza: **Prólogo** | S. Torrente Prieto: **La sutura de lo ausente. El espectador como actor en el videoarte** | G. Galuppo: **Frente al vacío cuerpos, espacios y gestos en el videoarte** | C. Sabeckis: **El videoarte y su relación con las vanguardias históricas y cinematográficas** | J.P. Lattanzi: **La crisis de las grandes narrativas del arte en el audiovisual latinoamericano: apuntes sobre el cine experimental latinoamericano en las décadas de 1960 y 1970** | N. Sorrivias: **El videoarte como herramienta pedagógica** | M. Cantú: **Archivos y video: no lo hemos comprendido todo** | E. Vallazza: **El video arte y la ausencia de un campo cultural específico como respuesta a su hibridación artística** | D. Foresta: **Los comienzos del videoarte (entrevista)** | G. Ignoto: **Borrado** | J-P Fargier: **Grand Canal & Mon Ciel!** | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi**

cabeza | La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia. Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldito 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 paramétrico. El gran desafío del siglo XXI** | Deyanira Bedolla Pereda y Aarón José Caballero Quiroz: **La imagen emotiva como lenguaje de la creatividad e innovación** | María González de Cosío y Nora A. Morales Zaragoza: **El pensamiento proyectual sistémico y su integración en el aula** | Luis Rodríguez Morales: **Hacia un diseño integral** | Gloria Angélica Martínez de la Peña: **La investigación y el diagnóstico de proyectos de diseño** | María Isabel Martínez Galindo y Nora A. Morales Zaragoza: **Imaginando otras formas de leer. La era de la sociedad imaginante** | Paula Visoná y Giulio Palmitessa: **Metodologías del diseño en la promoción de aprendizaje organizacional. El proyecto Melissa Academy** | Leandro Brizuela: **El diseño de packaging y su contribución al desarrollo de pequeños y medianos emprendimientos** | Dolores Delucchi: **El Diseño y su incidencia en la industria del juguete argentino** | Pablo Capurro: **Sin nadie en el medio. El papel de internet como intermediario en las industrias culturales y en la educación** | Fabio Parode e Ione Bentz: **El desarrollo sustentable en Brasil: cultura, medio ambiente y diseño.** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 49, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Los enfoques multidisciplinares del sistema de la moda.** Marisa Cuervo: **Prólogo** | Marcia Veneziani: **Introducción Universidad de Palermo. El enfoque multidisciplinario: un desafío pedagógico en la enseñanza de la moda y el diseño** | Leandro Allochis: **De New York a Buenos Aires y del Hip Hop a la Cumbia Villera. El protagonismo de la imagen en los procesos de transculturación** | Patricia Doria: **Sobre la Enseñanza del Diseño de Indumentaria. El desafío creativo (enseñanza del método)** | Ximena González Eliçabe: **Arte sartorial. De lo ritual a lo cotidiano** | Sofía Marré: **El asociativismo en las empresas de diseño de indumentaria de autor en Argentina** | Laureano Mon: **Los caminos de la innovación en la Argentina** | Marcia Veneziani: **Costumbres, dinero y códigos culturales: conceptos**

inseparables para la enseñanza del sistema de la moda | Maximiliano Zito: **La ética del diseño sustentable**. Steven Faerm: **Introducción Parsons The New School for Design. Industria y Academia** | Lauren Downing Peters: **¿Moda o vestido? Aspectos Pedagógicos en la teoría de la moda** | Steven Faerm: **Del aula al salón de diseño: La experiencia transicional del graduado en diseño de indumentaria** | Aaron Fry, Steven Faerm y Reina Arakji: **Realizando el sueño del nuevo graduado: construyendo el éxito sostenible de negocios en pequeña escala** | Robert Kirkbride: **Velos y veladuras** | Melinda Wax: **Meditaciones sobre una simple puntada**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 48, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Tejiendo identidades latinoamericanas**. Marcia Veneziani: **Prólogo** | Manuel Carballo: **Identidades: construcción y cambio** | Roberto Aras: **“Ortega, profeta del destino latinoamericano: la identidad como ‘autenticidad’”** | Marisa García: **Latinoamérica según Latinoamérica** | Leandro Allochis: **La fotografía invisible. Identidad y tapas de revistas femeninas en la Argentina** | Valeria Stefanini Zavallo: **Pararse derechita. El cuerpo y la pose en la fotografía de moda. Un análisis de producciones fotográficas de la revista Catalogue** | Marcia Veneziani: **Diseñar a partir de la identidad. Entre el molde y el espejo** | Paola de la Sotta Lazzarini - Osvaldo Muñoz Peralta: **La intención de diseño. El caso del Artilugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 3ª Edición. Ciclo 2010-2011]. Tesis recomendada para su publicación: Yina Lissete Santisteban Balaguera: La influencia de los materiales en el significado de la joya**. (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 46, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Transformaciones en la comunicación, el arte y la cultura a partir del desarrollo y consolidación de nuevas tecnologías**. T. Domenech: **Prólogo** | J. P. Lattanzi: **¿El poder de las nuevas tecnologías o las nuevas tecnologías y el poder?** | G. Massara: **Arte y nuevas tecnologías, lo experimental en el bioarte** | E. Vallazza: **Nuevas tecnologías, arte y activismo político** | C. Sabeckis: **El séptimo arte en la era de la revolución tecnológica** | V. Levato: **Redes sociales, lenguaje y tecnología Facebook. The 4th Estate Media?** | M. Damoni: **Democracia**

y mass media... ¿mayor calidad de la información? | N. Rivero: **La literatura en su época de reproductibilidad digital** | M. de la P. Garberoglio: **Literatura y nuevas tecnologías. Cambios en las nociones de lectura y escritura a partir de los weblogs** | T. Domenech: **Políticas culturales y nuevas tecnologías - Aportes interdisciplinarios en Diseño y Comunicación desde el marketing, los negocios y la administración.** S. G. González: **Prólogo** | A. Bur: **Marketing sustentable. Utilización del marketing sustentable en la industria textil y de la indumentaria** | A. Bur: **Moda, estilo y ciclo de vida de los productos de la industria textil** | S. Cabrera: **La fidelización del cliente en negocios de restauración** | S. Cabrera: **Marketing gastronómico. La experiencia de convertir el momento del consumo en un recuerdo memorable** | C. R. Cerezo: **De la Auditoría Contable a la Auditoría de las Comunicaciones** | D. Elstein: **La importancia de la motivación económica** | S. G. González: **La reputación como ventaja competitiva sostenible** | E. Lissi: **Primero la estrategia, luego el marketing. ¿Cómo conseguir recursos en las ONGs?** | E. Llamas: **La naturaleza estratégica del proceso de branding** | D. A. Ontiveros: **Retail marketing: el punto de venta, un medio poderoso** | A. Prats: **La importancia de la comunicación en el marketing interno.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 45, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Moda y Arte.** Marcia Veneziani: **Prólogo Universidad de Palermo** | Felisa Pinto: **Fusión Arte y Moda** | Diana Avellaneda: **De perfumes que brillan y joyas que huelen. Objetos de la moda y talismanes de la fe** | Diego Guerra y Marcelo Marino: **Historias de familia. Retrato, indumentaria y moda en la construcción de la identidad a través de la colección Carlos Fernández y Fernández del Museo Fernández Blanco, 1870-1915** | Roberto E. Aras: **Arte y moda: ¿fusión o encuentro? Reflexiones filosóficas** | Marcia Veneziani: **Moda y Arte en el diseño de autor argentino** | Laureano Mon: **Diseño en Argentina. "Hacia la construcción de nuevos paradigmas"** | Victoria Lescano: **Baño, De Loof y Romero, tres revolucionarios de la moda y el arte en Buenos Aires** | Valeria Stefanini Zavallo: **Para hablar de mí. La apropiación que el arte hace de la moda para abordar el problema de la identidad de género** | María Valeria Tuozzo y Paula López: **Moda y Arte. Campos en intersección** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **Prólogo Università di Bologna** | Maria Giuseppina Muzzarelli: **El binomio arte y moda: etapas de un proceso histórico** | Simona Segre Reinach: **Renacimiento y naturalización del gusto. Una paradoja de la moda italiana** | Federica Muzzarelli: **La aventura de la fotografía como arte de la moda** | Elisa Tosi Brandi: **El arte en el proceso creativo de la moda: algunas consideraciones a partir de un caso de estudio** | Nicoletta Giusti: **Art works: organizar el trabajo creativo en la moda y en el arte** | Antonella Mascio: **La moda como forma de valorización de las series de televisión.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 44, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Acerca de la subjetividad contemporánea: evidencias y reflexiones.** Alejandra Niedermaier - Viviana Polo Flórez: **Prólogo** | Raúl Horacio Lamas: **La Phantasia estructurante del pensamien-**

to y de la subjetividad | Alejandra Niedermaier: **La distribución de lo inteligible y lo sensible hoy** | Susana Pérez Tort: **Poéticas visuales mediadas por la tecnología. La necesaria opacidad** | Alberto Carlos Romero Moscoso: **Subjetividades inestables** | Norberto Salerno: **¿Qué tienen de nuevo las nuevas subjetividades?** | Magalí Turkenich - Patricia Flores: **Principales aportes de la perspectiva de género para el estudio social y reflexivo de la ciencia, la tecnología y la innovación** | Gustavo Adolfo Aragón Holguín: **Consideración de la escritura narrativa como indagación de sí mismo** | Cayetano José Cruz García: **Idear la forma. Capacitación creativa** | Daniela V. Di Bella: **Aspectos inquietantes de la era de la subjetividad: lo deseable y lo posible** | Paola Galvis Pedroza: **Del universo simbólico al arte como terapia. Un camino de descubrimientos** | Julio César Goyes Narváez: **El sujeto en la experiencia de lo real** | Sylvia Valdés: **Subjetividad, creatividad y acción colectiva** | Elizabeth Vejarano Soto: **La poética de la forma. Fronteras desdibujadas entre el cuerpo, la palabra y la cosa** | Eduardo Vigovsky: **Los aportes de la creatividad ante la dificultad reflexiva del estudiante universitario** | Julián Humberto Arias: **Desarrollo humano: un lugar epistémico** | Lucía Basterrechea: **Subjetividad en la didáctica de las carreras proyectuales. Grupos de aprendizaje; evaluación** | Tatiana Cuéllar Torres: **Cartografía del papel de los artefactos en la subjetividad infantil. Un caso sobre la implementación de artefactos en educación de la primera infancia** | Rosmery Dussán Aguirre: **El Diseño de experiencias significativas en entornos de aprendizaje** | Orfa Garzón Rayo: **Apuntes iniciales para pensar-se la subjetividad que se expresa en los procesos de docencia en la educación superior** | Alfredo Gutiérrez Borrero: **Rapsodia para los sujetos por sí-mismos. Hacia una sociedad de localización participante** | Viviana Polo Florez: **Habitancia y comunidades de sentido. Complejidad humana y educación. Consideraciones acerca del acto educativo en Diseño.** (2013). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 43, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda**

| Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas.** Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica.** [Prólogo] | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La 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 Palermo: **Alta Edad Media: Románico.** Alicia Dios: **Baja Edad Media: Gótico.** Ana Cravino: **Renacimiento, Manierismo, Barroco.** Clelia Mirna Domoñi: **Iberoamericano Colonial.** Gabriela Garófalo: **Siglo XIX.** Mercedes Pombo: **Siglo XX. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Mauricio León Rincón: **El relato de ciencia ficción como herramienta para el diseño industrial.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 37, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Picas** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 36, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, nuevos paradigmas ¿más dudas que certezas?** Fernando Arango: **Comunicaciones corporativas.** Damián Martínez Lahitou: **Brand PR: comunicaciones de marca.** Manuel Montaner Rodríguez: **La gestión de las PR a través de Twitter.** Orlando Daniel Di Pino: **Avanza la tecnología, que se salve el contenido!** Lucas Lanza y Natalia Fidel: **Política 2.0 y la comunicación en tiempos modernos.** Daniel Néstor Yasky: **Los públicos de las comunicaciones financieras. Investor relations & financial communications.** Andrea Paula Lojo: **Los públicos internos en la construcción de la imagen corporativa.** Gustavo Adrián Pedace: **Las Relaciones Públicas y la mentira: ¿inseparables?** Gabriel Pablo Stortini: **La ética en las Relaciones Públicas.** Gerardo Sanguine: **Las prácticas profesionales en la carrera de Relaciones Públicas.** Paola Lattuada: **Comunicación Sustentable: la posibilidad de construir sentido con otros.** Adriana Lauro: **RSE - Comunicación para el Desarrollo Sostenible en una empresa de servicio básico y social: Caso Aysa.** (2011) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 35, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **La utilización de clásicos en la puesta en escena.** Catalina Artesi: **Tensión entre los ejes de lo clásico y lo contemporáneo en dos versiones escénicas de directores argentinos.** Andrés Olaizola: **La Celestina en la versión de Daniel Suárez Marzal: apuntes sobre su puesta en escena.** María Laura Pereyra: **Antígona, desde el teatro clásico al Derecho Puro - Perspectivas de la enseñanza a través del método del case study.** María Laura Ríos: **Manifiesto de Niños, o la escenificación de la violencia.** Mariano Saba: **Pelayo y el gran teatro del canon: los condicionamientos críticos de Unamuno dramaturgo según su recepción en América Latina. Propuestas de abordaje frente a las problemáticas de la diversidad. Nuevas estrategias en educación superior, desarrollo turístico y comunicación.** Florencia Bustingorry: **Sin barreras lingüísticas en el aula. La universidad argentina como escenario del multiculturalismo.** Diego Navarro: **Turismo: portal de la diversidad cultural. El turismo receptivo como espacio para el encuentro multicultural.** Virginia Pineau: **La Educación Superior como un espacio de construcción del Patrimonio Cultural. Una forma de entender la diversidad.** Irene Scaletzky: **La construcción del espacio académico: ciencia y diversidad. Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo. Tesis recomendada para su publicación.** Yaffa Nahir I. Gómez Barrera: **La Cultura del Diseño, estrategia para la generación de valor e innovación en la PyMe del Área Metropolitana del Centro Occidente, Colombia.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 34, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Paola Lattuada: **Relaciones Públicas, al sur de Latinoamérica.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** María Isabel Muñoz Antonin: **Reputación corporativa: Trustmark y activo de comportamientos adquisitivos futuros.** Bernardo García: **Tendencias y desafíos de las marcas globales. Nuevas expectativas sobre el rol del comunicador corporativo.** Claudia Gil Cubillos: **Comunicadores corporativos: desafíos de una formación profesional por competencias en la era global.** Marcelino Garay Madariaga: **Comunicación y liderazgo: sin comunicación no hay líder.** Jairo Ortiz Gonzales: **El rol del comunicador en la era digital.** Alberto Arébalos: **Las nuevas relaciones con los medios. En un mundo de comunicaciones directas, ¿es necesario hacer media relations?** Enrique Correa Ríos: **Comunicación y lobby.** Guillermo Holzmann: **Comunicación política y calidad democrática en Latinoamérica.** Paola Lattuada: **RSE y RRPP: ¿un mismo ADN?** Equipo de Comunicaciones Corporativas de MasterCard para la región de Latinoamérica y el Caribe: **RSE - Caso líder en consumo inteligente.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 33, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **txts.** (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 32, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Maestría en Diseño de la Universidad de Palermo [Catálogo de Tesis. 1ª Edición. Ciclo 2004-2007].**

Tesis recomendada para su publicación: Nancy Viviana Reinhardt: Infografía Didáctica: producción interdisciplinaria de infografías didácticas para la diversidad cultural. (2010) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 31, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: El paisaje como referente de diseño. Jimena Martignoni: **El paisaje como referente de diseño.** Carlos Coccia: **Escenografía. Teatro. Paisaje.** Cristina Felsenhardt: **Arquitectura. Paisaje.** Graciela Novoa: **Historia. Marcas a través del tiempo. Paisaje.** Andrea Saltzman: **Cuerpo. Vestido. Paisaje.** Sandra Siviero: **Antropología. Pueblos. Paisaje.** Felipe Uribe de Bedout: **Mobiliario Urbano. Espacio Público. Ciudad - Paisaje.** Paisaje Urbe. Patricia Noemí Casco y Edgardo M. Ruiz: **Introducción Paisaje Urbe. Manifiesto: Red Argentina del Paisaje.** Lorena C. Allemanni: **Acciones sobre el principal recurso turístico de Villa Gesell “la playa”.** Gabriela Benito: **Paisaje como recurso ambiental.** Gabriel Burgueño: **El paisaje natural en el diseño de espacios verdes.** Patricia Noemí Casco: **Paisaje compartido. Paisaje como recurso.** Fabio Márquez: **Diseño participativo de espacios verdes públicos.** Sebastián Miguel: **Proyecto social en áreas marginales de la ciudad.** Eduardo Otaviani: **El espacio público, sostén de las relaciones sociales.** Blanca Rotundo y María Isabel Pérez Molina: **El hombre como hacedor del paisaje.** Edgardo M. Ruiz: **Patrimonio, historia y diseño de los jardines del Palacio San José.** Fabio A. Solari y Laura Cazorla: **Valoración de la calidad y fragilidad visual del paisaje.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 30, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Typo.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 29, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Relaciones Públicas 2009. Radiografía: proyecciones y desafíos.** Paola Lattuada: **Introducción.** Fernando Arango: **La medición de la reputación corporativa.** Alberto Arébalos: **Yendo donde están las audiencias. Internet: el nuevo aliado de las relaciones públicas.** Alessandro Barbosa Lima y Federico Rey Lennon: **La Web 2.0: el nuevo espacio público.** Lorenzo A. Blanco: **entrevista.** Lorenzo A. Blanco: **¿Nuevas empresas... nuevas tendencias... nuevas relaciones públicas...?** Carlos Castro Zuñeda: **La opinión pública como el gran grupo de interés de las relaciones públicas.** Marisa Cuervo: **El desafío de la comunicación interna en las organizaciones.** Diego Dillenberger: **Comunicación política.** Graciela Fernández Ivern: **Consejo Profesional de Relaciones Públicas de la República Argentina. Carta abierta en el 50° aniversario.** Juan Iramain: **La sustentabilidad corporativa como objetivo estratégico de las relaciones públicas.** Patricia Iurcovich: **Las pymes y la función de la comunicación.** Gabriela T. Kurincic: **Convergencia de medios en Argentina.** Paola Lattuada: **RSE: Responsabilidad Social Empresaria. La tríada RSE.** Aldo Leporatti: **Issues Management. La comunicación de proyectos de inversión ambientalmente sensibles.** Elisabeth Lewis Jones: **El beneficio público de las relaciones públicas. Un escenario en**

el que todos ganan. Hernán Maurette: **La comunicación con el gobierno.** Allan McCrea Steele: **Los nuevos caminos de la comunicación: las experiencias multisensoriales.** Daniel Scheinsohn: **Comunicación Estratégica®.** Roberto Starke: **Lobby, lobistas y bicicletas.** Hernán Stella: **La comunicación de crisis.** (2009) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 28, abril. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sandro Benedetto: **Borges y la música.** Alberto Farina: **El cine en Borges.** Alejandra Niedermaier: **Algunas consideraciones sobre la fotografía a través de la cosmovisión de Jorge Luis Borges.** Graciela Taquini: **Transborges.** Nora Tristezza: **El arte de Borges.** Florencia Bustingorry y Valeria Mugica: **La fotografía como soporte de la memoria.** Andrea Chame: **Fotografía: los creadores de verdad o de ficción.** Mónica Incorvaia: **Fotografía y Realidad.** Viviana Suárez: **Imágenes opacas. La realidad a través de la máquina surrealista o el desplazamiento de la visión clara.** Daniel Tubío: **Innovación, imagen y realidad: ¿Solo 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 mediatisada.** Julieta Sepich. **La producción televisiva. Retos del diseñador audiovisual.** Marcelo Adrián Torres. **Identidad y el patrimonio cultural. El caso de los sitios arqueológicos de la provincia de La Rioja.** Marcela Verónica Zena. **Representación de la cultura en el diario impreso: Análisis comunicacional.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 22, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Oscar Echevarría. **Proyecto Maestría en Diseño.** Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 21, julio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Rosa Chalkho. **Arte y tecnología.** Francisco Ali-Brouchoud. **Música: Arte.** Rodrigo Alonso. **Arte, ciencia y tecnología. Vínculos y desarrollo en Argentina.** Daniela Di Bella. **El tercer dominio.** Jorge Haro. **La escucha expandida [sonido, tecnología, arte y contexto]** Jorge La Ferla. **Las artes mediáticas interactivas corroen el alma.** Juan Reyes. **Perpendicularidad entre arte sonoro y música.** Jorge Sad. **Apuntes para una semiología del gesto y la interacción musical.** (2006) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 20, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Trabajos Finales de Grado. Proyectos de Graduación. Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo.** Catálogo 1993-2004. (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 19, agosto. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Sylvia Valdés. **Cine latinoamericano.** Leandro Africano. **Funcionalidad actual del séptimo arte.** Julián Daniel Gutiérrez Albilla. **Los olvidados de Luis Buñuel.** Geoffrey Kantaris. **Visiones de la violencia en el cine urbano latinoamericano.** Joanna Page. **Memoria y experimentación en el cine argentino contemporáneo.** Erica Segre. **Nacionalismo cultural y Buñuel en México.** Marina Sheppard. **Cine y resistencia.** (2005) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 18, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Guía de Artículos y Publicaciones de la Facultad de Diseño y Comunicación de la Universidad de Palermo. 1993-2004.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 17, noviembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Alicia Banchero. **Los lugares posibles de la creatividad.** Débora Irina Belmes. **El desafío de pensar. Creación - recreación.** Rosa Judith Chalkho. **Transdisciplina y percepción en las artes audiovisuales.** Héctor Ferrari. **Historietar.** Fabián Iriarte. **High concept en el escenario del Pitch: Herramientas de seducción en el mercado de proyectos filmicos.** Graciela Pacualetto. **Creatividad en la educación universitaria. Hacia la concepción de nuevos posibles.** Sylvia Valdés. **Funciones formales y discurso creativo.** (2004) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 16, junio. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: Adriana Amado Suárez. **Internet, o la lógica de la seducción.** María Elsa Bettendorff. **El tercero del juego. La imaginación creadora como nexo entre el pensar y el hacer.** Sergio Caletti. **Imaginación, positivismo y actividad proyectual. Breve digresión acerca de los problemas del método y la creación.** Alicia Entel. **De la totalidad a la complejidad. Sobre la dicotomía ver-saber a la luz del pensamiento de Edgar Morin.** Susana Finquelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

- > Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Relevamientos Temáticos]: Noemí Galanternik. **Tipografía on line. Relevamiento de sitios web sobre tipografía.** Marcela Zena. **Periódicos digitales en español. Publicaciones periódicas digitales de América Latina y España.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 14, noviembre. Con Arbitraje.
- > Cuaderno: Ensayos. José Guillermo Torres Arroyo. **El paisaje, objeto de diseño.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 13, junio.
- > Cuaderno: Recopilación Documental. **Centro de Recursos para el Aprendizaje. Relevamientos Temáticos. Series: Práctica profesional. Diseño urbano. Edificios. Estudios de mercado. Medios. Objetos. Profesionales del diseño y la comunicación. Publicidad.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 12, abril.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación. Proyectos 2003 en Diseño y Comunicación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 11, diciembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Plan de Desarrollo Académico. Proyecto Anual. Proyectos de Exploración y Creación. Programa de Asistentes en Investigación. Líneas Temáticas. Centro de Recursos. Capacitación Docente.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 10, septiembre.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula: **Espacios Académicos. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Centro de Recursos para el aprendizaje.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 9, agosto.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Adriana Amado Suárez. **Relevamiento terminológico en diseño y comunicación. A modo de encuadre teórico.** Diana Berschadsky. **Terminología en diseño de interiores. Área: materiales, revestimientos, acabados y terminaciones.** Blanco, Lorenzo. **Las Relaciones Públicas y su proyección institucional.** Thais Calderón y María Alejandra Cristofani. **Investigación documental de marcas nacionales.** Jorge Falcone. **De Altamira a Toy Story. Evolución de la animación cinematográfica.** Claudia López Neglia. **El trabajo de la creación.** Graciela Pascualetto. **Entre la información y el sabor del aprendizaje. Las producciones de los alumnos en el cruce de la cultura letrada, mediática y cibernética.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 8, mayo.

- > Cuaderno: Relevamiento Documental. María Laura Spina. **Arte digital: Guía bibliográfica.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 7, junio.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Fernando Rolando. **Arte Digital e interactividad.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 6, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Débora Irina Belmes. **Del cuerpo máquina a las máquinas del cuerpo.** Sergio Guidalevich. **Televisión informativa y de ficción en la construcción del sentido común en la vida cotidiana.** Osvaldo Nupieri. **El grupo como recurso pedagógico.** Gustavo Valdés de León. **Miseria de la teoría.** (2001) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 5, mayo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. **Creación, Producción e Investigación.** Proyectos 2002 en Diseño y Comunicación. (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 4, julio.
- > Cuaderno: Papers de Maestría. Cira Szklowin. **Comunicación en el Espacio Público. Sistema de Comunicación Publicitaria en la vía pública de la Ciudad de Buenos Aires.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 3, julio.
- > Cuaderno: Material para el aprendizaje. Orlando Aprile. **El Trabajo Final de Grado. Un compendio en primera aproximación.** (2002) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 2, marzo.
- > Cuaderno: Proyectos en el Aula. Lorenzo Blanco. **Las medianas empresas como fuente de trabajo potencial para las Relaciones Públicas.** Silvia Bordoy. **Influencia de Internet en el ámbito de las Relaciones Públicas.** (2000) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 1, septiembre.

Síntesis de las instrucciones para autores

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

Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.

www.palermo.edu/dyc

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



Facultad de Diseño y Comunicación

Mario Bravo 1050 . Ciudad Autónoma de Buenos Aires
C1175 ABT . Argentina . www.palermo.edu/dyc