

Cuaderno 68

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

Año 18
Número 68
Julio
2018

Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo: Prólogo | **Rodolfo Battagliese:** Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay:** Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, 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) | **Maira 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.

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación

Universidad de Palermo.
Facultad de Diseño y Comunicación.
Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
Mario Bravo 1050. C1175ABT.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu
publicacionesdc@palermo.edu

Director

Oscar Echevarría

Editora

Fabiola Knop

Coordinación del Cuaderno n° 68

Zulema Marzoratti. (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 Álvarez 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 Dorochoesi 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 Marzoratti. 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. ProDiseño Escuela de Comunicación Visual y Diseño. Venezuela.

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

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

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.
Julio 2018.

Impresión: Artes Gráficas Buschi S.A.

Ferré 250/52 (C1437FUR)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

ISSN 1668-0227



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.

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.

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

Cuaderno 68

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

Año 18
Número 68
Julio
2018

Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo: Prólogo | **Rodolfo Battagliese:** Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou | **Lizel Tornay:** Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina | **Zulema Marzorati y Mercedes Pombo:** El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009) | **Victoria Alvarez:** Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices* | **Tzvi Tal:** La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011) | **Maira 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.

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.
Julio 2018.

Cine e Historia. Pluralidad de voces y miradas sobre el autoritarismo y el totalitarismo

Prólogo

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo.....pp. 11-17

Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou

Rodolfo Battagliese.....pp. 19-26

Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina

Lizel Tornay.....pp. 27-37

El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellochio, 2009)

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo.....pp. 39-50

Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices*

Victoria Alvarez.....pp. 51-62

La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011)

Tzvi Tal.....pp. 63-73

Frente el autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia / Argentina, 1985)

Moira Cristiá.....pp. 75-92

El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura
Sonia Sasiain.....pp. 93-108

Medios y poder: 1984
Mónica Gruber.....pp. 109-122

Publicaciones del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.....pp. 123-144

Síntesis de las instrucciones para autores.....p. 145

Resumen: El cine es un campo de poder simbólico en el que se construyen los discursos imperantes en la sociedad actual. En este volumen editado por la Universidad de Palermo, los autores se proponen analizar las representaciones del autoritarismo y del totalitarismo a partir del análisis de un corpus de imágenes filmicas de noticieros cinematográficos y de ficción, que abordan la intersección cine/historia en relación con su contexto de producción. Los films se consideran como productos culturales que toman elementos del universo simbólico que los rodea, constituyéndose como constructores y reproductores de imaginarios sociales.

Los diversos artículos que se presentan en este libro se establecen como un laboratorio para la reflexión de los científicos sociales, quienes en la tarea de investigar el devenir de los procesos socio-históricos cuentan hoy con este inestimable recurso que les fue provisto por la ciencia y la tecnología moderna. Son múltiples las perspectivas de análisis que se ofrecen desde la mirada de los autores: el cine como documento histórico; versión filmica del pasado; el film como recurso didáctico; sistema signifiante, y lugar de la memoria y del imaginario social, todas ellas desarrolladas y aplicadas a los distintos filmes que integran este Cuaderno.

Palabras clave: cine/historia - imágenes - representaciones - memoria - imaginario social - autoritarismo - totalitarismo.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 16-17]

(*) Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (Flacso). Docente e investigadora (UBA). Actualmente investiga las representaciones de la ciencia en documentales argentinos, habiendo publicado diversos artículos sobre esta temática.

(**) Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Docente, investigadora y fotógrafa. Actualmente investiga sobre fotografía argentina contemporánea dentro del marco del Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

Un siglo después de la invención de las imágenes en movimiento, los medios visuales se han transformado indiscutiblemente en los principales conductores de mensajes históricos en nuestra cultura (Rosenstone, 1995, p. 3)

Introducción

Como afirma Hobsbawm desde los inicios de esa centuria el cine se constituye en un medio de comunicación masivo, propio de la sociedad urbana industrial, que influye en la forma que las personas estructuran el mundo (Hobsbawm, 1995). El cine permite pensar y abordar las cuestiones socio-históricas y las múltiples relaciones entre el arte, la cultura y el lenguaje y se suma al conjunto de las producciones culturales de la sociedad convirtiéndose en una vía idónea para conocer la historia reciente y producir un discurso sobre el pasado. (Monterde, 1986)

La idea de que el pasado puede recuperarse desde esa *máquina cultural* (Sarlo, 1998)¹ es cada vez más aceptada entre los medios científicos, ya que sus imágenes² constituyen un escenario que da cuenta de los conflictos y las tensiones que atraviesan una sociedad y son documentos de información relevantes que registran marcas que la palabra no siempre puede enunciar³.

Las películas se constituyen en productos culturales que toman elementos del universo simbólico que los rodea y también en su carácter de constructores y reproductores de imaginarios sociales. Estas representaciones colectivas expresan siempre en algún punto un estado del grupo social que refleja la forma en que éste reacciona frente a un acontecimiento exterior o interior. Bazcko considera que a lo largo de toda la historia las sociedades inventan sus propias representaciones globales por medio de las cuales se dan una identidad, perciben sus divisiones, legitiman su poder. (Bazcko, 1999)

Los historiadores han discutido sobre el valor de estos documentos audiovisuales y analizan la importancia de la interpretación de los acontecimientos históricos en la sociedad moderna, orientada preponderantemente hacia las imágenes. En su opinión, tanto las fuentes escritas como las audiovisuales se complementan y son herramientas que les permiten una reconstrucción multilateral, brindando distintas perspectivas de abordaje que pueden contribuir a plantear nuevos interrogantes en los temas investigados.

Es en este sentido, el de indagar sobre el funcionamiento social del cine, que en este Cuaderno se plantea el objetivo de avanzar con las herramientas teóricas, acuñadas por distintos intelectuales, para analizar algunas representaciones cinematográficas del autoritarismo y el totalitarismo⁴.

El primer teórico en plantear la posibilidad de conocer aspectos de una sociedad a través de las imágenes filmicas en ella producidas fue el filósofo y crítico cultural alemán Siegfried Kracauer. Para este autor, las películas de una nación reflejan su mentalidad de forma más directa que otros medios artísticos. Por medio del análisis de las producciones cinematográficas de la República de Weimar entre 1918 y 1933 que reflejan –según el autor– la angustia y la descomposición socio-política y moral que se vive en ese período, se propuso comprender el surgimiento del nazismo. (Kracauer, 1990)

A partir de este estudio pionero, otros investigadores han reflexionado sobre las posibilidades que el cine ofrece en la conformación de los procesos de la identidad y la memoria histórica, abriendo un camino hacia una nueva consideración del séptimo arte en cuanto a su relación con la historia. Entre los más representativos se destacan los estudios teóricos desarrollados por los historiadores franceses Marc Ferro y Pierre Sorlin y por el historiador norteamericano Robert Rosenstone.

En Ferro (1995) y en Sorlin (1985), hay una vinculación entre el cine y su contexto de producción, virtual representación ideológica de su tiempo, que nos permite comprender mejor las sociedades de hoy y del pasado. A diferencia de este enfoque, que analiza el contexto de enunciación del mensaje fílmico y los componentes culturales de una sociedad y una época, Rosenstone (1997) está interesado en cómo el medio audiovisual, sujeto a las reglas dramáticas y de ficción, muestra el pasado. Su propuesta es así más radical: el film histórico no debe ser visto en términos de cómo se lo compara con la historia escrita, sino como una forma de relatar el pasado con sus propias reglas de representación. El cine puede ser una vía legítima de hacer historia, de representar, interpretar, pensar y dar significado desde las huellas del pasado. Considera que la historia no debe ser reconstruida únicamente en el papel, ya que a través de elementos como el sonido, la imagen, la emoción y el montaje, un film ofrecería otras versiones de los hechos y puede hacernos reflexionar sobre los mismos. (Rosenstone, 1997)

Estos autores permiten pensar el cine como un puente que une ideas y mensajes ligados a la historia y sus distintos momentos. Al respecto, White (2010) plantea el concepto de historiofotía como un complemento que dialoga con la historiografía. Según este autor la historiofotía es “la representación de la historia y nuestro pensamiento acerca de ella en imágenes visuales y discurso fílmico” (2010, p. 217). Se presenta como un elemento central a la hora de reflexionar sobre los procesos históricos. De esta manera el cine puede resultar una herramienta muy interesante a la hora de querer comprender y reflexionar sobre ciertos procesos históricos, como puede ser el caso del totalitarismo y el autoritarismo.

Según White estas fuentes visuales deberían ser tratadas no como complementos sino como suplementos que permiten analizar nuevas miradas sobre los hechos históricos. Frente a este enfoque, los discursos audiovisuales son interpretados como fuentes autónomas que se ubican en pie de igualdad con las fuentes escritas y verbales a las que está acostumbrado el historiador, reconociendo el concepto de “adecuación” en la narración escrita y visual.

Tanto en un caso como en otro, el relato que se cuenta es producto de procesos de condensación, desplazamiento, simbolización y clasificación. White plantea que “las secuencias de tomas y el uso del montaje o primeros planos pueden ser hechos para predicar tan efectivamente como las frases, las oraciones, o secuencias de oraciones en el discurso hablado o escrito” (2010, p. 222). Incluso deja claro que el cine está mejor provisto que los discursos escritos para proveerle al espectador la representación real de algunos hechos históricos.

Esta manera de abordar el lenguaje audiovisual lleva a reflexionar acerca de la “forma” en que decide el autor/director representar el pasado y su reflexión sobre el significado histórico.

Dada la importancia de destacar los usos de la imagen y de los sistemas simbólicos en la conformación de la sociedad y la cultura, en este Cuaderno analizaremos distintos filmes que abordan representaciones del autoritarismo y del totalitarismo.

En *Océano uno, Diccionario Enciclopédico Ilustrado* (1991), el autoritarismo es definido como el sistema político fundado en la sumisión incondicional a la autoridad y en su imposición arbitraria. El Diccionario se refiere también al abuso que hace de su autoridad la persona investida con ella. En nuestro trabajo se coincide con esta conceptualización, aunque profundizándose aquellos aspectos autoritarios vinculados a la subjetividad social en relación con sistemas socio-políticos concretos.

Con respecto al término totalitarismo, Hermet⁵ (1984, p. 151) considera que ha designado demasiadas situaciones nacionales y demasiados puntos de vista para el análisis de este concepto, pero en general se puede circunscribir el núcleo capital del totalitarismo “a una articulación autoritaria del poder, excluyendo el pluralismo abierto”.

Para Traverso hay un aspecto que es unánimemente admitido: que el totalitarismo “es la antítesis del Estado de derecho”, perfilándose así como la “antítesis del liberalismo” (2001, pp. 19-23). Es hijo de la modernidad, y presupone a la sociedad de masas, urbana e industrial. Suprime las fronteras entre el Estado y la sociedad, es decir que la sociedad civil es subsumida en el Estado. Sus líderes tienen un carácter claramente plebeyo; no son más jefes conservadores aristocráticos que desprecian las multitudes.

En última instancia, el totalitarismo no es más que:

La anulación de lo político, del conflicto, del pluralismo que atraviesa el cuerpo social, sin el cual ninguna libertad sería concebible. Dispone además de la tecnología y de la ciencia, atributos que le permiten transformarse en un aparato de coerción y exterminio. (Traverso, 2001, pp. 19-23)⁶

De acuerdo con Sorlin, el cine más que un testigo, es protagonista de la historia porque desde hace más de un siglo registra los momentos fundamentales de las sociedades contemporáneas (Sorlin, 2005). Así, todos los trabajos publicados constituyen un ejercicio para reflexionar sobre la relación entre la producción cinematográfica y los hechos históricos, que en este cuaderno se centran particularmente en las construcciones simbólicas que hacen a los conflictos y consecuencias de las relaciones de poder y su resistencia al mismo. Es a través de distintas filmografías que los autores de esta publicación van dando espacio a reflexionar sobre diversas cuestiones ligadas a los conceptos de autoritarismo y de totalitarismo. Se presentan distintas voces que muestran giros y nuevas visiones ligadas a la historia y sus protagonistas.

En base a las relaciones de género, Rodolfo Battagliese analiza en *La Linterna roja* el sometimiento de las mujeres relegadas a la esfera doméstica en una sociedad patriarcal donde priman los valores tradicionales. El autor ve en esa opresión del Señor de la casa y su gobierno dictatorial (en particular después de los acontecimientos de la plaza de Tiananmen) un mensaje político-cultural que pretende romper con los principios confucianos y una alegoría sobre las relaciones de poder en la China comunista actual.

El trabajo de Lizel Tornay trata también sobre las construcciones de género a partir de la filmografía derealizadoras feministas en los primeros años de los períodos posdictatoria-

les en España y en Argentina, centrándose en las problemáticas a nivel internacional, y las particularidades que se pueden dar a nivel local. El artículo permite tener una nueva mirada sobre la identidad colectiva del rol de la mujer a partir de la reconstrucción de la memoria y de la producción de significados.

Zulema Marzorati y Mercedes Pombo se centran en el análisis del film *Vincere*, y su relación con la Italia facista. Lo que plantean es una reflexión sobre el poder, el amor, la persecución y la injusticia a través de la resistencia y la lucha solitaria de Ida Dalser contra un régimen despótico y la crueldad de un dictador. De esta manera las autoras contribuyen, junto con el film, a iluminar esta historia, conservando la memoria de la amante de Mussolini en la lucha contra el olvido y permitiéndole recuperar su voz, de la fue desprovista durante tanto tiempo en la historia italiana.

Por su parte, el artículo de Victoria Alvarez toma la dictadura de los 70', y se centra en la problemática de violencia de género y el silencio que la rodeó por tantos años. Su trabajo reflexiona acerca de la falta de la visibilidad que tuvieron estas experiencias, incluso en los años posteriores de la transición democrática. La autora se pregunta si el cine de esos años pudo denunciar alguna de estas formas de violencia sexual de las que fueron víctimas las mujeres que estuvieron encerradas en centros clandestinos de detención, focalizándose en el análisis del film *La noche de los lápices*.

En *Infancia clandestina* Tzvi Tal aborda también uno de los acontecimientos más traumáticos de la historia argentina: los años setenta. El film es abordado desde la vida cotidiana de los niños que integraban las familias de Montoneros, participando del combate que éstos libraban. El autor propone que este film, en tanto construcción social, se constituye en memoria de ese pasado y se inscribe en una perspectiva ideológica actual del discurso kirchnerista que idealiza a los militantes, aunque también cuestiona el precio personal que pagan los hijos de los desaparecidos.

Moira Cristiá propone reflexionar sobre AIDA –una asociación que denuncia la violencia y la censura de los derechos humanos a artistas de todos los países– basándose en el análisis de la película *El exilio de Gardel*. El director Fernando Solanas recupera las acciones de este grupo y trae a la memoria la violencia política en el período de la dictadura en Argentina, permitiendo comprender la importancia de la creación como un espacio de resistencia personal y colectiva.

Partiendo de otro momento histórico, como fue la época del desarrollismo en Argentina Sonia Sasiain busca reflexionar sobre el poder que tuvieron en ese momento las fuentes audiovisuales, tanto documentales como ficcionales para dar cuenta de los tipos de viviendas, especialmente las villas miserias que se habían transformado ya no en un lugar de paso sino viviendas permanentes. Esto dejó a la vista las malas condiciones en las que habitaba gran parte de la población. El artículo propone que estas fuentes audiovisuales fueron cruciales para que aparecieran nuevas otras voces en los reclamos sociales, las cuales hasta ese momento se encontraban en penumbras.

El Cuaderno concluye con el análisis de *1984* sobre el libro homónimo de George Orwell quien en 1948 escribió esta emblemática distopía sobre los totalitarismos. Mónica Gruber analiza la novela y la incidencia del poder y los medios para disciplinar el libre pensamiento y la libertad de los ciudadanos, un hecho que se resignifica en 1984, año de la filmación de la película y se extiende también a la sociedad actual.

La totalidad de los artículos nos invitan a recapacitar sobre la importancia que tiene el cine para denunciar cuestiones que están o estaban en las penumbras, esa capacidad por hacer visibles determinados hechos históricos, invitando a comprenderlos desde una nueva perspectiva, lo cual permite enriquecer la mirada de quien los lee, los estudia, los piensa. Se trata de una pluralidad de voces que nos permite poner el ojo en experiencias totalitarias que trascienden los límites del tiempo y el espacio, ubicándonos como espectadores de un aspecto oscuro de la esencia humana.

Notas

1. En su libro *La máquina cultural. Maestras, traductores y vanguardistas* Beatriz Sarlo utiliza el concepto de *máquina cultural* para designar ideas, prácticas, personajes e instituciones que pueden funcionar como constructores de la identidad nacional y del imaginario social.
2. Tomamos la noción de imagen de Pierre Sorlin (1996, p. 15): “Todo aquello, palpable o no, que nos permite tener al mundo en perspectiva. No podemos pensar sin imágenes que son modelos o derivaciones de la realidad... La noción de “imagen” nos ayuda a superar la oposición entre realidad y representación”.
3. Como observa Mabel Tassara (2001, p. 17) “el cine es el desvelamiento de una realidad oculta, que sólo se encuentra allí, en el rectángulo de la pantalla y que es inasible por otra vía”.
4. Con respecto a los aspectos teóricos de la relación Cine e Historia, ver Marzorati-Tal (2012).
5. En lugar del Totalitarismo, Hermet hace referencia a los *totalitarismos*, diferenciando dos casos de despotismo burgués (Italia y Alemania) y totalitarismo posburgués (URSS).
6. En cuanto a las etapas de totalitarismo, ver Traverso (2001, pp. 161-166).

Abstract: Cinema is a field of symbolic power in which the discourses prevailing in today's society are constructed. In this Journal edited by the University of Palermo, the authors propose to analyze the representations of authoritarianism and totalitarianism based on the analysis of a corpus of filmic images of cinematographic and fictional newsreels, which deal with the intersection of cinema / history in relation to its context of production. The films are considered as cultural products that take elements of the symbolic universe that surrounds them, constituting themselves as constructors and reproducers of social imaginaries.

The various articles presented in this book are established as a laboratory for the reflection of social scientists, who in the task of investigating the future of socio-historical processes today have this inestimable resource that was provided by science and the modern technology. There are multiple perspectives of analysis offered from the perspective of the authors: the cinema as a historical document; the film version of the past; the film as a didactic resource; signifier system, and place of memory and social imaginary, all of them developed and applied to the different films that make up this publication.

Key Words: cinema/history - images - representations - memory - Social imaginary - authoritarianism - totalitarianism.

Resumo: O cinema é um campo de poder simbólico onde são construídos os discursos prevalentes na sociedade de hoje. Neste volume editado pela Universidade de Palermo, os autores analisam as representações de autoritarismo e totalitarismo a partir da análise de um corpus de imagens fílmicas de jornais cinematográficos e de ficção, que abordam a intersecção cinema / história em relação ao seu contexto de produção. Os filmes são considerados como produtos culturais que levam os elementos do universo simbólico em torno deles, tornando-se construtores e reprodutores de imaginários sociais.

Os artigos apresentados neste livro são definidos como um laboratório para a reflexão dos cientistas sociais, que na tarefa de investigar a evolução dos processos sócio-históricos têm agora este recurso inestimável que foi fornecida a eles pela ciência e pela tecnologia moderna. Existem várias perspectivas analíticas oferecidas a partir da perspectiva dos autores: o cinema como documento histórico; versão fílmica do passado; o filme como um recurso de ensino; sistema signifiante e lugar da memória e imaginário social, tudo desenvolvido e aplicado para vários filmes que compõem este Caderno.

Palavras chave: cinema/história - imagens - representações - memória - imaginário social - autoritarismo - totalitarismo.

Poder estatal y dominación de género: sus representaciones en *La linterna roja* (China, 1991) de Zhang Yimou

Rodolfo Battagliese *

Resumen: El film puede interpretarse como una representación estética de los minuciosos mecanismos del ejercicio del poder que tienen por finalidad y tal como lo plantea Michel Foucault en los distintos tramos de su obra, disciplinar y normalizar a aquellos que pretenden cuestionarlo. Foucault lo planteó refiriéndose a las formas modernas del ejército, la escuela, las prisiones, hospitales, que podemos extender a las relaciones de género, temática de la que no se ocupó el autor.

En la *Linterna roja*, las representaciones filmicas del autoritarismo no sólo están asociadas a la vida cotidiana de mujeres subordinadas a la ley del varón, tanto en el plano social como cultural, sino que pueden interpretarse, como la construcción de un tipo de poder disciplinador que atraviesa los distintos regímenes políticos de la historia de China del siglo XX. Filmada poco tiempo después de la represión en la plaza de Tiananmen, las potentes imágenes sobre el poder y el patriarcado representan las normas morales tradicionales del Confucianismo y resignifican por extensión, a las de la China comunista.

Palabras clave: Poder - autoritarismo - patriarcado - Confucianismo - China comunista.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 25-26]

(*) Profesor de Historia egresado de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Docente e Investigador de la UBA, se especializa en el estudio de las representaciones del mundo del trabajo en el cine europeo.

Introducción

“Siempre he pensado que ruedo mis películas para mis compatriotas porque mis sentimientos y mi idea de la vida nacen aquí y me parece que sólo aquí pueden tener su resonancia completa”
Zhang Yimou (Alcaine y Mei-Hsing, 1998, p. 146)

Zhang Yimou nació en 1950 en China, y formó parte de la denominada “Quinta Generación” de directores formados en la Escuela de Cine de Pekín, fundada en 1956 y cuya punta de lanza encabezaría Cheng Kaige, junto a otros destacados cineastas como Hu Mei

y Wu Ziniu. Marcados por el trauma de la Revolución Cultural¹, vieron en el cine una herramienta intelectual con la que expresar sus críticas hacia el régimen comunista. Fue una reacción, además, contra el cine propagandístico del Partido, creando a su vez, una voz propia, temática y estética, que miraba críticamente no sólo al poder, sino también a la estructura cultural de China. Para ello eligieron, entre otras estrategias, problemáticas relacionadas con el pasado pre comunista, que además les sirvieran como una forma de eludir la censura impuesta por el Régimen.

Zhang Yimou creció en una familia vigilada por el régimen maoísta, por haber apoyado a los nacionalistas que perdieron la guerra a finales de los cuarenta, convirtiéndolo en un blanco seguro de la acción de la censura que encontraba poco digeribles sus películas. No era para menos. Su primera participación en cine fue como director de fotografía de *Tierra Amarilla* (1984) de Chen Kaige, considerada como la primera película que hizo de la crítica al poder político comunista su principal bandera y que caracterizó a los cineastas de la Quinta Generación.

Es el más representativo de los directores chinos. Entre sus filmes más importantes se destacan: *Sorgo rojo* (1988), *Ju Du* (1989), *Vivir* (1994), *la Joya de Shangai* (1995), *Ni uno menos* (1999), *Héroe* (2002), *La casa de las dagas voladoras* (2004) *La maldición de la flor dorada* (2006), *Una mujer, una pistola y una tienda de fideos chinos* (2009), *Las 13 flores de Nanking* (2011) y *Coming Home* (2015). Además codirigió la ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Beijing 2008.

*La linterna roja*², cierra una trilogía conformada por *Sorgo Rojo* y *Ju Du/Semilla de Crisantemo*, películas que tienen como temática principal el de seguir los pasos de mujeres enfrentadas a la sociedad tradicional China.

El film que analizaremos puede leerse como una representación estética de los minuciosos mecanismos del ejercicio del poder (poco tiempo después de la represión en la plaza de Tiananmen³), tal como lo plantea Michel Foucault (1989, 2002) en los distintos tramos de su obra, para disciplinar y normalizar a todos aquellos que pretenden cuestionarlo. Foucault lo planteó refiriéndose a las formas modernas del ejército, la escuela, las prisiones, hospitales y que podemos extender a las relaciones de género, temática de la que no se ocupó el autor.

El texto filmico describe la sumisión cultural y social de la mujer china, consecuencia de la mentalidad feudal que imperó en ese país hasta no hace mucho y sitúa la acción a comienzos de la década del 20 del siglo pasado, durante la época que enfrenta a los “Señores de la guerra⁴”.

El eje del relato gira alrededor de la historia de Songlian, una joven estudiante universitaria de 19 años que, a la muerte de su padre, decide a su pesar, convertirse en la concubina legal de un rico maestro que ya posee esposa y otras dos concubinas.

Forzadas a competir entre ellas, las tres concubinas tratan continuamente de ganarse la atención y el afecto del Señor, quien se muestra poco en el film y desaparece de la pantalla en los momentos más densos del relato, pero que está siempre omnipresente, porque más que una persona, constituye la representación del poder y la ley.

El *Sanheyuan* (residencia típica de las clases altas formada por viviendas independientes) es el ambiente elegido por el director para representar ese poder asfixiante, claustrofóbico y en apariencia, protector.

En la película de Zhang Yimou las representaciones filmicas del autoritarismo no sólo están asociadas a la vida cotidiana de mujeres subordinadas al poder del varón, tanto en el plano social como cultural, sino que pueden interpretarse, como la construcción de un tipo de poder, decíamos, disciplinador que atraviesa los distintos regímenes políticos de la historia de China del siglo XX. Las potentes imágenes sobre el poder y el patriarcado representan las normas morales tradicionales del Confucionismo y resignifican por extensión, a las de la China comunista.

Relaciones de poder y poder de género

Una joven llega a una casa imponente, a una especie de fortaleza descrita anteriormente. La joven fue comprada para ser la cuarta esposa del amo del castillo y debió abandonar la universidad. Al morir su padre, la madrastra le dijo que ya no podía mantenerla. Le ofreció una disyuntiva: ser la esposa única de un pobre o ser una esposa más (en realidad una concubina) de un rico. Eligió lo segundo. El Señor Chen ni siquiera la eligió. Su hombre de confianza se la compró a la madrastra. Al ingresar a la casa del amo, las esposas-concubinas lo primero que pierden es su nombre propio. Desde el momento en que entran se las reconoce por el número de llegada a la mansión: primera concubina, segunda, tercera, y así sucesivamente. La universitaria es la cuarta. Cuando haya más, seguirá la secuencia numérica. He aquí la primera pérdida de poder: estas mujeres son despojadas de su identidad. La casa del Señor Chen se desarrolla dentro de las estrictas reglas familiares y las tradiciones que todos deben seguir, tanto las sirvientas como las concubinas. En este microcosmos, el Señor no es sólo la ley, sino también el centro de todos los valores. Todo gira en torno a él. Cada concubina tiene sus propias dependencias edilicias. Un especie de casita dentro de la casa grande. Departamentos internos independientes compartiendo un patio común y sin cocina. Una especie de panóptico. Además, cada una tiene su propia sirvienta, independientemente de las sirvientas generales de la mansión. Las construcciones arquitectónicas forman parte de los dispositivos de poder y dan cuenta de ellos.

Cuando Songlian, la cuarta concubina llega a la residencia es despreciada por una muchacha del servicio, Yan'er. El motivo es que esa joven es abusada por el señor (a quien no le alcanza con las esposas-concubinas, también somete sexualmente a algunas servidoras). La pequeña sirvienta, en su ingenuidad, había fantaseado que el señor se acostaba con ella porque la quería, y que ella accedería a ser concubina, pensaba que sería la cuarta, que ocuparía el lugar que ahora ocupa la ex-universitaria.

Las rivalidades que el amo siembra entre ellas no son aleatorias. Están al servicio del juego del poder. Las peleas divisorias internas amplían al poder hegemónico. La muchacha resentida es elegida como servidora personal de la flamante cuarta concubina.

La primera concubina tiene aproximadamente la misma edad que el amo, es decir, es vieja. Nunca más el esposo se acostará en su cama. No obstante, la "primera señora" comparte cada día la mesa familiar y circula libremente por la casa. Incluso, en ausencia del amo puede tomar alguna decisión, aunque únicamente en situaciones límites. De todos modos, es seguida de cerca (como todas) por el hombre de confianza del señor. La primera concubina tiene un hijo del amo, cuya edad es similar a la de la concubina más joven.

La segunda concubina es de edad madura. No es mayor como la primera ni joven como las dos últimas. Pero es vigorosa y astuta. Compite con las jóvenes. Ha tenido la desdicha de darle descendencia femenina al señor. Esto la descoloca respecto del poder. Sin embargo, trata de salvar la deficiencia siendo muy sumisa con el hombre y dando arteras estocadas que suelen descolocar a las mujeres que aún están en carrera.

La tercera concubina era la más apetecible hasta que llegó la ex-universitaria. Es joven, linda, alegre y canta como los ruiseñores. Había sido cantante lírica. Además, le dio al señor un hijo varón. Su orgullo era extremo, nunca pensó que el amo traería otra mujer y, cuando eso ocurre, estalla en celos e histeria. Justamente eso es lo que el poder necesita para reafirmarse: competencia entre las subordinadas. Mientras compitan y confabulen entre ellas, no lo harán contra él.

El título original de la película es *Linternas rojas*. Nosotros diríamos “faroles rojos”, puesto que ese es el nombre que le damos a las típicas lámparas chinas. Las que le dan nombre al film son de aproximadamente un metro de diámetro por ochenta centímetros de alto. Se cuelgan de un trípode de la altura de un hombre. Cada atardecer, a una hora prefijada suena un gong. Entonces, cada concubina debe salir a la puerta de su casa interior acompañada por su sirvienta. Todas aguardan en actitud sumisa rodeando un patio central (centro del panóptico) donde se instala el hombre de confianza del señor portando un trípode en la mano izquierda y una lámpara roja en la derecha. La concubina jubilada también debe asistir a la ceremonia. Tiene que renovar y exponer, cada día, la humillación de no ser elegida. El portador de la lámpara se acerca a la casa de la mujer que el señor eligió para esa noche y coloca el trípode delante de su puerta. Cuelga el farol encendido para goce de la privilegiada de turno y escarnio de las demás. La sirvientita de la elegida, por más que odie a su señora, goza de la elección como si fuera propia, mira con altivez a las demás sirvientas. La concubina seleccionada arroja una mirada altanera a las demás concubinas, desde su precaria superioridad.

Durante las siguientes veinticuatro horas gozará de ciertos beneficios otorgados por un poder limitado y transitorio, pero poder al fin. Ella decidirá qué se comerá en la casa durante su efímero reinado. Es el momento de ajustar cuentas y hacerle comer a las otras todo aquello que detestan. Los sirvientes obedecerán sus órdenes y esa noche, por supuesto, recibirá la visita del señor. Ser elegida significa acercarse a las densidades del ejercicio del poder. La relación sexual es lo de menos. El director de la película deja bien en claro que ahí lo importante es el dominio sobre las demás, tener que satisfacer el deseo del hombre es algo secundario. El deseo de ella no cuenta. Por otra parte, su placer es ejercer poder, no acostarse con un anciano desconocido. Pero todavía hay otra humillación que deberán sufrir las no elegidas. Todas escucharán cómo preparan a la mujer de esa noche para su cohabitación señorial. Una servidora de confianza del señor penetra en la casa de la elegida, la hace sentar y le coloca los pies sobre un almohadón. El señor considera que hay que estimularla sexualmente haciéndole masajes en los pies. La anciana masajea los pies de la elegida golpeando con una especie de martillito con cascabeles. El sonido se escucha en toda la casa. Las envidiosas tienen que soportar el repiqueteo en los pies de la que mereció el honor. Las relegadas se envenenan escuchando y tramando estrategias para sacar de carrera a la elegida de hoy y poder ser ellas las de mañana. Inteligente manera, por parte del señor, de estimular los celos para ser servido con mayor sumisión.

En esa competencia por los favores del Señor, Songlian simula un embarazo que es descubierto y denunciado por su sirvienta, Yan'er. El amo del lugar la castiga negándose a visitarla en lo sucesivo, oportunidad que es aprovechada por la segunda concubina y generando expectativas en la tercera señora. El círculo de retroalimentación de los favores y castigos se nutre sin solución de continuidad. Castigos y favores, de parte del Señor y también entre las concubinas y sirvientes. Al igual que el Estado comunista, distribuye favores a los leales y obedientes y castiga a los díscolos para disciplinarlos y encauzarlos en su redil o eliminarlos si fuera necesario. Así, la tercera concubina es castigada por su traición (tiene una relación clandestina con el médico de la familia) con la muerte. Evitan la exposición y difusión del asesinato, perpetrándose en una celda donde otras anteriormente murieron por una deslealtad similar. En una especie de campo de exterminio, minúsculo, simbólico ubicado en un lugar prohibido de ser visitado por nadie, aunque anteriormente la curiosa Songlian lo haya querido conocer. Curiosidad que es mal vista por el Señor quien le niega toda explicación. De la misma manera que el régimen comunista niega los oprobios de la represión a los ciudadanos y mucho menos a los "extranjeros". No debe conocerse al exterior de la fortificación.

Songlian representa la resistencia al poder omnímodo del Señor. Quiere romper las reglas de la tradición, en las que las mujeres no tienen independencia y el confucianismo restringe el rol femenino a la esfera doméstica.

El Señor/Régimen adopta distintas estrategias de poder y las respuestas de las concubinas son variadas y representan las posibilidades de adaptación o no de la población femenina y van desde el acomodamiento-adaptación de la esposa más anciana, la competencia por los favores del señor sin cuestionamientos de la segunda concubina hasta la resistencia con interpelaciones hacia el poder omnímodo del Señor/Régimen de las dos últimas que tienen como consecuencia la muerte y la alienación de las dos últimas.

El ciclo recomienza con la llegada de la quinta señora. La juvenil quinta concubina pregunta por esa mujer que ya no viste ropas orientales y da vueltas y vueltas con su antiguo traje de universitaria. "Es la cuarta concubina", le dicen. No hay más preguntas. La jovencita no sabe, por supuesto, que ella es sumamente necesaria en aquel dispositivo de poder, como lo es el casamiento del cual es protagonista. No es conveniente que la única concubina que se mantiene en competencia (la segunda) acumule poder. No es conveniente que falte una mujer joven para que irrite los celos de las demás (señoras y sirvientas). Independientemente del placer que su juventud le dará al señor.

En lugar de explorar nuevas libertades, las mujeres cuyas vidas están completamente circunscriptas por las opresivas reglas tradicionales, pelean por pequeños espacios de autonomía dentro del *Sanheyuan*.

En un dispositivo de poder cada pieza es intercambiable. Por eso los protagonistas pierden sus nombres propios, como el enfermo en un hospital, como el preso en una cárcel, como el interno en cualquier encierro. Cada uno pasa a ser un simple número. Lo importante, en el ejercicio del poder no son las personas, sino las estrategias. Por eso en el clímax del relato que nos ocupa el amo no aparece. Él no necesita aparecer, lo que flota en el ambiente es su poder simbólico, de la misma manera que el Estado y sus dispositivos coercitivos operan y disciplinan al realizarse en actos concretos, como la represión en la Plaza de Tiannamen de 1989.

Palabras finales

La estructura narrativa de la película dividida en las estaciones del año, así como el final de la misma con la aparición de la nueva concubina, nos preanuncia un final conocido. No observamos en el director una posición optimista en cuanto a la posibilidad de un cambio político o en el rol asignado a la mujer. Aparecen los elementos de continuidad de la cultura tradicional, de modo que el régimen comunista moderno se presentaría como un neotradicionalismo acentuado en sus aspectos patriarcales. Allí es donde se posa la mirada del director y la crítica del mismo no sólo a la sociedad tradicional sino en aquello que el propio régimen acentúa y sostiene.

Sin embargo, una luz efímera se ve cuando aparece el hijo mayor del Señor, agente de continuidad de las tradiciones pero vulnerable a las demandas de Songlian quien actúa de una manera más decidida, sin los autocontroles que se impone ante el Señor. Aparece un rasgo más simétrico de relación entre géneros que podría interpretarse como un cambio generacional. Pero no vemos en la película una apuesta a que en las futuras generaciones la matriz del régimen político sufra transformaciones significativas. Tal vez ese optimismo no sea parte de su visión a largo plazo. Y después de todo, no tendría por qué serlo.

Notas

1. En 1966 por impulso de Mao Zedong, se pone en marcha el proceso político conocido como Revolución Cultural, que no fue otra cosa que el intento de depuración de los disidentes y opositores del partido y del estado. El mismo tuvo lugar entre 1966 y 1969 y cuyo brazo ejecutor fueron los Guardias Rojos, 20 millones de jóvenes maoístas respaldados por el ejército de Lin Biao, que actuaron con completa impunidad y por cuya acción se produjeron más de 3 millones de ejecuciones. Además del pánico generalizado, se produjo el destierro a granjas agrícolas o a fábricas populares, de miles de estudiantes, intelectuales, escritores, disidentes políticos, entre los que se encontraba el propio Zhang Yimou, (situación por la que atravesó entre los 18 y los 21 años de edad), con el fin de reeducarlos. Para una profundización del tema ver Bianco, 1987; Bailey, 2002; Meisner, 2007.

2. Ficha técnica. Nacionalidad: China. Producción: Era Internacional (Hong Kong) Ltd. Productor: Chiu-Fusheng. Guión: Ni-Zhen, según la novela *Un grupo de mujeres y concubinas*, de Su-Tong. Fotografía: Zhao-Fei y Yang Lun. Dirección artística: Cao-Kuping y Dong Huamiao. Montaje: Du-Yuan. Música: Zhao-Jiping
Ficha artística: Gong Li (Songlian), Ma-Jingwu (Chen-Zhaochian), He-Caifei (la Tercera Concubina), Gao-Ciufeng (la Segunda Concubina), Jin-Shuyan (la Primera Señora) y Kong-Lin (Yan'er).

Galardones: 1991, Premio Oscar de Oro a una de las Diez Mejores Películas Chinas en el Festival de Cine de Hong Kong. 1991: Premio León de Plata en el Festival de Cine de Venecia (Italia). 1992; Nominación al Oscar a la Mejor Película Extranjera (EEUU). El gobierno esta vez, si autorizó su asistencia a la ceremonia, habida cuenta que recibió una nominación similar para su anterior film *Judou* (1989) y se prohibió su participación en la misma.

3. Las protestas de trabajadores y estudiantes reclamando una mayor apertura democrática se produjeron entre abril y junio de 1989. Las mismas fueron reprimidas ferozmente por el gobierno chino, fundamentalmente en los días 3 y 4 de junio y tuvo un saldo de víctimas fatales y de heridos que se cuentan por centenares. Como consecuencia de la masacre se creó El movimiento de las Madres de Tianamen. Sobre el particular véase Liu Xiaobo, 2012.

4. Etapa que abarca desde 1913 hasta fines de la década de los 20 cuando el ejército nacionalista comandado por Chiang Kai Shek derrota al último señor de la guerra del norte. El objetivo era la unificación de China, fragmentada políticamente entre diversos caudillos militares opuestos a la constitución de una república unificada. Véase Spence, 2011.

Bibliografía

- Alcaine, R. y Chen, M. (1998). *Zhang Yimou*. Madrid: Ediciones JC. Colección Directores de Cine N° 51.
- Bailey, P. (2002). *China en el siglo XX*. Barcelona: Ariel Pueblos.
- Bianco, L. (1987). *Asia Contemporánea*. México: Siglo XXI.
- Liu, X. (2012). *No tengo enemigos, no conozco el odio*. Buenos Aires: Emecé.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires : Siglo XXI.
- Foucault, M. (2002). *Historia de la Sexualidad*. Tomo 1 La voluntad del saber. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Meisner, M. (2007). *La China de Mao y después. Una historia de la República Popular*. Buenos Aires: Comunicarte.
- Spence, J. (2011). *En busca de la China moderna*. México: 85 Tiempo de Memoria TUSQUETS editores.

Abstract: The film can be interpreted as an aesthetic representation of the meticulous mechanisms of the exercise of power that have as purpose –as it’s proposed by Michel Foucault in the different stretches of his work–, to discipline and normalize those who pretend to question it. Foucault put it in reference to the modern forms of the army, the school, the prisons, hospitals, which we can extend to gender relations, a topic not dealt with by the author

In the Red Lantern, the filmic representations of authoritarianism are not only associated with the everyday life of women subordinated to the law of the male, both socially and culturally, but can be interpreted as the construction of a kind of disciplining power that crosses the different political regimes of the history of China of the twentieth century. Filmed shortly after the repression in Tiananmen Square, the powerful images of power and patriarchy represent the traditional moral norms of Confucianism and re-signify, by extension, those of Communist China.

Key words: power - authoritarianism - patriarchy - Confucianism - Communist China.

Resumo: O filme pode ser visto como uma representação estética dos mecanismos detalhados de governança que se destinam e, como afirma Michel Foucault em diferentes seções da sua obra, disciplinar e normalizar os que procuram questioná-lo. Foucault o analisa referindo-se às formas modernas do Exército, escolas, prisões, hospitais, que podem ser estendidos às relações de gênero, tema não abordado pelo autor.

No filme *O farol vermelho*, as representações cinematográficas do autoritarismo não estão somente associadas com a vida diária de mulheres subordinadas à lei do homem, tanto socialmente como culturalmente, mas pode ser interpretado como a construção de uma espécie de poder disciplinador que atravessa os diferentes regimes políticos da história da China do século XX. Filmado logo após da repressão na Praça Tiananmen, as imagens sobre o poder e o patriarcado representam padrões morais tradicionais do confucionismo e resinificam por extensão, às da China comunista.

Palavras chave: poder - autoritarismo - patriarcado - confucionismo - China comunista.

Representaciones de mujeres en el cine de realizadoras feministas durante los períodos posdictatoriales. España y Argentina

Lizel Tornay *

Resumen: Las representaciones son construcciones simbólicas y como tales están atravesadas de sentidos. La circulación de estas construcciones da lugar a una serie de intervenciones simultáneas en el estado particular de la cultura, pueden entrar en diálogo o en confrontación con otras también circulantes.

A su vez la lógica figurativa de los films, más allá de exhibir el mundo, lo entreteje con sentidos que dialogan o disputan con otros vigentes. Por eso el cine constituye un discurso social privilegiado teniendo en cuenta, además, su capacidad de atravesar distintos niveles de realidad.

El propósito de este trabajo es analizar las disputas en las construcciones de género a través de producciones cinematográficas dirigidas por realizadoras feministas en los primeros años de los períodos pos dictatoriales en España y en Argentina.

A través de un análisis comparativo se buscará evidenciar similitudes relacionadas a la circulación de problemáticas a nivel internacional y diferencias referidas a los particulares procesos que a nivel nacional se fueron dando en cada uno de los lugares focalizados durante los primeros años posteriores a las dictaduras.

Palabras clave: Feminismo - cine - dispositivo cinematográfico - género - realizadoras.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 37]

(*) Investigadora IIEGE (UBA), Doctoranda FBA-UNLP, investiga temáticas de género en el lenguaje audiovisual.

Introducción

“Una acción simbólica no cambia nada, crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas”.

(De Certeau, 1995, p. 35)

Las representaciones son construcciones simbólicas y como tales están atravesadas de sentidos. La circulación de estas construcciones da lugar a una serie de intervenciones simultáneas en el estado particular de la cultura, pueden entrar en diálogo o en confrontación con otras también circulantes.

La noción de representación refiere a dos líneas de sentido, una de carácter transitivo que tiene que ver con ocupar el lugar de otro/as que están ausentes –representar a– y otra de carácter reflexivo que alude a mostrar-se, re-poner-se-, a la presentación pública (Chartier, 2002, p. 57), en este caso de unas personas mujeres con sus conflictos, deseos, imposibilidades y desafíos.

A su vez la representación visual refuerza a través de las imágenes esa doble función de, por un lado representar a las mujeres subordinadas a unas relaciones jerárquicas de género y , por otro mostrarlas, presentarlas tal cómo son, cómo hablan, piensan, sienten, cómo es el lenguaje de sus cuerpos, las expresiones de sus rostros. No importa si se trata de una ficción o de un documental a los efectos de la construcción de representaciones femeninas y su puesta en circulación. (Marin, 1999)

Se trata de un lenguaje sensible que aporta aquello que no es idéntico al lenguaje conceptual, racional de la palabra escrita. Cuando se intenta considerar nuevas temáticas derivadas de subordinaciones naturalizadas el lenguaje sensible amplía las posibilidades de interpelar la escucha del espectador.

A su vez la lógica figurativa de los films, más allá de exhibir el mundo, lo entreteteje con sentidos que dialogan o disputan con otros vigentes. Por eso el cine constituye un discurso social privilegiado teniendo en cuenta, además, su capacidad de atravesar distintos niveles de realidad.

El propósito de este trabajo es analizar las disputas en las construcciones de género a través de producciones cinematográficas dirigidas por realizadoras feministas en los primeros años de los períodos posdictatoriales en España y en Argentina. A tales efectos tomaremos *La Petición* (Pilar Miró, España, 1976), *Vámonos Bárbara* (Cecilia Bartoilmé, España, 1978) y *Camila* (María Luisa Bemberg, Argentina, 1984).

Las producciones sobre estas temáticas no fueron numerosas en las sociedades consideradas, sin embargo resulta interesante abordar un análisis comparativo a efectos de evidenciar similitudes relacionadas a la circulación de problemáticas a nivel internacional y diferencias referidas a los particulares procesos que a nivel nacional se fueron dando en cada uno de los lugares focalizados durante los primeros años posteriores a las dictaduras.

Algunas consideraciones previas

En relación a los términos comparativos de este trabajo cabe aclarar que, más allá de las diferencias cronológicas y geográficas, las experiencias dictatoriales del Cono Sur latinoamericano y de la España franquista refieren a la trama que conforma la “Historia del Tiempo Presente” en la medida que incluyen a generaciones vivas que son interpeladas por los componentes de su propia época. Es en este marco que el presente trabajo se propone focalizar su análisis.

Los estudios de la memoria y de la construcción de la identidad colectiva, así como sus narraciones, literarias y/o cinematográficas, se han convertido en un campo de investigación de importancia atravesando los límites disciplinarios tradicionales de la Artes, las Letras o la Historiografía. Al respecto corresponde aclarar dos asuntos de la teoría clásica de la memoria. Halbwachs (1992) considera a esta elaboración del tiempo pasado, por un lado,

como una construcción social en la que los individuos siempre refieren a marcos sociales cuando recuerdan.

Al respecto Pollak afirma que el silencio

Lejos de depender únicamente de la capacidad de los testigos... se ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable, condiciones que evolucionan con el tiempo y que varían de un lugar a otro. [...] la cuestión [...] es [...] sentirse autorizado para hacerlo [testimoniar]. (Pollak, 2006, p. 13)

Por otro lado Hallbachs señala que se trata de un proceso de construcción, no de recuperación, ya que esa elaboración está hecha desde la trama de sentidos vigentes en el tiempo presente, trama que constituye un momento de esa construcción de la memoria. (Jelín, 2012) Asimismo resulta oportuno considerar que las construcciones de la identidad colectiva y las construcciones de la memoria requieren un estudio complementario, ya que la trama que constituye la identidad está compuesta por los modos de recordar el tiempo pasado así como por el horizonte de posibilidades que le dan sentido.

Así lo advierte Huyssen: “Sin memoria, sin leer las marcas del pasado, puede que no se reconozcan las diferencias (...) respecto a las numerosas complejidades e inestabilidades de las identidades”. (Huyssen, 1995, p. 252)

Tomando como referencia estas conceptualizaciones diremos que la construcción de las identidades sociales está constituida por los recuerdos colectivos de un pasado común.

Paralelamente, respecto de los estudios referidos a las producciones cinematográficas, consideramos al cine como una tecnología de representación, es decir una práctica social y cultural en la que se construyen imágenes o visiones del mundo atravesadas por las condiciones socio históricas del momento de su realización y exhibición. Esto implica producción de significados que dialogarán con el sujeto espectral en términos de una dialéctica discursiva. En ese diálogo el espectador entablará una conversación con el film, no desde un vacío, sino desde una identidad que puede reconocerse en esa producción. (Guillamón Carrasco, 2015). Desde esta perspectiva tomaremos el ‘cine de mujeres’ lejos de todo esencialismo partiendo de la visión de género como una construcción socio histórica. En este sentido se buscará evidenciar de qué modo el panorama cinematográfico sintomatiza la influencia del discurso feminista tomando a este último como un esfuerzo consciente de participar en el juego político. (Colaizzi, 1990)

Mujeres en el cine español feminista de la posdictadura (1975-1978)

Para analizar la producción cinematográfica española en estos años es necesario considerar la trama que constituye la identidad social de ese período atravesada por la memoria de un pasado común. Durante la dictadura franquista impuesta después de la Guerra Civil (1936-1939) los recuerdos de esta contienda se reprimieron oficialmente. La Guerra se reescribió como una Cruzada religiosa y la memoria histórica fue construida en base a la nostalgia de un pasado imperial perdido. Se impuso desde el Estado esta identidad nacional unificada subyugando diferentes identidades culturales y lingüísticas. El período

de la Transición se caracterizó por las tensiones entre los intentos de recuperar la memoria histórica a través de la restauración no oficial de los recuerdos reprimidos del pasado frente a las políticas oficiales de amnesia basadas en un “contrato social” para enterrar el pasado. Como resultado, los recuerdos de la Guerra Civil y de la dictadura del Gral. Franco se convirtieron en un nuevo tabú y, en consecuencia, adquirieron la “cualidad espectral de fantasmas” (Colmeiro, 2011). Sin embargo el silencio y el olvido oficiales no recibieron el consenso que buscaba el régimen sino más bien “un asentimiento más negativo y resignado que simplemente pasivo” (Saz, 2004, p. 21). En medio de estas tensiones entre la imposición oficial y la respuesta lograda se esbozó, entre los sectores antifranquistas un sentimiento de desilusión y nostalgia por un futuro utópico pospuesto indefinidamente. En este juego de tensiones en torno a la construcción de identidades y memorias colectivas consideraremos las representaciones cinematográficas pero tal como lo plantea Stuart Hall: [no como] “un espejo de segundo orden que sirve para reflejar lo que ya existe, sino como esa forma de representación que es capaz de constituirnos como nuevos sujetos, permitiéndonos, de ese modo, descubrir lugares desde los que hablar”. (Hall, 1991, p. 236/7)

En esas situaciones de silenciamientos no siempre aceptadas el movimiento feminista había estado trabajando de manera clandestina. Al inicio del período de la Transición obtuvieron una importante ampliación de los derechos de las mujeres¹. Sin embargo estos avances ocurrieron en un contexto heterogéneo, de gran desmemoria². El franquismo había borrado el pasado y el movimiento feminista tuvo que crear todo de la nada. En este sentido Valcárcel dice al respecto: “No es el nuestro un feminismo por lecturas, sino por vivencias. Primero vinieron la rabia y el coraje. Las lecturas vinieron después”. (Valcárcel, 2000, p. 25)

En este marco el cine tendrá un papel muy importante en la deconstrucción y reconstrucción de nuevos paradigmas de conductas femeninas. (Zecchi, 2014)

Dentro del corpus de producciones cinematográficas del período en cuestión se destaca la filmografía de tres mujeres interesadas en las problemáticas femeninas. Sus películas constituyeron un aporte significativo para el movimiento feminista en tanto colocaron a las mujeres como sujetos.

Para nuestro análisis focalizaremos las realizaciones de dos de ellas, de Pilar Miró (1940-1997) *La Petición* (1976) y de Cecilia Bartolomé (1945) *Vámonos Bárbara* (1978).

Pilar Miró: *La petición*, 1976: Enfocadas

Esta cineasta especializada en guión dirigió nueve largometrajes a lo largo de veinte años (1976-1996), más de doscientas realizaciones televisivas y gran cantidad de obras teatrales. Ocupó dos cargos administrativos, Directora General de Cinematografía -1982-1985, y Directora General de Radio y Televisión Española - 1986-1989. Obtuvo un Oso de Oro en el festival de Berlín (1992) y un Goya a la mejor dirección en 1997. “Pilar Miró ha sido la mujer de mayor trascendencia en el mundo del espectáculo en España”. (Zecchi, 2014, p. 95/6) En todas sus películas y también en su gestión dentro de la Administración Nacional (Ley Miró, 1984)³, esta directora contribuye a la deconstrucción de las tecnologías de género

dándoles foco a las mujeres que tradicionalmente quedaban “fuera de campo”. *La Petición* está hecha sobre un guión que la misma realizadora había escrito sobre un cuento escrito por Emile Zola en 1882 (Zola, 2010). Fue la primera película de esta directora, realizada en el inicio del período de la Transición, desarrolla la historia sadomasoquista entre una mujer de clase alta y el hijo de su criada. Como era de esperar esta película con su contenido sexual y la inversión en los papeles de género tradicionales tropezó con la Censura, aplicada por la entonces denominada Junta de Apreciación de Películas, lo que luego le trajo un éxito de taquilla⁴. Todo el cine de Pilar Miró está atravesado por la violencia, violencia que invierte los parámetros propios del cine del tardofranquismo y de la Transición. El cine de oposición al ser una reacción a la imposición de la armonía franquista, era violento y, por lo general las víctimas eran las mujeres. Al contrario, en casi todas las narraciones de Miró en el período de la Transición, las víctimas son los hombres. Ellos, en el imaginario de esta directora son figuras feminizadas, en cambio las mujeres revisten características opuestas a los valores de sumisión, dulzura y pasividad del modelo franquista del ángel del hogar. De este modo interpela esta directora al discurso hegemónico sobre la sexualidad. Sus mujeres son figuras fuertes, independientes, dominantes, sexualmente activas. (Zecchi, 2014) La estructura narrativa de esta película comienza con una primera secuencia durante la infancia de los personajes cuando inician los juegos sadomasoquistas. La niña de una familia encumbrada y el niño hijo del ama de llaves de esa familia caminan tomados de la mano de espaldas a la cámara, se alejan por un sendero hasta perderse en el punto de fuga del cuadro. El sendero prolijo, enmarcado por pérgolas. Más allá la naturaleza salvaje sugiere un espacio que escapa al control, a la racionalidad. Luego volverán por ese sendero prolijamente arreglado acercándose a la cámara. En escenas posteriores la directora amplía el foco de su mirada de la perversión, tanto en las instituciones educativas a las que la niña hace referencia como hacia su familia en medio de la cual se dan conversaciones que sugieren corrupción de instituciones jurídicas y/o médicas aceptadas por las relaciones familiares. Se evidencia de este modo un dispositivo socio cultural en el que están implicadas las relaciones de género y de clase. “Teresa [la protagonista] no rechaza por completo esa sociedad, sino que conoce las ‘reglas del juego’ que le permiten subvertir sin cuestionar demasiado el orden establecido”. (Guillamón Carrasco, 2015) Hacia el final de la película la directora “nos informa que la principal preocupación de la joven es conservar ese mundo que la rodea. (...) De este modo apunta a la complicidad de la protagonista con el poder, con unas estructuras que no cuestiona porque la benefician” (Guillamón Carrasco, 2012, pp. 298/299). En sintonía con este relato hacia el final el personaje no es castigado ni reconducido hacia la norma como lo hacía el cine clásico. El film se cierra con un abrupto primer plano de Teresa que interpela al espectador. Por un lado entonces, esta directora en estos años de posdictadura, diseña una estrategia de imitación de la construcción de género masculina a la que cuestiona tanto como al entramado de poder que la sostiene. Paralelamente, en la película analizada las decisiones de esa mujer protagónica se despliegan fuera del mundo de la vida cotidiana y de las normas a donde al final de la película la protagonista vuelve.

Cecilia Bartolomé: *¡Vámonos Bárbara!*, 1978: primer *road movie* femenino

Esta realizadora si bien no muy prolífica en cuanto a su producción cinematográfica, no siempre considerada en la historia del cine español, dirigió con *Vámonos Bárbara* el primer largometraje de esta cinematografía nacional considerado como feminista y la primera *road movie* femenina del cine occidental (Zecchi, 2014). En este guión Cecilia Bartolomé toma el planteo de la segunda ola del movimiento feminista “lo personal es político”. Se trata de un recorrido personal y geográfico (*road movie*) en el que una mujer burguesa de mediana edad decide dejar a su marido e iniciar un viaje con su hija, Bárbara, desplazándose de su identidad de mujer acomodada dependiente de su marido a una mujer autónoma. Las situaciones que encuentra en el viaje no le resultan satisfactorias por lo que retornan a la ciudad de donde partieron pero no a la misma casa.

De este modo la directora denuncia en el principio de la película las relaciones jerárquicas de género a través de las evidencias del accionar de un marido autoritario. Él no aparece en pantalla, queda fuera de cuadro, su presencia se mostrará a través de llamadas agresivas que él realiza o de abogados enviados por él. Así Bartolomé interpela esas relaciones jerárquicas dentro de un matrimonio, las denuncia y resuelve el relato con una respuesta individual a la situación de subordinación. Resulta oportuno señalar que a lo largo del relato de esta película la directora desafía los procesos entonces hegemónicos de producción del significado mujer. Para eso evidencia dos estrategias, por un lado se desplaza del placer visual en el que estaba circunscripta la representación del cuerpo femenino para integrarse en un discurso sobre lo cotidiano. Ni embellecido ni espectacularizado, el cuerpo femenino aparece representado dentro de un espacio rutinario, una imagen que se aleja de los juegos de iluminación. Es dentro de esa cotidianeidad donde se establece el discurso político del film.

Por otro lado, altera el lugar ocupado tradicionalmente por el ángel del hogar proponiendo un nuevo modelo femenino: una mujer emancipada que disfruta de su independencia económica, sexual y sentimental, aunque no deja de evidenciar sus contradicciones. La autora coloca el tema del viaje, como metáfora del tránsito vital de la protagonista, ella sale de la casa, del espacio privado, para explorar y para participar del mundo.

Interpelaciones de género en el cine argentino feminista de la posdictadura (1984-1986)

La posdictadura argentina a partir de 1983 presenta un contexto político y cultural muy distinto al que describimos en torno al período posdictatorial en España. En Argentina, desde los primeros momentos del retorno de la democracia la tematización de la dictadura en la esfera pública fue permanente debido, en gran medida, a la acción de los distintos organismos de Derechos Humanos, que impulsaron políticas de rememoración desde antes que la dictadura militar cediera paso a la renaciente democracia⁵. La centralidad de la problemática de los Derechos Humanos, la publicación en 1984 del informe elaborado por la Comisión Nacional sobre Desaparición de Personas (CONADEP) y el Juicio a las Juntas Militares en 1985, entre otros factores, fortalecieron la presencia pública

de la memoria dictatorial en los primeros años de la vuelta a la democracia. Sin embargo, y tal como lo han demostrado las últimas investigaciones de este período (Feld y Franco, 2015), estos primeros años, 1984 y 1985, estuvieron atravesados por incertidumbres, ambigüedades, continuidades del período dictatorial y marcos particulares sobre lo decible y enunciable en relación con ese pasado. Convivieron en la escena pública un amplio arco de valores y representaciones del pasado y de ese presente que estaban en disputa. Los actores se movían en escenarios de prueba y error con respecto a sus posiciones, acciones, concepciones y decisiones.

En este marco el campo del cine venía de un período dictatorial durante el cual directores, actores, técnicos habían sufrido persecución, asesinatos y exilios. A diferencia de otros regímenes autoritarios la dictadura argentina no hizo una reivindicación explícita de su accionar político. Uno de los principales ejes de su accionar que había sido la aniquilación de la subversión fue desarrollado en una situación de semiclandestinidad sin asumir públicamente las consecuencias de lo actuado. En esas coordenadas el lugar que la dictadura le dio al cine fue el de difundir valores morales más que una presentación, y mucho menos una discusión, de la política gubernamental. En esta lógica de medias palabras la negación de la palabra política abierta resultó tan fuerte que durante los primeros años de la democracia, en medio de las tensiones, incertidumbres y temores descriptos, el cine desarrolló la ficción. “Se habló mucho de la política pero no *desde* la política” (Aprea, 2008, p. 53). La producción fílmica de los primeros años se centró en la denuncia de la dictadura y en una revisión crítica de pasado histórico en la búsqueda de raíces del autoritarismo.

Las películas más relevantes de ese momento *Camila* (María Luisa Bemberg, 1984) y *La Historia Oficial* (Luis Puenzo, 1984) interpelaban al conjunto de la sociedad y a la política en abstracto para que se hiciera cargo de las anomalías narradas. Ambas fueron consagradas por la Academia de Hollywood que premió con el Oscar entre las películas extranjeras a *La Historia Oficial* y con la nominación para esta categoría a *Camila*, lo cual evidencia la movilización impulsada por los organismos de derechos humanos no solo a nivel local sino también a nivel internacional y la recepción que estas tuvieron.

María Luisa Bemberg: *Camila*, 1984

En esta trama político cultural nos interesa tomar una producción de María Luisa Bemberg, (1922-1995) directora de cine y guionista, de pública militancia feminista, a fin de analizar algunas disputas posibles en torno a las representaciones femeninas provenientes de esta corriente de ideas y aquellas propias de un Estado patriarcal, autoritario aún con fuertes huellas en el tejido social.

La película *Camila* está basada en hechos históricos. Camila O' Gorman, una joven perteneciente a una familia de la elite y Ladislao Gutiérrez, un cura párroco de una provincia del interior, fueron personajes reales. Esta historia ocurrió en el año 1848, durante el mandato del gobernador de la provincia de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas (1829-1852), en el período anterior a la conformación del Estado Nacional. La película narra el amor prohibido entre Camila y Ladislao. Ellos huyen, la persecución de los amantes por parte de un gobierno autoritario y una sociedad prejuiciosa conduce al fusilamiento de la pareja protagonista.

A través de una lectura alegórica comprendida con facilidad por el público de la época, la historia de Camila evidencia las relaciones entre la política autoritaria y la persecución de los ciudadanos también en el ámbito de la vida privada. Lo mismo había ocurrido con el intento de imposición de valores reaccionarios en todos los aspectos de la vida social por parte de la dictadura militar.

Hechos reales del pasado lejano servían para denunciar acontecimientos recientes e interpretarlos en función de una lectura que ve la historia argentina como el producto del enfrentamiento entre el autoritarismo estatal y las ansias de libertad de los ciudadanos particulares. La película interpela al espectador crítico en tanto ciudadano interesado en las situaciones vividas. En esa sociedad posdictatorial fuertemente movilizada por la lucha a favor de los derechos humanos, pero con una fuerte presencia residual de representantes del gobierno militar en distintos niveles del aparato estatal, el éxito de público fue notable. Tanto en Argentina y como a nivel internacional la recepción fue muy significativa coronándose la misma con la nominación al Oscar antes citada.

Si retomamos entonces el planteo de Colaizzi respecto de considerar el discurso feminista como un esfuerzo conciente de participar en el juego político diremos que se trata de una apuesta que a cambio de “la sexualización de la imagen propone la politización de la sexualidad” (Colaizzi, 2007, p. 119) en tanto las tensiones domésticas que evidencia el film aluden a unas construcciones de género alimentadas desde los poderes hegemónicos, estatales y eclesiásticos. “La mejor cárcel es la que no se ve” dice la madre de Camila aludiendo en pocas palabras al entramado entre las normas del espacio doméstico y del poder político. En medio de las tensiones propias del período posdictatorial la directora retoma la afirmación del feminismo de la segunda ola que sostiene “lo personal es político” y lo evidencia a través de una historia generizada en la que las subjetividades femeninas carecen de todo derecho.

A modo de conclusión

Al inicio del trabajo planteamos que las producciones cinematográficas constituyen herramientas privilegiadas a la hora de indagar las disputas de sentidos en las tramas socio históricas. En este caso analizamos los indicios que brindan algunas producciones filmicas feministas en los primeros años de las posdictaduras de España y Argentina y los pusimos en diálogo con los particulares entramados de las tensiones en ambos momentos en la construcción de la memoria.

En relación a los primeros años del pos franquismo en España (1975-1978) seleccionamos dos realizadoras emblemáticas, por distintos motivos, de la producción interesada en la temática femenina, Pilar Miró y Cecilia Bartolomé.

El contexto de producción cinematográfica en ese momento intenta contraponer a la filmografía de la dictadura paradigmas de liberación que solo lo serán en sus apariencias. Se afloja el corsé de la represión sexual, se destapan los cuerpos femeninos en función del placer sexual masculino en el cine espectáculo. En medio de esa filmografía las cineastas cuyas películas analizamos, interpelando a un espectador más crítico, ponen en foco a mujeres con sus problemáticas y denuncian los entramados de poder que construyen las representaciones femeninas hegemónicas, el ángel del hogar y la *femme fatal*. Tal vez la

desilusión y la nostalgia por un futuro pospuesto por el silenciamiento decidido por el Estado, impide ir más allá. Así la protagonista de *La Petición* de Pilar Miró preferirá los beneficios de la sociedad que la limita, la protagonista de *Vámonos Bárbara* de Cecilia Bartolomé vuelve a la ciudad de donde partió aunque no a la misma casa.

La situación de la producción cinematográfica argentina presenta un entramado con algunas similitudes referidas a la finalización de un período dictatorial y también notables diferencias relativas a juegos de tensiones propios. Habilitado por el camino previo realizado por los organismos Derechos Humanos, el interés por el esclarecimiento de la violencia política ejercida por la dictadura militar saliente gana consenso en la ciudadanía. A fines de 1983 el retorno de la democracia se institucionaliza a través de elecciones libres en las que el candidato ganador había anunciado en su programa de gobierno acciones judiciales para avanzar en dicho esclarecimiento. El cine de esos primeros momentos de democracia dialoga con un espectador ciudadano interesado en el abordaje de esas temáticas. Las primeras películas denuncian en los géneros que resultaban posibles, éstos eran la ficción o la narrativa histórica. Las tensiones, incertidumbres, temores por la continuidad en el Estado de representantes del poder dictatorial, generan estrategias discursivas que permiten denunciar como en el caso de *Camila* el autoritarismo del Estado que aunque situado en el siglo XIX evidencia fácilmente su relación directa con el pasado reciente. En ese contexto las construcciones de género son interpeladas como tales, denunciadas y ubicadas en el centro del poder político social. El padre de Camila, integrante de la elite, así lo sentencia: “la mujer soltera, Camila, es un desorden de la naturaleza, para someter esa anarquía solo hay dos caminos: el convento o el matrimonio”.

Estas diferencias propias de las particulares tensiones y decisiones que se fueron tomando en los períodos posdictatoriales de España y Argentina conviven con importantes similitudes relacionadas con problemáticas circulantes más allá de las fronteras. En este aspecto el postulado del feminismo de la segunda ola “lo personal es político” ponía en evidencia el carácter de construcción socio histórica de la categoría relacional de género. A modo de ejemplo diremos que las tres películas sintéticamente analizadas muestran mujeres protagonistas activas, deseantes, que salen, buscan, interpelan, seducen, en tanto agencian sus contradicciones, dudas y decisiones.

De tal modo, como adelantábamos al inicio poner en circulación representaciones de mujeres con estas características constituye una intervención político cultural en tanto dialogarán y/o confrontarán con otras representaciones existentes.

El cine parece ser un ámbito propicio para considerar cómo una sociedad construye aspectos fundamentales de su acontecer. Retomando la cita de De Certeau que encabeza este trabajo podemos decir que el cine como producción simbólica “crea posibilidades relativas a imposibilidades admitidas y no dilucidadas”. (1995, p. 35)

Notas

1. Reconocimiento de los derechos básicos en la Constitución de 1978 y la reforma del Código Civil. En 1981 la ley de divorcio y la patria potestad compartida y 1985 la legalización (limitada) del aborto.

2. Según una Encuesta de 1979 de la Fundación FIES el 59% de los hombres entrevistados se mostraron hostiles al empleo de las mujeres casadas.
3. En el decreto Miró dejaba sin protección económica las comedias de humor ramplón y simplista. Creó la categoría “X” para los films de contenido pornográfico, los que quedaron relegados.. Se cuestionaba así el éxito de taquilla que afectaba negativamente la representación femenina.
4. Según datos del Ministerio de Cultura fue vista por 1.239.648 espectadores, un éxito de taquilla equivalente a *Cría Cuervos*, un film de Saura de ese mismo año.
5. Los organismos de derechos humanos habían exigido dos meses antes de la finalización de la dictadura la sanción de una ley que tipificara la desaparición forzada como crimen de lesa humanidad. *La Prensa*, 31 de octubre de 1983.

Bibliografía

- Apra, G. (2008). *Cine y política en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Apra, G. (Coord.) (2012). *Filmar la memoria. Los documentales audiovisuales y la reconstrucción del pasado*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Colaizzi, G. (1990). *Feminismo y teoría del discurso*. Madrid: Cátedra.
- _____. (2007). *La pasión del significante*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Colmeiro, J. “¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista” en *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada* 4. Recuperado de: http://www.452f.com/index.php/es/José_colmeiro.html
- Chartier, R. (2002). *El mundo como representación. Historia cultural: entre práctica y representación*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- De Certau, M. (1995). *La toma de la palabra y otros escritos políticos*. México: Universidad Iberoamericana.
- Feld, C. y Franco, M. (2015). *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Guillamón-Carrasco, S. (2012). “De Emile Zola a Pilar Miró: la adaptación cinematográfica como “escritura femenina” en Bárbara Zecchi (ed.) *Teoría y Práctica de la adaptación filmica*. Madrid: Editorial Complutense.
- _____. (2015). *Desafíos de la mirada. Feminismo y cine de mujeres en España*. Valencia: Institut Universitari d'Estudis de la Dona.
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory*. Chicago: U of Chicago Press.
- Hall, S. (1990). “Cultural Identity and Diaspora” en Rutherford, J. (ed.) *Identity: Community, Culture, Difference*. London: Lawrence & Wishart.
- Huysen, A. (1995). *Twilight Memories: Parking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- Jelin, E. (2012). “Revisitando el campo de las memorias” (prólogo) en *Los trabajos de la Memoria*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos, IEP.

- Marín, L. (1999). "Poderes y límites de la representación" en Roger Chartier, *Escribir las prácticas. Foucault, de Certau, Marin*. Buenos Aires: Manantial.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, olvido, silencio. La producción social de identidades frente a situaciones límites*. La Plata: Ediciones Al Margen.
- Saz, I. (2004). "Introducción: ¿Qué hacemos con el franquismo?" en *Fascismo y franquismo*. Valencia: Universitat de Valencia.
- Valcarcel, A. (2000). *Rebeldes. Hacia la paridad*. Barcelona: Ed. Plaza & Janés.
- Zecchi, B. (2014). *Desenfocadas. Cineastas españolas y discursos de género*. Madrid: Cátedra.
-

Abstract: Representations are symbolic constructions and as such are crossed by meanings. The circulation of these constructions gives rise to a series of simultaneous interventions in the particular state of culture, and could enter into dialogue or in confrontation with other also circulating constructions. In turn, the figurative logic of the films, beyond exhibiting the world, interweaves it with senses that dialogue or dispute with others in force. That is why cinema constitutes a privileged social discourse, taking into account, in addition, its capacity to cross different levels of reality. The purpose of this work is to analyze the disputes in the gender constructions through cinematographic productions directed by feminist film makers in the early years of the post dictatorship periods in Spain and Argentina. Through a comparative analysis will seek to evidence similarities related to the circulation of problems at the international level and differences referred to the particular processes that nationally were given in each of the places targeted during the first years after the dictatorships.

Key words: feminism - cinema - cinematographic device - genre - film makers.

Resumo: As representações são construções simbólicas e como tais estão cruzadas de sentidos. O movimento destas construções resulta num número de intervenções simultâneas no estado particular de cultura, podem entrar em diálogo ou confronto com outras também circulantes.

Por sua vez, a lógica figurativa dos filmes, além de expor o mundo, o entrelaça com sentidos que dialogam ou disputam com outros. Por isso o cinema é um discurso social privilegiado tendo em conta também a sua capacidade de atravessar diferentes níveis de realidade. O objetivo deste trabalho é analisar as disputas nas construções de género através de produções cinematográficas dirigidos por cineastas feministas nos primeiros anos dos períodos pós-ditatoriais na Espanha e na Argentina.

Através de uma análise comparativa se procurará destacar semelhanças relacionadas à circulação de problemáticas ao nível internacional e diferenças relacionadas com processos específicos que a nível nacional estavam ocorrendo em cada um dos locais alvejados durante os primeiros anos após das ditaduras.

Palavras chave: feminismo - cinema - dispositivo cinematográfico - género - cineastas.

El fascismo en la pantalla: *Vincere* (Italia, Bellocchio, 2009)

Zulema Marzorati* y Mercedes Pombo**

Resumen: *Vincere* constituye una mirada oblicua sobre la Italia fascista, una película realizada a partir de la figura de Ida Dalser, amante de Benito Mussolini y madre de su primogénito Benito Albino, nacido en 1915. Tanto Ida como su hijo no figuran generalmente en los libros que recrean los acontecimientos que hacen al *fascismo histórico*.

Bellocchio los visibiliza mostrando sus vidas trágicas, encerrados hasta su muerte en hospitales psiquiátricos para evitar el conocimiento de una relación extramatrimonial que limitaría al Duce su carrera hacia el poder.

El film constituye una parábola biográfica a través de la cual se explora las marcas y huellas que relacionan la trayectoria individual de Dalser con los orígenes, consolidación y caída del fascismo. Y como todo cine histórico, reconstruye hechos del pasado para abordar el presente de Italia resignificado.

Palabras claves: Italia - Fascismo - Ida Dalser - Mussolini - Cine histórico.

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

(*) Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Magister en Ciencias Sociales con orientación en Historia (Flacso). Docente e investigadora (UBA). Actualmente investiga las representaciones de la ciencia en documentales argentinos, habiendo publicado diversos artículos sobre esta temática.

(**) Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Plásticas (UBA). Docente, investigadora y fotógrafa. Actualmente investiga sobre fotografía argentina contemporánea dentro del marco del Programa de Investigación de la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo.

Introducción

Vencer, vencer, vencer
Venceremos en tierra cielo y mar
Es la consigna de una suprema voluntad
(Canción fascista *Vincere*)

El término fascismo describió desde su origen un particular sistema político de un área geográfica específica y en un período delimitado de tiempo centrado en Europa entre las dos guerras mundiales, una etapa que De Felice denomina *fascismo histórico* (De Felice, 1979, p. 13). Así, durante un cuarto de siglo (1919-1945), el fenómeno fascista, basado en una fuerte ideología nacionalista, el poder personal de Benito Mussolini¹ y la violencia, se impuso en Italia. La crisis de la posguerra, las dificultades económicas y sociales y el temor ante la expansión de la revolución social iniciada en Rusia, facilitaron las condiciones para el triunfo de esta ultraderecha².

Con respecto a las interpretaciones sobre qué fue el fascismo, Bobbio (2006) considera que hay cuatro principales. En primer lugar la interpretación liberal propia de los conservadores italianos que considera al fascismo, desde su inicio, como un movimiento ajeno a la historia de Italia, fácilmente extirpable y desarrollado en circunstancias absolutamente excepcionales. Es decir que fue un *paréntesis* como lo plantea Benedetto Croce, correspondiente a un período de disminución de la conciencia de libertad.

Frente a esta interpretación de la derecha, se contraponen la radical, propia de la izquierda laica y democrática, en la que el fascismo sería la lógica e inevitable consecuencia de una serie de desarrollos propios de algunos países como Italia y Alemania. Con esto se hace referencia a la unificación tardía (1870) de estos países, que trajo retraso y fragilidad en el desarrollo económico. En ellos la burguesía se desarrolló en forma patológica, recurriendo a alianzas antiliberales y antidemocráticas para afirmar su propio predominio.

En tercer lugar –y primera en el orden cronológico ya que aparece en la Tercera Internacional (1922)– estaría la interpretación marxista que ve al fascismo como un agente violento y dictatorial del capitalismo de la gran burguesía como respuesta a la temida revolución proletaria y al ascenso de las masas populares hacia la conquista del poder político y económico.

Una cuarta interpretación considera que el fascismo fue la reacción de la pequeña burguesía, frustrada por las consecuencias económicas de la Primera Guerra Mundial. Fueron los integrantes de las clases medias, faltas de ideales propios, quienes integraron las escuadras fascistas. (Bobbio, 2006, pp. 75-77)

El objetivo de nuestro trabajo es analizar las representaciones del fascismo en *Vincere*³ donde interactúan distintos recursos del arte, la música, el documental y el cine de ficción, como un modo de narrar visualmente la relación de Mussolini con el poder y el pueblo italiano. Registros tan disímiles como el melodrama, la estética futurista, la ópera, los himnos partidistas, los noticieros cinematográficos y el cine dentro del cine son algunos de los elementos visuales y sonoros que utiliza Bellocchio⁴ para referirse a este proceso histórico y político.

En el texto fílmico se narra la historia de Ida Dalsler⁵, amante de Mussolini desde 1913 con quien tuvo un hijo, Benito Albino, en 1915. La relación finalizó en 1917 y tanto Ida como Benito estuvieron ocultos por la historia italiana. La odisea que ella sufrió para lograr el reconocimiento legal de esta relación por la que había entregado su corazón y sus bienes, constituye el centro de la trama.

En las biografías sobre Mussolini apenas si se hace mención a este tema. La vida trágica de ambos, nunca antes contada, se hizo visible cuando los periodistas Fabrizio Laurenti y Gianfranco Norelli⁶ realizaron el documental *El secreto de Mussolini* (Italia, 2010) que

reconstruye el caso con las escasísimas evidencias disponibles (fotos, cartas, entrevistas) y prueba con estos testimonios y documentos la realidad de los hechos acontecidos.

En *Vincere*, el relato está estructurado como una tragedia que puede dividirse en dos grandes actos: en el primero se abordan los años en que Mussolini y Dalser empiezan su apasionada relación amorosa; en el segundo, la época del desencuentro y la desgracia en la que se juega el destino de Ida y por extensión, el de Benito Albino. Para ocultarlos de la sociedad, madre e hijo mentalmente sanos, fueron internados por orden de Mussolini en instituciones psiquiátricas donde murieron sin tener la oportunidad de recobrar su libertad. Como sostiene Quintana, en las películas de Bellocchio muchas veces hay un personaje femenino que actúa como catalizador para acabar penetrando en el lugar oscuro de una institución, un grupo o un movimiento (Quintana, 2010). Así, la historia de la vida privada de Ida Dalser permite explorar los orígenes y consolidación del fascismo e indagar en cómo se conforman las locuras individuales y sociales. Mussolini representa el poder y su esposa e hijo no reconocidos la resistencia, pero también la locura atrapados en el contexto de un estado demencial que caracterizaba al Duce.

Los films de ficción son altamente reveladores de tensiones y de problemáticas socio-históricas. Como documentos de la historia social, las imágenes cinematográficas colaboran en la comprensión de la sociedad en que fueron realizadas. Aunque reconstruyen hechos del pasado, esos eventos se conectan con las circunstancias contemporáneas en las que están inmersos (Sorlin, 1980). Y como todo cine histórico, *Vincere* aborda acontecimientos pasados, pero sólo (ineludiblemente) para hablar del presente resignificado.

El poder hipnótico de Mussolini

Desde 1908 Mussolini militó en el socialismo y hasta 1914 se encontraba dentro de la corriente más radical y revolucionaria del Partido. En 1912 fue nombrado director del periódico *Avanti* desde donde expuso sus ideas pacifistas, antinacionalistas y antiimperialistas. El vínculo de Mussolini con el poder y el uso de la palabra como motor revolucionario y político aparece desde la primera secuencia cuando, envuelto en soberbia, desafía a Dios: “Si dios existe que me pulverice”. Pasan unos minutos frente al silencio del público y, cómo nada sucede, sonrío triunfante.

El poder y la efervescencia de las masas son protagonistas en esta primera etapa del relato, junto con la agitación propia del desarrollo industrial y el concepto de modernización que se vive en ese momento. Esto queda reflejado a través de la estética futurista utilizada desde el comienzo del film. Se incorporan imágenes de archivo de la época en blanco y negro, donde se van superponiendo imágenes que aluden al movimiento de una gran ciudad, inmersa en la productividad de la industria y la publicidad de los carteles luminosos que alientan al consumo. Además queda en evidencia esta estética y su ideología cuando se ven chimeneas de fábricas combinadas con torres de iglesias que connotan el enfrentamiento entre el socialismo y la curia. Las escenas están impregnadas por esta vanguardia artística y su visión del mundo. También el uso de la palabra GUERRA en mayúscula donde se plantea la dualidad entre la intención de paz y la realidad de la guerra.

El futurismo fue un movimiento de vanguardia nacido en Italia en 1909 a partir del manifiesto de su mentor Filippo Marinetti, dado a conocer en el periódico *Le Figaro* ese mismo año, donde los artistas se oponían a la rigidez y estatismo de los sistemas anteriores. Embelesados por el progreso se proponían reflejar en sus obras el dinamismo y movimiento de la modernidad. Buscaban generar nuevos caminos estéticos, donde quedara representada la belleza de las maquinarias y de la energía de la guerra. Como plantea Marinetti en el Manifiesto futurista: “La guerra es la única higiene del mundo (...) No existe belleza alguna si no es en la lucha. Ninguna obra que no tenga un carácter agresivo puede ser una obra maestra”. (*Le Figaro*, 20 de febrero de 1909)

Hoy existen dos opiniones diversas acerca del futurismo: la primera es la que juzga esta estética como un puro movimiento artístico; la segunda es la que, en cambio, lo reduce a una simple premisa del fascismo. Se trata, sin embargo, de opiniones unilaterales que no tienen en cuenta las condiciones históricas en que surgió. En realidad el futurismo fue en sus orígenes un torbellino de ideas y de sentimientos diversos, en la que al menos, por lo que respecta a algunos de sus hombres, la voluntad de renovación no era ni puramente plástica ni puramente reaccionaria. Muchos futuristas procedían de las filas anarquistas y anarco sindicalistas y del nacionalismo. (De Micheli, 1967, p. 231)

En cuanto a la relación entre Mussolini y Dalsler, ésta se inicia cuando él comenzaba su actividad política. Ella era una joven de origen burgués muy moderna para la época: había estudiado medicina estética en París y tenía su propio salón de belleza en Milán, lo que le dio notoriedad y dinero.

La primera parte del film muestra a Mussolini como un hombre de carne y hueso, enamorado de sus ideas revolucionarias y un hombre abierto a entablar un vínculo humano y amoroso con Ida. Desde un principio la relación se muestra asimétrica, donde vemos a Ida perder su propia identidad, bajo la mirada de Mussolini

Este vínculo incondicional con Benito se manifiesta tanto en la escena de 1907 cuando frente a un grupo de manifestantes que persiguen a Mussolini y sus compañeros, éste se refugia en sus brazos para salvarse de la situación o, como en el encuentro sexual de la pareja en 1914 donde se nota la pasión de ella en contraposición a la actitud de él, quien mira hacia el horizonte, una representación que por sobre todo muestra claramente su intención política hacia el futuro.

El poder persuasivo que tiene Mussolini sobre Ida muestra su personalidad hipnótica, dejando entrever su futuro liderazgo político. Ella no solo le da todo su patrimonio sino que también le ofrece su vida entera, colaborando financieramente para ayudarlo en la creación de un nuevo periódico: *Il popolo d'Italia*. Mussolini funda entonces este nuevo diario con el ayuda económica que también le ofrecen las corporaciones industriales intervencionistas (Tannenbaum, 1975) y el gobierno francés (Carsten, 1971)⁷.

Otro punto interesante sobre la relación que entablan los personajes es que desde el comienzo, ellos queden en las penumbras. Tanto sus encuentros amorosos como sus desencuentros y falta de atención suceden en la oscuridad, vislumbrándose apenas sus gestos y miradas. Recién cuando ese amor queda declarado y ella le dice que está embarazada es que la iluminación cambia y pasa a ser directa.

La unión entre ambos continúa, siempre apoyada en el esfuerzo, en el amor de ella hacia él. Mientras tanto, vemos a la pareja legal de Mussolini, Rachel Guidi, con quien ya tenía una hija y con la que se casará en 1915.

Ida mantiene su amor incondicional mientras Mussolini sigue adelante con sus proyectos políticos, solo dejándose querer por ella. Una noche Benito le confiesa su miedo a la mediocridad y la necesidad que tiene de ser alguien importante, como lo fuera Napoleón. Ella, le ata los cordones en representación de entrega y sometimiento.

En 1914 nació el hijo de ambos, Benito Albino, que fue reconocido por Mussolini.

¡GUERRA, GUERRA!

El estallido de la Primera Guerra Mundial provoca un cambio en la ideología de Mussolini que pasa del neutralismo pacifista⁸ hacia posturas tendientes a la intervención en apoyo de la Triple Entente. Desde el *Avanti* escribe en octubre de 1914 un artículo claramente intervencionista y por eso es separado de su cargo y expulsado del Partido Socialista en noviembre.

Aparece la palabra SARAJEVO en mayúscula y en primer plano, seguido de GUERRA GUERRA, titulares superpuestos sobre imágenes a color. Vemos a los soldados marchando en movimiento, tal como en las obras futuristas del momento, otra vez marcando la relación entre esta vanguardia artística y las ideas violentas.

La exaltación de la máquina, del modernismo y de la velocidad que impulsó el futurismo italiano en el *Manifiesto* de 1911, acabó por identificarse con las tesis de la más activa burguesía del norte que quería la intervención en la guerra, contra la más retardataria burguesía agraria. (De Micheli, 1967, p. 237)

Italia entró en la guerra en 1915 y Mussolini sirvió en el frente, donde fue herido en 1917. Durante esos años le enviaba una pensión a Ida para su hijo Benito.

Al regresar lo llevaron a un hospital donde estaba cuidado/custodiado por su mujer, Rachele Guidi. Ella era una mujer iletrada, que cumplía con el rol de esposa tradicional, justo lo opuesto de Dalser.

Como sostiene Sánchez López, el rol privilegiado por el fascismo era el de *casalinga* (ama de casa), que no sólo tenía la función de favorecer el desarrollo demográfico y conservar la estructura familiar autoritaria, sino que ofrecía a las mujeres la posibilidad de integrarse socialmente a través de su misión materna (Sánchez López, 1995, p. 23). Con el argumento de que las mujeres eran incapaces de usar armas convirtiéndose automáticamente en ciudadanas de segunda, su papel se centraba en el hogar, donde vivían subordinadas al hombre.

La contracara de esto era Ida, una mujer independiente que no convenía a Mussolini para el logro de sus intereses políticos. Es por eso que él la repudiaba ya que, además su relación le traería problemas con la Iglesia Católica, institución que se mantuvo autónoma frente al poder hasta 1929.

Al momento de enterarse de la herida de Mussolini, Ida lo va a ver al hospital donde Rachele la enfrenta. Al fondo, entre las camas y los enfermos se ve una pantalla con escenas de Cristo y la Madonna, imágenes extraídas de la película *Christus* (Giulio Antamoro, 1916) que se contraponen con las de Mussolini y su esposa. Como un diálogo entre la imagen que está sucediendo de Mussolini herido, con su mujer a su lado y Cristo convertido en Jesús, como el salvador de la humanidad, Mussolini se transforma en ese Cristo crucificado que se ve en pantalla, deja de ser un hombre para convertirse en una idea. Desde esta escena Benito se esfuma de la película para convertirse en un personaje fantasma (solo aparece una vez más en la exposición futurista). Su presencia va a estar determinada por documentos audiovisuales de la realidad, noticieros o como sueño o recuerdo. El Cristo en la cruz, que se ve en la pantalla, actúa como alter ego de cómo se ve él mismo: Mussolini como el salvador de Italia, o cómo él creía (y quería) que lo considerara todo el pueblo italiano. Un nuevo Mesías.

Tras la convalecencia, Mussolini volvió a dirigir su diario y empezó a clamar por la necesidad de un hombre fuerte que terminara con los problemas nacionales. La crisis económica, social y política del país atrajo a muchos seguidores hacia el fascismo, movimiento autoritario que exaltaba la violencia.

El Partido Nacional Fascista (1921) tuvo el apoyo financiero del gran capital agrario e industrial italiano, que buscaba destruir la fuerza de los campesinos y obreros. En 1922, la Marcha sobre Roma organizada por Mussolini ante la amenaza de una huelga general, hizo que el rey Víctor Manuel III le encargara formar gobierno.

Mussolini, de hombre a imagen

Ida y Benito se encuentran en la exposición futurista de 1917⁹; ella se muestra desesperada por acercarse pero él la rechaza rotundamente, dejando en evidencia su desprecio tanto hacia ella como hacia su hijo. Esta situación va creciendo hasta que en febrero de 1920 –por orden del Duce– Ida y Benito Albino son llevados a la casa de su hermana Adele, donde son vigilados día y noche¹⁰.

A partir de este momento Mussolini no aparecerá más representado por el actor Filippo Timi. Cuando Ida lo ve en la pantalla del cine, es una imagen de archivo, es el Duce ya convertido en dictador, una imagen - ídolo. Las imágenes ficcionales y documentales se combinan en la búsqueda de un estilo propio; donde conviven los actores y los protagonistas reales de la historia. El personaje de Benito desaparece para dar paso a las imágenes del dictador real, tomadas de fuentes de archivo.

Es llamativa la elección de Filippo Timi para personificar a Mussolini; al espectador le produce extrañamiento ya que el actor no es parecido al Duce. Estamos acostumbrados al Actor Studio que busca siempre actores que se acerquen físicamente al personaje, o se los caracteriza para lograr una semejanza.

Otro punto interesante en este manejo con el personaje ficcional y documental, es que el actor que encarna al dictador en la primera mitad de la película será el que represente a su hijo Benito Albino cuando crece y lo imite en sus discursos políticos. Esto constituye un mecanismo de representación por el que el hijo no reconocido se mimetiza con el padre. Y

se esfuerza por imitarlo en esos únicos momentos posibles: los discursos públicos ya que no existe ninguna posibilidad de un acercamiento entre hijo y padre en la intimidad de la vida privada.

Tannenbaum sostiene que el fascismo, como movimiento para la conquista del poder, se muestra generalmente despreciativo con las autoridades existentes y cambia al establecerse el régimen, realizando toda clase de esfuerzo por convertirse en totalitario. Otra diferencia que plantea el autor, es la que diferencia ideología y práctica: cuando busca el poder Mussolini se opone a todo lo instituido, pero en la práctica establece compromisos con el Ejército, la burocracia, la Iglesia y parte de la alta burguesía, y el énfasis puesto en el dinamismo de la juventud se convierte en mera retórica (Tannenbaum, 1975, pp. 13-14). Así se muestra claramente la alianza de Mussolini con el Vaticano, y cómo va cambiando desde el ateísmo hacia el apoyo papal para garantizar las riendas del gobierno¹¹.

La locura y la verdad

En el cine de Bellocchio, los locos son los liberadores. Aquellos que para el resto de la sociedad son enfermos, aquí son héroes. Héroes involuntarios que desarticulan el discurso de los presuntamente cuerdos. Todo esto se encuentra condensado en la figura de Ida Dalser. Su fanatismo se convierte en elemento subversivo; el amor por el dictador se transforma en odio y persecución.

A lo largo de la película aparecen señales sobre su destino; se trata de fogonazos de una realidad que anticipa lo que ocurrirá después. Se ve a una mujer en primer plano, sola, sin ningún marco de referencia, casi estática. La única pista que se le brinda al espectador es su mirada y su actitud corporal, que por sus poses, sus gestos y vestimentas traen al recuerdo de una insana. Estas escenas-retratos se van sucediendo a lo largo de todo el film con pequeños y sugestivos cambios: la mujer que aparece en pantalla tiene cada vez una actitud más extraña, emparentada con alguien marginado de la sociedad, cada vez más parecida a una interna psiquiátrica.

El rol de Ida va siendo cada vez más solitario. Se va transformando en una mujer incomprendida a la que no le queda otra opción que ser institucionalizada. Esa escena - retrato de una mujer loca- cambia por una cámara subjetiva donde se ven los rostros de varias mujeres mirando hacia nosotros. Son las caras de sus posibles compañeras en el internado psiquiátrico. La película se adelanta en el tiempo, hacia el momento en que finalmente la encierran: el primer día de Ida en el psiquiátrico, su futuro hogar. Otra escena muy representativa de la locura y su relación con la sociedad del momento es cuando Ida se encuentra con el psiquiatra, quien intenta ayudarla a salir de la institución y le dice que para eso ella debe callar. Es un encuentro de dos posiciones, acompañar el *statu quo* –callar y acompañar lo establecido, esperando que algún día eso cambie– o gritar la verdad más allá de sus consecuencias. Es un momento en donde Ida nos hace reflexionar acerca de quién es el loco, quién es el cuerdo: el psiquiatra proponiéndole que se quede tranquila, subrayando el rol de la mujer como ama de casa, o Ida intentando gritar al mundo su verdad y su pasión. Lo que quiere proclamar es su descontento contra el orden establecido, contra la injusticia de lo que está viviendo y contra la indiferencia que siente en el mundo que la rodea. Eso

sería realmente la locura, la despreocupación del que no ve, no oye, no dice. La sensación que le genera al espectador es que si Ida no grita, si no dice su verdad, pierde su identidad, deja de sentirse como una mujer que tiene dignidad, que es pensante y luchadora. Se trata de una verdad individual pero también social, al abordar la historia de Ida con el Duce, el texto filmico también hace referencia a una falta de franqueza y coraje del pueblo italiano. Ida es recluida por haber intentado revelar con su verdad el lado oscuro del fascismo.

En cuanto al cine dentro del cine, en el psiquiátrico se proyecta *El Pibe* (1921), una de las más famosas películas de Chaplin, en la está presente el tema de los hijos abandonados e ilegítimos. El relato, de corte melodramático, conmueve a Dalsler haciéndola llorar desconsoladamente. Sólo se tranquiliza cuando Chaplin rescata al niño y éste es devuelto a su madre. Con este final feliz se repara en el film lo que no ocurre con Ida y su hijo en la realidad.

A la par que sucede esta escena, vemos a su hijo –también internado, encerrado, en un reformatorio– desafiando a los directivos. Se esconde, tira al piso la escultura de la cabeza del Duce y la rompe en su afán por demostrar su inconformidad.

A partir de este momento, la locura de Benito Albino se va a sostener a lo largo del film. Él también se enfrenta a la locura, imitando a su padre de una manera peculiar. Son varias las escenas en que aparece esa fascinación –mezcla de amor, odio y desencuentro– que siente el hijo por su padre, y que se manifiesta en una imitación gestual y verbal casi grotesca.

Poética visual y sonora

En *Vincere* se dirime una historia que es a la vez personal y colectiva. El relato se sostiene tanto desde la imagen como desde el sonido posibilitando las distintas lecturas que el espectador puede hacer del mismo. Ida Dalsler representa el encantamiento del pueblo italiano por el Duce: una fascinación que oscila entre la locura, el misterio y la resistencia. Bellochio utiliza claramente los recursos del arte a lo largo de la película, tanto la estética futurista –ligada a la historia de Italia y su idiosincrasia– como por la ópera, que acompaña todo el film y se refiere a pasiones humanas con finales trágicos.

Hay escenas donde la metáfora visual es lo central, por ejemplo cuando Benito se refugia en los brazos de Ida frente a una persecución en una manifestación política. Ella se encuentra en la oscuridad de un paredón, allí se dan un beso antes de que él se vaya y al mirar sus manos Ida las nota manchadas de sangre. Esta vuelve a repetirse otra vez en el film. Allí está representada la contracara de la revolución socialista, simbolizando la violencia del posterior régimen fascista.

También se ven escenas que aluden a la falta de libertad de Ida, las cuales se resuelven de un modo visualmente poético. Por ejemplo la escena de Ida trepada en la rejas, mirando hacia el horizonte, hacia un cielo abierto; mientras ella se encuentra enjaulada como un tigre. Por otra parte, las cartas que escribe y arroja al exterior, aparecen como un elemento de cruce entre la libertad y el encierro; como una necesidad de comunicación que queda trunca y que se ve reflejada en varias escenas de la película. Por ejemplo cuando se la ve a Ida tirándolas a través de la ventana del psiquiátrico, algunas dirigidas a Mussolini, otras al rey y al papa; cartas que quedarán en el silencio. Visualmente esta escena del ventanal es

muy representativa de la inutilidad de los esfuerzos de Ida por hacerse escuchar. La nieve cae en el exterior mientras ella se va trepando y la luz –como un foco que se apaga– va desdibujando a los personajes.

En cuanto al sonido, el film está construido desde la poética operística donde se muestran pasiones humanas con finales trágicos. La banda sonora, a cargo del compositor Carlo Crivelli, está conformada por escenas como actos de ópera, organizados en forma teatral y espectacular. Así la ópera, tan importante en Italia, está siempre presente en la forma en que el film se articula; en particular resuenan los ecos de *Aida* y *Rigoletto* de Giuseppe Verdi y la inclusión de fragmentos de *Tosca* de Giacomo Puccini.

Como un modo de expresionismo sonoro, en varias escenas el ritmo avanza con fuerza, como cuando se declara la guerra, representando la violencia de principios de siglo. También está presente el cántico de los niños que se burlan de la *Mussolina* y, se recuperan himnos partidistas como la marcha *La legenda del Piave*, *All armi, siami fascisti* y *Vincere*, todas canciones patrióticas nacionalistas. La música y los versos de *Vincere* se escuchan al comienzo y al final del film, aunque la cabeza aplastada de Mussolini se aleje del triunfo victorioso al que hace referencia la canción fascista.

Además de esa música incidental extradiegética, Rodríguez señala una música clave, no de la película, sino *en* la película: es la que tocan al piano durante las funciones de cine mudo cuando se proyecta un noticiero. Sobre la pantalla se ven escenas de la Primera Guerra Mundial en la que chocan los dos bandos en pugna y la contienda se extiende en la sala de cine donde explota una pelea entre fascistas y socialistas, mientras el piano sigue sonando. (Rodríguez, 2010)

Conclusión

La historia de Ida y de su hijo permite indagar en el rol de Mussolini y sus vínculos con la política, la alta burguesía y la iglesia, en Italia. Un relato sobre locura y poder durante el período fascista, tomando a Ida como personaje central, para luego traspasarlo a todo el pueblo italiano.

Mussolini desconoce cualquier tipo de reciprocidad con el pueblo y con Ida. Esa veneración y ese culto que se le rinde no es un aspecto que le importe al Duce, él se siente por encima de todo eso. Él es Napoleón o es Cristo. Es un dictador lleno de poder que no debe rendir cuentas a nadie, ni siquiera por amor.

Ida puede ser ese pueblo traicionado. Como todos, fue seducida por Mussolini y llevada al paroxismo por su ímpetu delirante y belicoso. Dice Bellochio en una entrevista: “Ida Dalser es testigo de todos los movimientos que atravesaron Italia en aquel momento, sobre todo el futurismo, y que me aportan a mí, en tanto realizador, soluciones, imágenes”. (Delorme, Sthéfane y Tessé, Jean-Philippe, 2010, p. 3)

Al final, es la propia Italia, como cuerpo, la que sucumbe junto a Dalser y Mussolini y a la ideología del fascismo. En los últimos planos, Dalser mira a la cámara, interpelando al espectador, mientras es llevada al psiquiátrico, del que no saldría nunca más. Su hijo, fruto de su relación con el dictador, acaba igual. Y mientras las estrofas de *Vincere* se pierden entre las imágenes de archivo que documentan la violencia, la destrucción y el fin de la

guerra, el Mussolini hombre, que desafiaba a Dios al inicio, regresa, por última vez, para ver cómo su busto y su legado son pulverizados.

Con este film, Bellocchio arma un rompecabezas donde juega con fuentes de la época – diarios, fotos, cartas, registros cinematográficos documentales y de ficción–. Y a través de los diferentes entramados simbólicos produce una reflexión sobre las categorías políticas que circulaban y se resignifican en la sociedad italiana de hoy.

Notas

1. Benito Mussolini (Dovia de Predappio, Italia, 1883 - Giulino de Mezzegra, Italia, 1945). Periodista, político y dictador italiano. Primer Ministro desde 1922 (Marcha sobre Roma) hasta 1943, en que fue brevemente encarcelado. Con ayuda alemana se instaló en Saló como presidente de la República Social Italiana (gobierno títere de Hitler) entre 1943 y 1945, año en que fue fusilado por los partisanos.

2. Sobre el Fascismo ver: Stanley Paine (1998). *Historia del fascismo*. Buenos Aires: Planeta; Emilio Gentili (2005). *La vía italiana al totalitarismo. Partido y Estado en el Régimen Fascista*. Buenos Aires: Siglo XXI; Norberto Bobbio (2006). *Ensayos sobre el Fascismo*. Selección de textos, traducción e introducción: Luis Rossi. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires: Prometeo; Zeev Sternhell *et al* (2006). *El nacimiento de la ideología fascista*. Buenos Aires: Planeta.

3. *Vincere*: Intérpretes: Giovanna Mezzogiorno, Filippo Timi, Corrado Invernizzi, Fausto Russo Alesi, Michela Cescon, Pier Giorgio Bellocchio y Paolo Pierobon.

4. Marco Bellocchio (Piacenza, Italia, 1939), integra el llamado realismo crítico italiano. Su irrupción en el mundo del cine con *Las manos en el bolsillo* (1965) promovió fuertes debates. Ha realizado películas políticas y de denuncia, habitualmente rodeadas de polémicas que le han hecho recibir ataques tanto de derecha como de izquierda. Entre sus principales filmes se encuentran: *China está cerca* (1967), *En el nombre del padre* (1971), *La luna* (1979), *La condena* (1991), *La sonrisa de mamá* (2002), *Sorella Mai* (2010) y *Bella addormentata* (2012).

5. Ida Dalser nació en Trentino, Italia en 1880. Amante de Mussolini, madre de su primogénito Benito Albino, Cuando reclamó por sus derechos, fue silenciada e internada en hospitales psiquiátricos. Primero fue internada en Pergine Valsugana, y luego en la isla de San Clemente en Venecia, donde falleció en 1937 por una hemorragia cerebral.

6. Fabrizio Laurenti, un realizador italiano y Gianfranco Norelli, un periodista italoamericano fueron a Estados Unidos para encontrar documentos que no había en Italia.

7. Para Carsten, la mayoría de las opiniones autorizadas están hoy de acuerdo en que Mussolini se convirtió en un intervencionista, no porque fuera “comprado” por nadie, sino porque creyó que la guerra podría servir para sus objetivos subversivos en el interior (Carsten, 1971, pp. 34-35).

8. Italia permanece neutral hasta 1915. Caso único en Europa, el partido Socialista permanecía unido en su oposición a la guerra.

9. El fascismo, al transformarse en partido de gobierno, y por lo tanto, en partido del orden, dejó de sentir la necesidad de tener por aliada a la chusma vociferante de los futu-

ristas. Era necesario declarar concluida la crisis posbélica y dar un fundamento histórico al nuevo Estado nacido de la Marcha sobre Roma (...) Hasta el arte exigía algo más sólido e imponente, algo que fuese digno de la romanidad, de la tradición milenaria, latina y mediterránea. Y así nació el Novecento, la Muestra de la Revolución Fascista; en suma, la restauración neoclásica, académica y conmemorativa en las artes. (De Micheli, 1967, p 239)

10. Benito Albino, siendo niño, fue secuestrado por las autoridades fascistas. Se le dijo que su madre había muerto y fue educado en un internado donde se encontraban los pupilos de la aristocracia italiana. Luego, enrolado en la marina, siempre bajo estricta vigilancia. Pero como insistía en que el Duce era su padre, fue internado en el asilo de Limbiate donde murió en 1942 a los 26 años, según algunas fuentes por marasmo (desnutrición).

11. Mussolini, primer ministro italiano, firma el Tratado de Letrán con el cardenal Pietro Gasparri, en nombre de la Santa Sede el 11 de febrero de 1929. Por el mismo se establecía reconocer la independencia y soberanía de la Santa Sede y ciudad del Vaticano, definiéndose así las relaciones civiles y religiosas entre el gobierno y la Iglesia italiana junto con una compensación por las pérdidas de la Iglesia en 1870.

Bibliografía

- Bobbio, Norberto (2006). *Ensayos sobre el fascismo*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes
- Carsten, Francis (1971). *La ascensión del fascismo*. Barcelona: Seix Barral
- De Felice, Renzo (1979). *Entrevista sobre el fascismo con Michael A. Ledeen*. Buenos Aires: Sudamericana
- Delorme, Sthéfane y Tessé, Jean-Philippe “Un melodrama futurista”. Entrevista con Marco Bellochio. *Cahiers du Cinema*, España, N° 35, junio 2010
- De Micheli, Mario (1967). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza
- Tannenbaum, Edward R. (1975). *La experiencia fascista. Sociedad y cultura en Italia (1922-1945)*. Madrid: Alianza
- Quintana, Ángel. *Cahiers du Cinema*, N° 35, España, Junio 2010
- Rodríguez, Marcos. “Violencia atonal”. *El Amante* N° 220, Septiembre 2010
- Sánchez López Rosario “Mussolini, los jóvenes y las mujeres: La lisonja como estratagema”. *Historia Social* n° 22, 1995, pp. 19-41
- Sorlin, Pierre (1980). *The film in History. Restaging the Past*. Basil Blakwell. Oxford: Basil Blakwell

Abstract: *Vincere* is an oblique look at fascist Italy, a film made from the figure of Ida Dalser, lover of Benito Mussolini and mother of his firstborn Benito Albino, born in 1915. Both Ida and her son are not usually found in books that recreate the events that make historical fascism.

Bellochio visibilises them by showing their tragic lives, locked up until their death in psychiatric hospitals to avoid the knowledge of an extramarital relationship that would

limit the Duce in his race towards the power. The film is a biographical parable through which the marks and traces that link Dalser's individual trajectory with the origins, consolidation and fall of fascism are explored. And like all historical cinema, it reconstructs facts from the past to address the resignified Italy's present.

Key words: Italy - Fascism - Ida Dalser - Mussolini - historical cinema.

Resumo: *Vincere* constitui uma mirada indireta sobre a Itália fascista, um filme feito a partir da figura de Ida Dasler, amante de Benito Mussolini e mãe do seu primogénito Benito Albino, nascido em 1915. Tanto Ida como seu filho não aparecem geralmente nos livros que recreiam os acontecimentos que fazem ao fascismo histórico.

Bellocchio os faz visíveis mostrando suas trágicas vidas, trancados até sua morte em hospitais psiquiátricos para evitar o conhecimento de uma relação extramarital que limitará ao Duce sua carreira ao poder.

O filme é uma parábola biográfica através da qual se explora as marcas e pegadas que relacionam a trajetória individual de Dasler com os origens, consolidação e caída do fascismo. E, como todo o cinema histórico, reconstrói fatos do passado para abordar o presente resinificado da Itália.

Palavras chave: Itália - fascismo - Ida Dasler - Mussolini - cinema histórico.

Cine, represión y género en la transición democrática. Un análisis de *La noche de los lápices*

Victoria Alvarez *

Resumen: Durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), los modos en los que las mujeres detenidas fueron tratadas en los centros clandestinos de detención abarcaron formas variadas de agresión, incluyendo repertorios de violencia de género y sexual como forma de intensificación de la opresión. En este trabajo nos proponemos analizar las representaciones cinematográficas sobre esa violencia específica padecida por las mujeres. El trabajo estará compuesto por dos partes. La primera desarrollará brevemente las distintas formas de violencia de género que se llevaron a cabo en los centros clandestinos de detención. La segunda abordará algunos films que, al menos de manera tangencial, dieron cuenta del tema en los primeros años luego del retorno de la democracia, centrándonos fundamentalmente en *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). Consideramos que la manera en la que estas películas dan cuenta de las formas generizadas de violencia de las que fueron víctimas las detenidas se relaciona estrechamente con la manera en que esta cuestión fue abordada en otros ámbitos (como, por ejemplo, el Juicio a las Juntas y el informe de la CONADEP).

Palabras clave: Violencia sexual - Dictadura - Cine - Representaciones.

[Resúmenes en inglés y portugués en las página 62]

(*) Profesora de enseñanza media y superior en Historia (UBA), maestranda en Historia y Memoria (UNLP) y doctoranda en Estudios de Género (UBA). Becaria doctoral de CONICET.

Introducción

Durante la última dictadura militar argentina (1976-1983), los modos en los que las mujeres detenidas fueron tratadas en los centros clandestinos de detención abarcaron formas variadas de agresión, incluyendo repertorios de violencia sexual como forma de intensificación de la opresión¹.

En general, en las entrevistas realizadas y en las relevadas en el archivo de la Asociación Civil Memoria Abierta podemos encontrar un claro interés por parte de las testimoniadas en dar cuenta de formas específicas de violencia sexual sufridas por ellas o por sus compañeras de cautiverio. Muchas de ellas manifiestan un recuerdo muy vívido de la angustia

ante estas formas de violencia. Aunque no se trate de relatos de violaciones, la cuestión de la especificidad de la violencia sexual está presente en gran parte de las narraciones de las mujeres sobrevivientes, tanto cuando narran sus propias experiencias como cuando narran situaciones padecidas por otras mujeres (Bacci et al, 2012, p. 33).

Sin embargo, luego del cautiverio, estas mujeres sufrieron –y, en muchos casos, aun sufren– la invisibilidad de estas prácticas en las investigaciones, en los distintos relatos y, hasta hace muy poco, en las políticas reparatorias². A pesar de que los delitos contra la integridad sexual quedaron excluidos de las leyes de impunidad sancionadas hacia fines de la década de 1980, estas denuncias no fueron consideradas en su especificidad durante mucho tiempo.

¿A qué se debe este silencio? En el presente trabajo partimos de la hipótesis de que, lejos de la ausencia de testimonios sobre la violencia sexual en los centros clandestinos, durante mucho tiempo lo que faltó fueron marcos sociales de escucha. Así lo plantean dos sobrevivientes:

No recuerdo a nadie que se haya sentado y me haya dicho “che, contame”
¡Y que se quede! ¡Escuchando lo que le contás! No me ha pasado ¡No me ha pasado nunca!

Yo me acuerdo que yo les decía “y además me violaron”. “Bueno, si te duele mucho, no hablés de eso”. “No, me duele mucho, pero igual quiero hablarlo”.

Los relatos sobre el pasado reciente traen siempre consigo la marca de lo socialmente audible y decible en el momento en que son pronunciados. Todo testimonio se ancla en las condiciones sociales que lo vuelven comunicable. Estas condiciones varían a lo largo del tiempo y del espacio (Pollak, 2006). Teniendo en cuenta esto, en el presente trabajo nos proponemos analizar la forma en la que el cine de la transición democrática dio cuenta (o no) de las formas de violencia sexual de las que fueron víctimas las mujeres que se estuvieron detenidas en centros clandestinos de detención.

La transición como momento de la memoria

El 10 de diciembre de 1983 se inició un período de recuperación democrática vacilante. Los Poderes Legislativo y Ejecutivo, apenas asumidos, dictaron tres herramientas legales que dieron forma al tratamiento de las violaciones a los derechos humanos cometidas durante la dictadura: la anulación de la auto-amnistía establecida durante la dictadura; los Decretos 157 y 158 ordenando el procesamiento de los dirigentes de las organizaciones armadas y de las tres Juntas Militares de la dictadura, respectivamente; y la creación en 1984 de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) que investigó y reunió pruebas de las violaciones a los derechos humanos (Nino, 1997; Crenzel, 2008; Galante, 2014). Esas iniciativas concluyeron en 1985 con el enjuiciamiento de los responsables de las tres Juntas Militares, conocido como Juicio a las Juntas Militares.

Al analizar este período resulta menester tener en cuenta que, en los primeros tiempos del gobierno de Raúl Alfonsín, el régimen constitucional no se percibía como algo garanti-

zado. Su continuidad dependía de cómo se dirimieran los conflictos, fundamentalmente, con las fuerzas armadas. Se trataba de un momento de incertidumbre, ambigüedades, continuidades y marcos particulares sobre lo decible y lo enunciable en relación al pasado dictatorial (Franco y Feld, 2015).

Sabemos que los testimonios que se dieron en los espacios institucionalizados de denuncia y testificación posteriores al retorno de la democracia (fundamentalmente la CONADEP y el Juicio a las Juntas) se enfocaban en demostrar las responsabilidades de los integrantes de las fuerzas de seguridad en el continuo secuestro-tortura-desaparición/asesinato. La imperiosa tarea de determinar el carácter sistemático de las desapariciones de detenidos/as, así como de establecer el vínculo entre lo que ocurría en los centros clandestinos de detención y las órdenes superiores que ligaban a las tres Juntas Militares juzgadas opacaron, en gran medida, denuncias como las de violencia sexual. Sin embargo, eso no quiere decir que se desconocieran las formas particulares de violencia hacia las mujeres que se habían practicado en los centros clandestinos de detención. En todo caso, como decíamos en el apartado anterior, lo que había era una gran dificultad para la escucha (Alvarez, 2015). Esta dificultad para la escucha se puede ver en el siguiente testimonio brindado por Elena Alfaro³ el 2 de julio de 1985 en el Juicio a las Juntas Militares:

Juez Jorge Valerga Araoz (JVA): Tanto los oficiales como el resto del personal del lugar ¿Mantenían un trato respetuoso hacia las mujeres?

Elena Alfaro (EA): ¿Hacia las mujeres? ¿Para nada! Absolutamente. Nosotras, como mujeres, estábamos a merced de cualquier fuerza o de cualquier hombre que estuviera ahí, salvo por supuesto de los detenidos que no harían una cosa por el estilo. Yo sé del caso de Graciela Moreno, una de las detenidas que fue violada mientras estaba en las cuchas; de María del Pilar García, que también fue violada. Es decir que el ser violada ahí era muy corriente.

Otro tipo de vejaciones era, bueno, el hecho, por ejemplo, de bañarnos. La manera como nos bañábamos era primero ponernos todas desnudas, hacer la cola para ir a bañarse, siempre con la capucha y atadas y sometidas a todo tipo de vejaciones de los guardias, por supuesto.

Personalmente yo el 20 de junio [de 1977], que es un día feriado y que aparentemente en el campo no había el movimiento de todos los días. En ese momento Durán Saenz... Ya se había ido, es decir, antes vivían en la jefatura y había tenido un problema con una chica que se llamaba Silvia, que la habían traído de otro chupadero (...) él somete a Silvia a hacer vida común con él porque en ese momento Durán Saenz vivía en jefatura.(...) El 20 de junio a la noche aparece Durán Saenz⁴ y me dice que prepare mis cosas, mis cosas eran alguna pequeña ropa, que me llevaban. Bueno, me meten en un auto atrás, yo ya estaba embarazada de 4 meses, es decir que mi embarazo era notorio. Y me lleva a su pieza donde soy sometida, a su pieza en el Regimiento de Infantería.

JVA: ¿Pudo notar la presencia de alguna persona extranjera en el lugar, como detenida?

EA: ¿Extranjera?...

JVA: Sí, extranjera. (Testimonio de Elena Alfaro, Juicio a las Juntas, 2 de julio de 1985, los destacados me pertenecen)

Este fragmento del testimonio de Elena Alfaro habla por sí mismo: vemos cómo, a pesar del intento de la sobreviviente de dar cuenta de las distintas formas de violencia sexual a las que –tanto ella como sus compañeras de cautiverio– fueron sometidas en el centro clandestino en el que estuvo secuestrada, su testimonio fue completamente ignorado por el juez. Una mención aparte merece la actitud física del tribunal en su conjunto. En el momento en el que la sobreviviente les relataba a todos los varones presentes en la sala –los jueces, los fiscales, los imputados y los abogados eran varones– su propia experiencia de violación, el Tribunal apenas la miraba, y es allí cuando el Juez Valerga Aráoz la interrumpe y cambia de tema preguntándole: “¿Pudo notar la presencia de alguna persona extranjera en el lugar, como detenida?”

En otros momentos del juicio, cuando algún/a testificante narraba algo que resultaba de interés para los jueces, éstos hacían más preguntas o indagaban sobre otros casos, pedían más nombres, etc. Con el testimonio de Elena Alfaro esto no sucedió: fue interrumpido, ignorado y el juez pasó lo antes posible a otro tema. No ahondaremos en esto porque no es el tema central de este trabajo pero tener en cuenta este testimonio es importante para comprender lo que decíamos más arriba: durante la transición democrática vemos una gran falta de escucha frente a las denuncias de violencia sexual que no se vincula directamente con un desconocimiento sino más bien con que, por un lado, el foco estaba puesto en otras preocupaciones y, por el otro, no disponían evidentemente de herramientas conceptuales para abordar la problemática.

El cine de la transición

El ciclo abierto en la postdictadura se caracterizó por el clima de conmoción de la sociedad ante la dimensión de los crímenes cometidos y también por el inicio de innovadoras actuaciones políticas de los familiares de las víctimas y de los organismos de derechos humanos a través de expresiones públicas de marcado sesgo simbólico. Tales narrativas, constituidas por la denuncia de los crímenes del Estado y las demandas de justicia, hegemonizaron durante aquellos años el discurso público de los organismos de derechos humanos. A la vez, propiciaron una línea similar en los relatos filmicos, entre los que se destacan especialmente *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986) (Amado, 2009).

Se conformó así en estos años un *régimen de memoria*⁵ sobre el terrorismo de Estado y la desaparición de personas en Argentina (Crenzel, 2008). Este nuevo *régimen de memoria* (conflictivo y cambiante) que empezaba a delinearse se centró en la denuncia de la desaparición de personas. La denuncia y la búsqueda de “verdad y justicia” estaban concentradas en quienes habían cometido ese Crimen Supremo, incomparable. Frente a esto, todo lo demás parecía menor (Jelin, 2014). Este *régimen de memoria* se refleja en la producción cinematográfica de la época.

A fin de analizar cómo el cine argentino dio cuenta de las distintas formas de violencia sexual de las que fueron víctimas las mujeres en los centros clandestinos de detención en los primeros años de la ansiada y aún inestable democracia, hemos relevado películas sobre la dictadura realizadas en la década de 1980. En primer lugar, debemos aclarar que, luego de relevar las escasas películas sobre la dictadura realizadas en aquella época, encontramos que son muy pocas las que dan cuenta de la vida en los centros clandestinos de detención. Entre ellas, podemos mencionar *Habeas corpus* (Jorge Acha, 1986), *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984) y *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). La primera es una ficción experimental que pretende representar cuatro días en la vida de un hombre mantenido en cautiverio en condiciones clandestinas. Pero, al tratarse de un detenido, no aborda la violencia hacia las mujeres. Por su parte, en *La historia oficial* (Luis Puenzo, 1984), hay una mención muy menor en relación al relato, de una vieja amiga de la protagonista regresada del exilio, que le cuenta su experiencia como prisionera en un centro clandestino de detención antes de haber abandonado el país. La última de estas películas transcurre, en parte, dentro del centro clandestino de detención en el que estuvieron secuestrados los estudiantes de “La noche de los lápices” y allí dos de las jóvenes secuestradas son representadas siendo sometidas a distintas formas de violencia sexual. Por esto centraremos el análisis en *La noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986), dado que es la única que –a su modo– aborda la cuestión de la violencia sexual.

Consideramos que la manera en la que estas películas dan cuenta (o no) de las formas generizadas de violencia de las que fueron víctimas las detenidas se relaciona estrechamente con la manera en que esta cuestión era abordada en otros ámbitos (como, por ejemplo, el Juicio a las Juntas y el informe de la CONADEP).

La noche de los lápices

La película que analizaremos relata de manera ficcionalizada el verídico caso del secuestro de seis adolescentes⁷, desaparecidos/as la noche del 16 de septiembre de 1976 en la ciudad de La Plata, y de un sobreviviente, Pablo Díaz⁸, secuestrado días más tarde. Todos ellos/as eran estudiantes secundarios/as y habían participado en las luchas por el boleto escolar. Como postula Sandra Raggio:

Así narrado, este relato ha funcionado durante más de veinte años como metonimia del terrorismo de Estado llevado adelante durante la última dictadura. En innumerables ocasiones, no sólo en cada aniversario, se remite a La Noche de los Lápices como el ejemplo que cuenta la historia del pasado reciente del país. (Raggio, 2010, p. 7)

La construcción de este relato comenzó con el testimonio de Pablo Díaz en el Juicio a las Juntas Militares el 11 de mayo de 1985. En términos judiciales, la narrativa de la “víctima inocente” tuvo una gran eficacia para contrarrestar lo que postulaba otras narrativas circulantes en la época. Esta eficacia se debió sobre todo a sus fundamentos empíricos, a las pruebas en las que se basaba: “¿Qué ‘guerra justa’ se libra contra adolescentes desarmados

que solo pelean por el boleto escolar? Y, por otro lado, ¿de qué ‘dos demonios’ estamos hablando?” (Raggio, 2010, p. 11). Lo que esta historia revelaba eran las características del terrorismo de Estado frente a la extrema vulnerabilidad de las víctimas, que se veía reforzada por el hecho de que, en este caso, eran adolescentes. Así se presentaba la figura de la “víctima inocente”, que más adelante sería complejizada.

A partir de su testimonio en el Juicio a las Juntas, Pablo Díaz comenzó una actividad militante de difusión del relato que se asociaba con la recuperación de la militancia estudiantil secundaria y universitaria. Dio charlas y participó de gran cantidad de actividades organizadas por grupos y centros de estudiantes de escuelas secundarias y universidades entre 1986 y 1988.

Este relato cobró otra instancia de consolidación como memoria emblemática con el estreno de *La Noche de los Lápices* en 1986. El film en cuestión se convirtió prácticamente en una “prueba” del terrorismo de Estado, es decir, en una fuente más que en una representación posible del acontecimiento. Como sostiene Sandra Raggio, la película ocupó el lugar de la “verdad histórica” a través de su enorme circulación (Raggio, 2010, p. 91). Su proyección en televisión en septiembre de 1988 fue vista por tres millones de personas (Lorenz, 2004, pp. 111-112).

En ese sentido es fundamental tener en cuenta que los relatos sobre la dictadura que se presentan en la película se relacionan directamente con el contexto político en el que fue producida, así como también con los procesos de significación del pasado dictatorial de ese momento, los cuales emergieron compitiendo con otras narrativas disponibles: la “teoría de la guerra” sostenida por los militares y la posterior “teoría de los dos demonios” (Raggio, s/f).

Además de ofrecer dos perspectivas ideológico-políticas de interpretar y juzgar el pasado, ambas tuvieron un correlato jurídico-penal. La primera exculpaba de la comisión de delitos a los ejecutores de la represión en tanto en cumplimiento de su deber libraban una justa batalla “contra la subversión”. La segunda responsabilizaba a los jefes de ambos bandos, militares y guerrilleros, de la violencia desatada. En ambas direcciones –penal y política– el relato de *La Noche de los Lápices* tuvo una gran capacidad para rebatirlas, pero no por confrontar ideológicamente con ellas, sino por las pruebas que aportó en el develamiento de lo sucedido.

“No tengo nada para darte”. Abordajes sobre la violencia sexual en *La noche de los lápices*

Como señalábamos más arriba, la única película que abordó de manera explícita la violencia sexual padecida en los centros clandestinos de detención en la transición (e incluso durante los siguientes 10 años) durante el período de la transición fue *La Noche de los lápices* (Héctor Olivera, 1986). Veamos de qué manera este aspecto de la vida en los centros clandestinos de detención aparece representado.

Si bien gran parte de la película transcurre antes del secuestro, casi al final de la película, estando los/as estudiantes secuestrados/as, aparece el tema de la violencia sexual: la desnudez al bañarse, los comentarios lascivos sobre los cuerpos de las detenidas, el parto en



Figura 1.



Figura 2.

cautiverio y la violación de una de las estudiantes que queda muy mal física y psíquicamente (Ver Figura 1).

Pero hay una escena en particular que llama la atención y que Pablo Díaz había relatado de manera casi textual en el Juicio a las Juntas: el protagonista le decía al personaje de María Claudia Falcone que cuando salieran en libertad podían ser novios y ella respondía:

Yo no puedo darte nada. Me violaron. En la tortura me violaron por adelante y por atrás. No puedo darte nada (Olivera, H., *La noche de los lápices*, 1986, los destacados me pertenecen). (Ver Figura 2)

El diálogo se acaba allí, el personaje de Pablo Díaz no pregunta ni insiste más. Es decir que, lejos de cuestionar lo que, al parecer, María Claudia Falcone le había dicho a Pablo Díaz la última vez que se vieron en el centro clandestino de detención, dando a entender que las mujeres que fueron víctimas de violencia sexual “ya no pueden dar nada” a los hombres, lo naturalizaba. Esta forma de interpretar la violencia sexual, lindante con la culpabilización de las víctimas no es exclusiva del *La Noche de los lápices* sino que tiene que ver con el modo en el que esta forma de violencia era pensada y también con el momento de la memoria en el que se inscribía

En una entrevista realizada con Lizel Tornay y Fernando Alvarez, una sobreviviente sostenía:

Yo no quería que sea público, no quería que los periodistas se enteren, no quería que la gente se entere, no quería que mi papá se entere. (...) Tenía toda la idea de que no iba a poder tener hijos después, que quién me iba a querer... En lo único en lo que me concentraba era en que no se sepa, que no se sepa públicamente porque le tenía mucho miedo al qué van a decir de mí. Era toda una situación que ahora la analizo como que me revictimizaba, qué van a decir de mí, no de ellos, qué van a decir de mí. Le dije solamente al juez para la condena.

La mayoría de las sobrevivientes narran experiencias similares. Incluso aquellas que siempre quisieron narrar su experiencia como mujeres (como es el caso de Charo Moreno o

de Silvia Ontivero, citadas al principio de este trabajo), no encontraron marcos sociales de escucha para sus narraciones (Alvarez, 2015). Esto explica también que muchas mujeres hayan optado por el silencio. A menudo los silencios no son olvidos si no modos de gestión de la identidad, son elecciones estratégicas, decisiones válidas y dignas de ser respetadas (Pollak y Heinich, 1986: 5).

A nivel social, como vemos en *La noche de los lápices*, así como también en la prensa de la época y en los testimonios de sobrevivientes, se veía (e incluso se daba por sentado) que las mujeres secuestradas en centros clandestinos de detención habían sido víctimas de violencia sexual. Pero el interés no se detenía en el tema. En algún punto pareciera que se consideraba esperable que mujeres privadas de su libertad fueran sometidas a distintas formas de violencia sexual pero, por otra parte, resultaba intolerable escuchar esos testimonios. Se sabía pero no se hablaba y no se hablaba, fundamentalmente, porque faltaban herramientas para la escucha. Como sabemos, hubo sobrevivientes que no quisieron o no pudieron dar cuenta de estas formas específicas de violencia. Pero otras sí lo hicieron y se encontraron con una audibilidad muy escasa o ciertamente culpabilizante, como vemos en el film analizado.

Epílogo

Entre 1983 y la actualidad el cine argentino ocupó lugares diferentes pero significativos en la cultura argentina. A través de él se intentaron múltiples formas de reconstrucción del pasado del país y debates sobre las transformaciones profundas que se produjeron en nuestra sociedad durante las últimas décadas. Se constituyó como un espacio polémico en el que se discutieron cuestiones centrales para la democracia. Como sostiene Gustavo Aprea, en el momento de la recuperación democrática la influencia del cine parecía ser homogénea en el sostén de la democracia, fundamental para el debate, y lograba un alcance masivo (Aprea, 2008). En ese sentido, *La noche de los lápices* (junto con otras películas, como *La historia oficial*) cumplió un rol importante en las disputas por la memoria. Pero, a la vez, dio cuenta de una considerable “ceguera de género” que no era exclusiva de la película sino que se veía también en los medios de comunicación, en la justicia y en los distintos ámbitos en los cuales las sobrevivientes intentaban narrar sus vivencias.

Recién en los últimos años, en el marco del nuevo proceso de justicia pero también por fuera de la esfera judicial, presenciamos testimonios mucho más ricos en el detalle de la experiencia de cada sobreviviente. Se ha evidenciado un cambio y comienzan a escucharse cada vez con mayor frecuencia los testimonios la violencia sexual que han sufrido las/os detenidas/os durante sus secuestros, lo que se empieza a ver reflejado en algunas producciones cinematográficas. Cabe mencionar la realización de dos documentales en los últimos años: *Les a humanidad* (Luis Ponce y Secretaría de D.D.H.H. de Córdoba, 2011) y *Campo de batalla. Cuerpo de mujer* (Fernando Alvarez, 2013). Este último contó con apoyo del INCAA.

A nivel nacional, la reanudación de los juicios a los represores de la última dictadura significó un quiebre. Podemos decir que “abrió la puerta” para la aparición de denuncias y de nuevas reflexiones respecto a los distintos tipos de violencias ejercidas durante la

dictadura. En esta nueva coyuntura las memorias de las mujeres comenzaron a aparecer lentamente en la escena pública.

Asimismo, la indagación sobre la violencia sexual en la dictadura se inscribe en otras circulaciones discursivas que configuran el horizonte de expectativas actual y que son fundamentales para entender los cambios: las nuevas teorizaciones sobre temas de género y preocupaciones actuales como los femicidios, el acoso y la trata de personas para la explotación sexual, entre otras.

Por otra parte los debates que se dieron a nivel internacional fueron también de suma importancia y proporcionaron herramientas para el tratamiento jurídico y la visibilización de la problemática en Argentina. En la década de los '90 comenzaron a plantearse discusiones jurídicas en torno a la violencia sexual en tanto violación específica de derechos humanos en el contexto de prácticas sistemáticas de violencia. En aquellos años, en los conflictos armados desatados en la ex Yugoslavia y en Ruanda, la violencia sexual contra las mujeres había sido una práctica muy generalizada, cobrando entonces la problemática una fuerte notoriedad internacional.

En este contexto nacional e internacional algunas mujeres víctimas de violencia sexual en centros clandestinos de detención comenzaron a narrar sus historias, enfatizando este aspecto antes relegado. Las preocupaciones del presente han permitido volver la mirada sobre el pasado y reparar en problemáticas que antes habían permanecido invisibles.

En esta encrucijada es posible leer hoy los testimonios de mujeres que sufrieron la represión del terrorismo de Estado. Poco a poco algunas mujeres empiezan a narrar sus vivencias en el espacio público, algunos escritos académicos comienzan a abordar el tema (CLADEM, 2011; Bacci, C. et al., 2012; Sonderéguer, 2013), así como también lo empiezan a hacer algunas producciones cinematográficas. En el plano judicial ya hay varios represores condenados por el delito de violencia sexual⁹, mientras que otros tantos están siendo juzgados¹⁰.

Notas

1. La violencia sexual en contextos de represión política y conflictos armados no se dio solamente en Argentina. En los últimos años ha empezado a visibilizarse un gran número de denuncias y algunos trabajos de corte académico sobre el tema en Chile (Hurtado y Zabala, 2012), Uruguay (Baica y Risso Fernández, 2012), Brasil (Joffily, 2010), Guatemala (González, 2014), Colombia y Paraguay (Sonderéguer, 2012), entre otros.

Hubo, por otra parte, importantes denuncias en la ex Yugoslavia y en Ruanda. Estos casos fueron tomados por la Corte Penal Internacional, a través de la resolución 1325, para tipificar los abusos sexuales en contextos de represión política y conflictos armados como "Crímenes de Lesa Humanidad".

2. Recién en junio de 2010 el Tribunal Oral Federal de Mar del Plata condenó a Gregorio Rafael Molina, entre otros delitos, por seis hechos constitutivos de violación, uno de ellos en grado de tentativa.

El 7 de octubre de 2011 la Unidad Fiscal de Coordinación y Seguimiento de las causas por violaciones a los Derechos Humanos elaboró un documento sobre el juzgamiento de los

abusos sexuales cometidos durante el terrorismo de Estado. En éste se instruye sobre la necesidad de juzgar los abusos sexuales a detendidas/os desaparecidas/os como delitos de lesa humanidad autónomamente respecto de otros delitos como los tormentos, la desaparición de personas, etc. Cfr: http://www.mpf.gov.ar/docs/repositorioW/DocumentosWeb/LinksNoticias/Delitos_sexuales_terrorismo_de_Estado.pdf

3. Elena Alfaro fue secuestrada el 19 de abril de 1977, permaneció detenida-desaparecida en el Vesubio (Provincia de Buenos Aires) hasta noviembre del mismo año; luego estuvo bajo el régimen de libertad vigilada hasta su exilio en 1980.

4. Pedro Alberto Durán Sáenz (“Delta”) dirigió el CCD Vesubio (perteneciente al circuito del I Cuerpo del Ejército) entre 1976 y 1977, era oficial de inteligencia. Falleció en 2011 mientras era juzgado en la “Causa Vesubio I”. En 1978 lo reemplazó en ese cargo otro oficial, Gustavo Adolfo Caccivio (“Francés”) quien fue condenado a cadena perpetua por 203 desapariciones, torturas, 27 homicidios y dos violaciones en la “Causa Vesubio II” en 2014.

5. En *La historia política del ‘Nunca Más’* Emilio Crenzel postula: “propongo el concepto *régimen de memoria* para retratar aquellas “memorias emblemáticas” que se tornan hegemónicas en la escena pública al instaurar a través de prácticas y discursos diversos, los marcos de selección de lo memorable y las claves interpretativas y los estilos narrativos para evocarlo, pensarlo y transmitirlo. Los regímenes de memoria son el resultado de relaciones de poder y, a la vez, contribuyen a su reproducción. Sin embargo, si bien su configuración y expansión en la esfera pública son el producto de la relación entre fuerzas políticas, también obedecen a la integración de sentidos sobre el pasado producidos por actores que, al calor de sus luchas contra las ideas dominantes, logran elaborar e imponer sus propios marcos interpretativos” (Crenzel, 2008, p. 24). Estos *regímenes de memoria*, desde ya, fruto de disputas, son conflictivos y cambiantes.

6. María Clara Ciochini, María Claudia Falcone, Claudio de Acha, Daniel Racero, Horacio Hungaro y Francisco López Muntaner, todos/as militantes de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES).

7. María Clara Ciochini, María Claudia Falcone, Claudio de Acha, Daniel Racero, Horacio Hungaro y Francisco López Muntaner, todos/as militantes de la Unión de Estudiantes Secundarios (UES).

8. Pablo Díaz militaba en la Unión de Estudiantes Secundarios (UES), fue secuestrado el 16 de septiembre de 1976 en un operativo que fue conocido con el nombre de “La Noche de los Lápices” (una serie de secuestros y asesinatos de estudiantes de secundaria, ocurridos durante la noche del 16 de septiembre de 1976 y días posteriores en la Ciudad de La Plata, Provincia de Buenos Aires). Estuvo secuestrado una semana en un centro clandestino de detención llamado Pozo de Arana (o destacamento de Arana) ubicado en calle 137 esquina 640, La Plata. Luego fue trasladado a otro centro clandestino, el Pozo de Banfield (sito en la Brigada de Investigaciones de Banfield) ubicado en las calles Siciliano y Vernet (Provincia de Buenos Aires). A fines de diciembre de 1976 fue trasladado a la Brigada de investigaciones de Quilmes (provincia de Buenos Aires) donde permaneció detenido hasta fines de enero de 1977, luego a la comisaría 3era de Valentín Alsina (provincia de Buenos Aires) y por último a la Unidad 9 de La Plata, donde pasó a estar a disposición del Poder Ejecutivo Nacional. Fue liberado el 19 de noviembre de 1980.

9. Hasta el momento, entre ellos podemos mencionar condenas en Mar del Plata, en Reconquista y en Córdoba.
10. Como en Mendoza.

Bibliografía

- Álvarez, V. (2015). "Género y violencia: Memorias de la represión sobre los cuerpos de las mujeres durante la última dictadura militar argentina". En: *Nomadías*. Revista de estudios de género y cultura de América Latina, N°19, Universidad de Chile.
- Amado, A. (2009), *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires, Colihue.
- Apra, G. (2008). *Cine y políticas en Argentina. Continuidades y discontinuidades en 25 años de democracia*, Los Polvorines, Universidad Nacional de General Sarmiento. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- Bacci, C., Capurro Robles, M., Oberti, A., Skura, S. (2012). *Y nadie quería saber...* Buenos Aires. Memoria Abierta.
- CONADEP (2012[1983]). *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la desaparición de personas*. Buenos Aires: Eudeba.
- Crenzel, E. (2008). *La historia política del Nunca Más. La memoria de las desapariciones en Argentina*. Buenos Aires. Siglo XXI.
- Franco, M. y Feld, C. (eds.) (2015). *Democracia, hora cero*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Galante, D. (2014). "El juicio a las juntas militares: derechos humanos, memoria y ciudadanía en la Argentina (1983-2013)" (tesis doctoral inédita). Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Hiner, H. (2016). "¿El *Nunca Más* tiene género? Un análisis comparativo de las comisiones de la verdad en Chile y Argentina" en *Estudios de Sociología, Araraquara* vol.20 n° 39.
- Jelin, E. (2001). *Los trabajos de la memoria*. Madrid: Siglo XXI.
- _____. (2007). "La conflictiva y nunca acabada mirada sobre el pasado". En Franco, M. y Levin, F. (eds.). *Historia reciente. Perspectivas y desafíos para un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- _____. (2014). "Las múltiples temporalidades del testimonio: el pasado vivido y sus legados presentes" en *Clepsidra*. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria, N° 1.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Lorenz, G. F. (2004). "Tomala vos, dámela a mí. La Noche de los Lápices: el deber de memoria y las escuelas". En: Jelin, E. y Lorenz, G. F. (comps.) (2004). *Educación y memoria. La escuela elabora el pasado*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Pollak, M. (2006). *Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite*. La Plata: Al Margen Editorial.
- Raggio, S. (2010). "Los relatos de La Noche de los Lápices. Modos de narrar el pasado reciente". Tesis de Maestría en Ciencias Sociales. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. UNLP.

_____. (s/f). “La noche de los lápices: los tiempos de la memoria” en: <http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyenseñanza/recursos-nochelapices.html>
Seoane, M. y Ruiz Núñez, H. (1992). *La Noche de los Lápices*. Buenos Aires: Planeta.

Filmografía

Habeas corpus (Jorge Acha, 1986)

La historia oficial (Luis Puenzo, 1984)

La noche de los lápices (Héctor Olivera, 1986)

Lesas humanidad (Luis Ponce y Secretaría de D.D.H.H. de Córdoba, 2011)

Campo de batalla. Cuerpo de mujer (Fernando Alvarez, 2013)

Abstract: During the last military dictatorship in Argentina (1976-1983), the ways in which women detained were treated in clandestine detention centers included varied forms of aggression, including repertoires of gender and sexual violence as a form of intensification of oppression. In this paper we propose to analyze the cinematic representations of the specific violence suffered by women. The work will consist of two parts. The first will briefly explore the various forms of gender-based violence carried out in clandestine detention centers. The second will address some films that, at least in a tangential way, gave an account of the subject in the first years after the return of democracy, focusing mainly on *The Night of the Pencils* (Héctor Olivera, 1986). We believe that the way in which these films account for the forms of violence of which detainees were victims is closely related to the way in which this issue was addressed in other areas (such as the Trial to Military Boards and the CONADEP report).

Key words: sexual violence - dictatorship - cinema - representations.

Resumo: Durante a última ditadura militar argentina (1976-1983), os modos em que as mulheres detidas foram tratadas nos centros clandestinos de detenção abarcaram formas variadas de agressão, incluindo repertórios de violência de gênero e sexual como forma de intensificação da opressão. Neste trabalho se analisa as representações cinematográficas sobre essa violência específica padecida pelas mulheres.

O trabalho tem duas partes. A primeira desenvolverá brevemente as diferentes formas de violência de gênero que foram praticadas nos centros clandestinos de detenção. A segunda abordará alguns filmes que, ao menos de modo tangencial, abordaram o tema nos primeiros anos depois do retorno da democracia, centrando a análise no filme *A noite dos lápis* (Hector Olivera, 1986). A maneira do que estes filmes mostram as formas de violência de gênero relaciona-se estreitamente com o modo com que esta questão foi abordada em outros âmbitos (por exemplo, no Julgamento às Juntas e o informe da CONADEP).

Palavras chave: violência sexual - ditadura - cinema - representações.

La estética del trauma y el discurso de la memoria: personajes infantiles ante el terror estatal en *Infancia clandestina* (Ávila, Argentina, 2011)

Tzvi Tal *

Resumen: Analizando las funciones alegóricas e ideológicas de narrativas cinematográficas de iniciación centradas en personajes infantiles que recuerdan las dictaduras militares, la presencia del concepto de Genocidio en el discurso sobre el terror estatal ejercido por la última dictadura cívico militar y los usos de la animación como artefacto estético que representa momentos traumáticos considerados irrepresentables mediante la estética realista, el artículo sostiene que *Infancia clandestina* prosigue una corriente particular de cine de Hijos de desaparecidos, ofreciendo una visión del pasado que idealiza a los combatientes Montoneros pero cuestiona el precio personal que pagan los huérfanos. Esta variante, alternativa a la memoria cinematográfica de la generación vinculada a la experiencia de la guerrilla Montonera, no se contrapone al discurso hegemónico durante los gobiernos de Nestor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner, sino se deslinda como un memoria particular que se ve parte del discurso kirchnerista.

Palabras clave: Alegoría - Infancia - Discurso - Holocausto - Genocidio - Memoria.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 72-73]

(*) 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.

Memorias de película

Las representaciones de la infancia y la adolescencia en los cines latinoamericanos contemporáneos permiten interpretar los significados alegóricos relacionados a la memoria del pasado y los conflictos presentes en películas de diversas procedencias que evocan el pasado de las dictaduras de las décadas de los setenta-ochenta del siglo XX desde el punto de vista de personajes de niños o adolescentes tempranos, tales como *Kamchatka* (Piñeyro, Argentina, 2002), *Machuca* (Wood, Chile, 2004) o *El año que mis padres salieron de vacaciones* (Hamburger, Brasil, 2006). Los protagonistas infantiles en las películas que rememoran los sucesos son el centro del impacto afectivo e intelectual que producen en el espectador y pueden ser interpretadas como alegorías de la nación. Por otro lado, la asidua

representación de la dictadura cívico-militar 1976-1983 en el cine argentino testimonia el trauma que dicho período ha dejado en la cultura nacional, de modo que las narrativas cinematográficas de hijos de desaparecidos durante la dictadura construyen memorias ejemplares, donde la experiencia personal es transvasada al espacio público, pudiendo expresar un tono irritado e irritante respecto a la memoria colectiva que instituyen discursos hegemónicos; construyen un aspecto particular de la posmemoria que el cine contribuye a establecer en las generaciones posteriores. (Tal, 2005 y 2015; Tuñon y Tal, 2007; Dufays, 2014, Xavier 1999, Aón, 2009, Berger, 2008)

Con la transición a la democracia en 1983, el discurso social adoptaba el concepto de Genocidio, que designaba el exterminio masivo de judíos cometido por la Alemania Nazi durante la Segunda Guerra Mundial para caracterizar los delitos contra los Derechos Humanos realizados por la última dictadura en Argentina (Feierstein, 2011). La memoria del Holocausto Judío, construida tanto por instituciones de la sociedad civil y estatales como por una disciplina académica con sus propias características, contribuye a la conformación de percepciones sobre acciones violentas y sus víctimas en el mundo contemporáneo a través del prisma del Genocidio (Huyssen, 2000). De este modo, algunas referencias a la representación cinematográfica del Holocausto son relevantes para interpretar las imágenes de la dictadura en películas argentinas. Un ejemplo fundacional es la secuencia inicial de *La Historia Oficial* (Puenzón, 1984), donde la puesta en pantalla del acto de apertura del último año lectivo bajo el gobierno de facto en un colegio secundario de la ciudad de Buenos Aires, incorpora la iconografía del Holocausto. El plano picado de estudiantes y profesores entonando el Himno Nacional transmitido por un parlante de mal sonido en filas formadas con paraguas en mano bajo la lluvia, se asemeja a la formación de prisioneros en narrativas cinematográficas que transcurren en campos de concentración, mientras que detrás pasa un tren suburbano, que pese a las diferencias obvias con los trenes usados por los nazis, evoca los transportes de judíos al exterminio. Sin embargo, dicha imagen es ambivalente, pues también recuerda la iconografía de los habitantes de Buenos Aires reunidos bajo la lluvia frente al Cabildo el 25 de Mayo de 1810, reclamando saber de que se trata. La secuencia expresa el discurso que señala al pueblo argentino como víctima de genocidio cometido por la dictadura. Pese a la diferencia entre la clasificación étnica de los judíos en Europa y la identificación política-ideológica de los opositores en Argentina de los setenta, los militares, como los nazis, extirpaban elementos que consideraban peligrosos para la sociedad. El militante era un factor patológico subversivo debía ser exterminado aunque hubiera dejado la práctica opositora; la categorización de la víctima era irreversible en ambos casos. (Korstanje, 2014)

Adoptando la aproximación que permite referirse a las películas como testimonios estéticos de los discursos sociales en el contexto social y cultural en que son producidas, me refiero a *Infancia Clandestina* como expresión de una de las opciones de memoria de la dictadura en la era de los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, que impulsaron nuevamente la búsqueda y juicio de los culpables, haciendo de dicha política y de la memoria de los perseguidos parte de los ejes centrales de su discurso (Ferro, 1988; Sorlin, 1980, Rosenstone, 1995; Marzorati y Tal, 2011, Montero, 2009). La memoria social es una memoria cultural, construida y definida por la popularización de la Historia difundida, entre otros vehículos, por las narrativas cinematográficas. Si bien el cine destinado a los circuitos de

distribución comercial suele difundir versiones del pasado coherentes con la hegemonía ideológica contemporánea a la producción, el análisis textual, contextual e intertextual del filme puede distinguir variantes y giros discursivos, así como el surgimiento de discursos alternativos o contra-hegemónicos. El cine puede ser concebido como un campo de batalla simbólica entre narrativas del pasado difundidas por discursos que asientan en su versión del pasado la legitimación del proyecto que aspiran a concretar en el presente y el futuro. (Baer, 2006; Tal, 2009)

Gran parte de los estudios referentes a las consecuencias de la violencia, y en particular de la violencia ejercida por el Estado, adopta la concepción del trauma basada en Freud y en los estudios del Holocausto judío. El trauma colectivo que afecta a la cultura que ha sufrido del terror estatal no puede ser explicado sólo por la experiencia personal, sino como un proceso prostético donde quienes no han experimentado los sucesos adquieren el trauma mediante aparatos culturales de representación, entre los que el cine se distingue por su aptitud a dicho trabajo; son las imágenes del Holocausto las que se imponen a las memorias, así como imágenes cinematográficas de acción, explosiones, tiroteos y muertes suministran a las memorias lo que no se ha experimentado en persona (LaCapra, 2005 ;Traverso and Broderick, 2010; Montealegre Iturra, 2012). Las memorias de las dictaduras en las películas con narrativas de iniciación infantil o adolescente manifiestan en su textura cinematográfica el intento de expresar el momento traumático relacionado a circunstancias históricas percibidas como practica genocida estatal. Por otro lado, las películas, producidas en el contexto neoliberal, son distribuidas y consumidas en el mercado de la memoria, de modo que el cierre de los conflictos al final de las películas minimiza las diferencias o conflictos de clase, para resaltar en su lugar los modos privados de amor, venganza o memoria (Tandezciarz, 2012). La aproximación que este artículo practica, se refiere a las convenciones genéricas de las narrativas de infancia en películas que enfocan la memoria de la dictadura como artefactos textuales que alegorizan los procesos de toma de conciencia y pérdida de la inocencia por los diversos sectores de la sociedad. Estos constituyen el mercado de consumo de los productos culturales, donde la capacidad de las películas de concientizar al espectador y estimular al cambio social es limitada. El aporte de las películas son las imágenes en las que la sociedad se puede ver reflejada, identificada, enfrentada y conmovida por “aquello de lo que no se habla”. El discurso social acerca de las películas es el que podría movilizar procesos de cambio de conciencia que impulsaría el accionar político de los sujetos sociales.

El pasado infantil y lo político

Infancia Clandestina relata algunos meses de 1979 en la vida de un pre-adolescente hijo de combatientes montoneros en la clandestinidad. Durante ese tiempo experimentará el primer amor, aprenderá el precio de la clandestinidad y sufrirá la pérdida de seres queridos. Películas de iniciación suelen incluir aspectos autobiográficos de los directores, aspecto ampliamente comentado en el caso de este film y convenientemente aclarado por el director. En mi aproximación, es un detalle más entre los datos contextuales, el análisis debe referirse también a los modos de representación, a las convenciones cinematográficas, a la

intertextualidad, con el objeto de esclarecer el discurso que la película difunde. (Feinman, 2012)

Las versiones cinematográficas del pasado no se evalúan por la fidelidad a la historiografía o la distorsión de los hechos sino que deben ser encaradas como vehículos de los discursos sociales, responsables por las diferencias entre las versiones de pasado. La lectura histórica del filme es enriquecida por la lectura alegórica que interpreta el texto cinematográfico como una narrativa que se refiere a los procesos sociales fuera del texto, contemporáneos a la producción del film. La intencionalidad alegórica de los cineastas no es la relevante a nuestra lectura. En su lugar, son las características del texto –como fragmentación de la continuidad, alternación de estéticas, modos de representación, etc.– las que estimulan a producir la lectura alegórica con la que nos construimos como sujeto, estableciendo nuestra postura respecto a las representaciones y los discursos que las producen (Xavier, 1999). Por otro lado, el modo de movilización social practicado por el discurso K presenta los conflictos desde puntos de vista particulares, enfocados en casos de personas o sectoriales, donde la implementación de medidas apropiadas tendrá repercusión en sectores mas amplios, de modo que la vinculación de lo político con los artístico se torna patente. (Murillo Saban, 2013)

Las narrativas donde el personaje infantil es introducido a las relaciones sociales, suelen desarrollarse en estrecho contacto con el marco familiar, que es uno de los aparatos primordiales de adaptación del individuo a la comunidad imaginada, de modo que también las representaciones de la familia pueden ser interpretadas como alegorías que testimonian los conflictos y las limitaciones característicos de la sociedad. La empatía que generan los personajes infantiles en el espectador es parte del trabajo de encubrimiento de la ideología y el discurso imbuidos en el texto filmico. El descubrimiento por el protagonista de la sexualidad entre los padres u otros personajes, puede ser interpretado como una metáfora que simboliza el aprendizaje de la complejidad de la vida adulta y de los procesos sociales. Por ejemplo, el protagonista de *Kamtchatka* solo percibe voces y gemidos provenientes de la habitación de sus padres, así como la película no explicita las posturas políticas o la militancia de los mismos, infantilizando la memoria y despolitizando la historia. Nunca durante el film sabrá el protagonista cual era la militancia orgánica o la ideología expresa de los padres perseguidos. En cambio, el protagonista de *Machuca* percibe la decadencia del vínculo conyugal entre sus padres burgueses y entre los de su amigo pobre, así como la película expone en modo simétrico los conflictos ideológicos y callejeros entre izquierda y derecha previos al golpe contra el gobierno de Salvador Allende. Se politiza la memoria presentando en forma esquemática los conflictos discursivos, pero se infantiliza la historia representándolos en una asimetría falta de asidero en el pasado. (Tal, 2005)

Infancia clandestina se diferencia de *Kamtchatka* explicitando la militancia montonera de los padres, pero coincide con ella en la casi total ignorancia del protagonista acerca de la misma, así como sólo percibe en suspiros acallados la vida íntima de los padres. La situación del protagonista es peor aún, pues es la familia misma la que provoca la inseguridad del niño al impedirle la amistad y el amor incipiente y al imponerle una vida de ficción de la cual solo la intervención asesina de los parapoliciales lo devolverá a la realidad de su identidad y a la orfandad (Varela, 2016). La película se distingue también de *Machuca* evitando precisar el proyecto ideológico Montonero. En cambio difunde una versión del

pasado que atribuye a los grupos parapoliciales desatar la violencia luego de la muerte de Perón en 1974, absteniéndose de recordar la violencia previa de ambos lados, por ejemplo el asesinato del secretario de la CGT José Ignacio Rucci en 1973, cuando Perón estaba en el poder. Tampoco relata a sus espectadores, muchos de los cuales no habían nacido en 1979 o no acceden a la historiografía, que el objetivo del contra-ataque montonero del cual los padres del protagonista son parte, tenía como objetivo exterminar físicamente a los directivos del equipo económico de la dictadura, movilizándolo manifestaciones obreras como si fuesen fuerzas de infantería que respaldan las acciones de las unidades combatientes clandestinas (Gillespie, 1982). El film adopta una visión acrítica del militarismo montonero, postura justificada por la desinformación en que vive el chico.

Historia y convenciones cinematográficas

La imagen habitual de los chicos en el cine expresa la idea que tiene el mundo de los adultos acerca de la infancia, caracterizada por la inocencia política y la falta de poder sobre sus propias vidas que despierte ternura y compasión. Mientras que el paso de la infancia a la adolescencia está signado en la vida real por el control social y las expresiones de resistencia, los protagonistas de las películas suelen encontrarse alejados física y / o afectivamente de sus progenitores; son contruidos como víctimas inermes ante problemas que no comprenden. En lugar de los conflictos familiares entre padres e hijos, las películas suelen confrontar a los niños y adolescentes con los mecanismos de control, el discurso y la ideología, atribuyéndoles una perspectiva inocente que los libera del compromiso con el complejo mundo social. Las narrativas agravan los conflictos que en la realidad podrían ser no más que una anécdota, porque sin un conflicto agudo que el protagonista debe enfrentar, el film no cumple con el pacto de placer y catarsis implícito en las relaciones entre el cine de consumo masivo y sus espectadores (McNamee, 2000; Wilson, 2005; Tuñón y Tal, 2007). El conflicto del protagonista de *Infancia clandestina* con sus padres no estalla cuando le imponen una identidad ficticia o un modo de vida clandestino poco adecuado a la infancia, sino cuando le prohíben volver a la escuela y contactar con la chica de quien se ha enamorado, pero el desarrollo de la trama y el modo de representar los momentos de violencia traumática de la misma indican que el foco es la confrontación con la memoria del terrorismo estatal. Las tribulaciones de la pre-adolescencia y las consecuencias del militarismo montonero no son puestas en juicio.

La identidad ficticia funciona como metáfora, cambiándole el nombre Juan, que recordaba a Perón y sinónimo de pueblo, por Ernesto, en pos de Che Guevara, símbolo de apostolado revolucionario. El film construye una identidad basada en símbolos concordante con el modo de construcción del pasado por el discurso kirchnerista, hegemónico cuando *Infancia Clandestina* es producida y exhibida. El discurso kirchnerista construye lo político apelando a una mezcla de religiosidad y argumentación con un fuerte sesgo emocional y estético que adopta la memoria de la militancia peronista de los setenta para construir un ethos discursivo militante, informal, juvenil, transgresor y beligerante, que polariza la vida política entre sus adversarios potenciales o efectivos y el bando popular, hegemónico por él mismo. La base de sustento político del discurso kirchnerista es heterogénea,

pero no logra generar la confianza de las clases medias, de modo que relega la iconografía peronista en su apelación política, y no postula la veterana dicotomía peronismo-antiperonismo, que las alejaría. La identificación de Juan con Ernesto Che Guevara es también parte de la construcción selectiva de la memoria del Che, que idealiza su persona pero olvida el fracaso del proyecto del Foco Revolucionario que promovía. (Stephens, 2006; Rivera Pérez and Santillana, 2007; Tal, 2015)

La construcción en el film del pasado montonero sin explicitar su ideología, coincide con la tendencia del Nuevo Cine Argentino surgido a mediados de los noventa, donde las películas evitan enunciar posiciones políticas y definir “lo argentino”, dejando la interpretación en manos de los espectadores. Las películas describen un mundo que presenta interrogantes en lugar de responder a interrogantes preexistentes; exhiben ambigüedades temáticas sin moralejas didácticas ni personajes que denuncian los mecanismos morales, psicológicos o éticos de la trama; evitan ser intencionalmente alegóricas y expresan desconfianza en las certezas políticas e ideológicas. El proceso de la producción permite la interacción entre hechos reales, el guión y el rodaje, haciendo de la película una herramienta de investigación y búsqueda personal de los cineastas. (Aguilar, 2006; Rangil, 2008) El cine es un aparato ideológico que porta en sí mismo la paradoja que relaciona mostrar con mirar. Las películas hechas por adultos muestran lo que se atribuye a la mirada infantil, pero la presencia del personaje infantil puede tener un efecto de crítica al aparato, rescatando el placer o el miedo imbuidos en el acto de mirar (Lury, 2005). Este efecto puede apreciarse en *Infancia clandestina* cuando el protagonista espía la reunión de los combatientes clandestinos (minuto 16 a 19), permitiendo al espectador tomar nota del militarismo montonero en el ritual de formación y entrega de armas, pero no accede a los planes. La película dirigida por Ávila reconstruye estéticamente la militancia de los padres, el compromiso y la disposición al sacrificio analógico al apostolado revolucionario de Che Guevara mencionado al principio, pero también recurre a la iconografía del Holocausto en las tomas del escondite en la pared doble donde Juan y su hermanito se ocultan al irrumpir los parapoliciales. La escena en que la abuela intenta sin éxito disuadir a su hija y yerno de la operación militar, o sacar a los chicos del entorno clandestino, llama la atención al precio que pagaron los hijos de los combatientes, que pierden no solo a los padres sino también la infancia. De este modo, el director se instituye como sujeto de una narración propia y heroica, descartando la representación más o menos idealizada como en películas documentales donde participan sobrevivientes de la generación de los padres, pero al mismo tiempo se alinea con la hegemonía ideológica contemporánea kirchnerista, en cuyo centro se ubican miembros de aquella generación setentista. (Amado, 2009; Aón, 2011; Bietti, 2008)

Imaginar y dibujar

Infancia clandestina representa mediante fragmentos de animación los momentos traumáticos de la historia de Juan que se refieren a la acción antidictatorial clandestina: el ataque parapolicial, el exilio, la estadía en Brasil separado de sus padres, la imposición de la identidad ficticia, el combate y suicidio del tío, las imágenes que pasan frente a sus

ojos durante la operación represiva que irrumpe en la casa y el interrogatorio en el centro de detención ilegal. Dado que el discurso se refiere al terrorismo estatal de la dictadura a través del prisma del Genocidio, es posible inferir sobre dichos fragmentos de los usos de animación en representaciones del Holocausto. El film corto de animación *Silencio* (Orly Yadin y Sylvie Bringas, Israel, 1998) expone la experiencia de una sobreviviente del Holocausto desde un punto de vista infantil, combinando la animación con una parte menor de material filmado de archivo. En este film, la animación individualiza a la víctima, recuperando su humanidad en un contexto donde se privaba de la misma al perseguido, al deportado y al muselman, situación análoga a la del desaparecido a manos de la dictadura. La animación de-construye la ilusión realista, es un artificio que supera la oposición en el discurso del Holocausto a representar estéticamente lo irrepresentable, postura hegemónica cuando la película fue producida. La animación también explicita la fluctuante naturaleza de la posición del sujeto y de-construye las meta-narrativas en el caso de *Vals con Bashir* (Folman, Israel, 2008), largometraje animado con pocos minutos de material de archivo, que relata la participación del director como soldado conscripto en la primera guerra del Líbano en 1982 y su inconsciente función en torno a la masacre de Sabra y Shatila. (Copley, 2010; Peaslee, 2011)

La animación constituye la mayor parte del texto cinematográfico en los ejemplos mencionados, mientras que en *Infancia clandestina* solo algunas breves escenas son animadas. El uso de la animación en los filmes antes mencionados adquiere un sentido contra-hegemónico respecto a narrativas consagradas y modo de representación convencional, en cambio, la animación de escenas traumáticas en *Infancia clandestina* es convencional y melodramática. La paleta de colores cenicientos infunde espanto y tristeza, los planos son casi monocromáticos. El montaje crea confusión, acompañado por una banda de sonido impactante y estremecedora. Todo esto orienta las emociones del espectador sin representar una alternativa a narrativas o discursos hegemónicos, que desde los primeros filmes documentales de hijos, como *Los rubios*, les hace eco aceptando el particular enfoque de quienes fueron privados de una infancia convencional.

Conclusión

Las narrativas cinematográficas de infancia bajo la dictadura en películas destinadas al público general pueden ser interpretadas como alegorías de las retóricas de la memoria, donde la representación del pasado construye imágenes que testimonian la tensión entre el recuerdo y el olvido, condicionada por los conflictos entre discursos del presente. *Memoria clandestina* prosigue una corriente de cine de Hijos de desaparecidos, ofreciendo una visión que idealiza a los combatientes Montoneros del pasado pero también cuestiona el precio personal que pagan los huérfanos de los desaparecidos. Esta variante, alternativa a la memoria de la generación setentista constituida en el discurso kirchnerista y difundida en el cine, no se contrapone a dicha hegemonía ideológica sino se deslinda como una memoria particular que se ve parte de dicho discurso.

Bibliografía

- Aguilar, G. (2006). *Otros mundos - Ensayo sobre el nuevo cine argentino*. Buenos Aires: Santiago Arcos Editor.
- Amado, A. (2009). *La Imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)*. Buenos Aires: Colihue.
- Aón, L. (2011). Una cuestión de representación: las películas de los directores-hijos. *Estudios* número 25, 219-230.
- _____. (2009). El cine de los hijos de desaparecidos: Los Rubios y M. Ponencia presentada en Primer Encuentro sobre Juventud, Comunicación e Industrias Culturales, Bs. As. Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/observatoriodejovenes/sites/perio.unlp.edu.ar/observatoriodejovenes/files/aon.pdf>.
- Baer, A. (2006). *Holocausto. Recuerdo y representación*. Madrid: Losada.
- Berger, V. (2008). La búsqueda del pasado desde la ausencia: Argentina y la reconstrucción de la memoria de los desaparecidos en el cine de los hijos, *Quaderns de Cine: Cine i memòria històrica*, número 3, 23-36.
- Bietti, L. (2009). Entre la cognición política y la cognición social: el discurso de la memoria colectiva en Argentina. *Discurso & Sociedad*, número 1, 44-89.
- _____. (2008). Memoria, violencia y causalidad en la Teoría de los dos Demonios. *El Norte - Finnish Journal of Latin American Studies*, número 3, 1-34.
- Copley, J. (2010). Modes of representing the Holocaust: A discussion of the use of Animation in *Maus* and *Silence*. *Opticon1826*, número 9. Disponible: <http://dx.doi.org/10.5334/opt.091003>
- Dufays, S. (2014). *El niño en el cine argentino de la postdictadura (1983-2008). Alegoría y nostalgia*. Suffolk and Rochester: Boydell & Brewer.
- Feinmann, J. P. (2012). El año que vivimos en peligro. *Radar* ---Página 12 16/12. Disponible: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8231-2012-09-19.html>
- Feierstein, D. (2011). *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ferro, M. (1988). *Cinema and History*. Detroit: Wayne University Press.
- Gillespie, R. (1982). *Soldiers of Perón - Argentina's Montoneros*. New York: Oxford University Press.
- Hardt, H., Rivera Perez, L. and Calles Santillana, J. (1998). The Death and Resurrection of Ernesto Che Guevara - US Media and the Deconstruction of a Revolutionary Life. *International Journal of Cultural Studies* número 1, 351-372.
- Huysen, A. (2000). En busca del tiempo futuro, *Revista Puentes*, número 2. Disponible: <https://docs.google.com/viewer?url=http%3A%2F%2Fi3xp6.w.incapsula.net%2Fmodulo%2Fupload%2FHuysen.pdf>
- Korstanje, M. (2014). Daniel Feierstein: *El genocidio como práctica social: entre el nazismo y la experiencia argentina*. *OBETS Revista de Ciencias Sociales*, número 1, 227-233.
- _____. (2011). El culto K en la era contemporánea: Crónica, génesis y apoteosis del proceso Kirchnerista. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*. Disponible: www.eumed.net/rev/cccss/13/
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la Historia, escribir el Trauma*. Buenos Aires: Nueva Visión.

- Lury, K. (2007). The Child in film and television: Introduction. *Screen* número 3, 307-314.
- Marzorati, Z. y Tal, T. (2011). Introducción al Dossier: Memorias, Identidades y Cine - Perspectivas contemporáneas sobre la imaginación del pasado. *Imagofagia - Revista virtual de la Asociación Argentina para el estudio del cine y el audiovisual*. Disponible: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/157>
- McNamee, S. (2000). Foucault's Heterotopia and Children Everyday Lives. *Childhood: A Global Journal of Child Research*, número 4, 479-492.
- Martin, D. (2011). Wholly ambivalent demon-girl: horror, the uncanny and the representation of feminine adolescence in Lucrecia Martel's *La niña santa*. *Journal of Iberian and Latin American Studies*, número 17, 59-76.
- Montealegre Iturra, J. (2012). El imaginario del Holocausto en la memoria social de las dictaduras latinoamericanas. *Cultura, lenguaje y representación*, número 10, 97-110.
- Montero, A. (2009). Puesta en escena, destinación y contradestinación en el discurso kirchnerista (Argentina, 2003-2007). *Discurso & Sociedad*, número 2, 316-347.
- Murillo Saban, X. (2013). Infancia Clandestina (2011): del pasado histórico al presente político. Ponencia presentada en II Congreso Internacional Historia, literatura y arte en el cine en español y portugués: De los orígenes a la revolución tecnológica del siglo XXI, Salamanca, 26-28 de junio de 2013. Disponible: http://www.cebusal.es/download/publicaciones/Actas_online_II_Congreso_Cine_Salamanca%20sin%20hiperv%C3%ADnculos.pdf
- Peaslee, R. (2011). It's Fine as Long as You Draw, But Don't Film: *Waltz with Bashir* and the Postmodern Function of Animated Documentary. *Visual Communication Quarterly*, número 4, 223-235.
- Rangil, V. (2008). Introducción. *Cine argentino de hoy*, ed. Rangil, V. Buenos Aires: Biblos, 11-22.
- Rosenstone, R. (1995). *Visions of the past: the challenge of film to our idea of history*. Cambridge: Harvard University Press.
- Sorlin, P. (1980). *The Film in History: Restaging the Past*. Oxford: Black and Blackwell.
- Stephens, G. (2006). Che's America in Myth, Memory and Contemporary Reality. *EIAL* número 1, 185-195.
- Tal, T. (2015). "Etnicidad, memoria y alegoría histórica en narrativas de pubertad judía", *Toma Uno* 4, Departamento de Cine y Televisión, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, p. 219-226.
- _____. (2012). Jewish Puberty in Contemporary Latin American Cinema: Constructing Judeo-Latinidad. *Returning to Babel: Jewish Latin American Experiences, Representations and Identity*. Ed. Ran, A. and Cahan, J. Leyden: Brill Press, 143-156.
- _____. (2009). *La Rosales*: Historia, intertextualidad y alegoría en una película de la transición a la Democracia en Argentina. *Història & Cinema*. Ed. Caparrós Lera, J. (2009). Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona, 243-262.
- _____. (2005). Alegorías de memoria y olvido en películas de iniciación: *Machuca* y *Kamchatka*. *Aisthesis* número 38, 136-151.
- _____. (2001). Inclusión política y exclusión genérica: metáforas familiares en películas de Cine Liberación. *Taller - Revista de Sociedad, Cultura y Política*, número 17, 148-160.
- Tandezciarz, S. (2012). Secrets, Trauma, and the Memory Market (or the return of the repressed in recent Argentine post-dictatorship cultural production). *Cinema Journal*, número 2, 62-71.

- Traverso, A. and Broderick, M. (2010). Interrogating trauma: Towards a critical trauma studies. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, número 1, 3-15.
- Tuñón, J. y Tal, T. (2007). La infancia en las pantallas filmicas latinoamericanas: entre la idealización y el desencanto. En: *Historia de la Infancia en América Latina*, eds. Rodríguez, P. y Manarelli, M. Bogotá: Universidad Externado de Colombia, 649-668.
- Varela, M. (2016). Épica, ficción y documental. *Revista Ñ*, 4/3/2016. Disponible http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Epica-ficcion-documental_0_1534646529.html
- Wilson, E. (2005). Children, emotion and viewing in contemporary European film. *Screen* número 3, 329-340.
- Xavier, I. (1998). Allegory and History. En: Stam, R. and Miller, T. (eds.). *A Companion to Film Theory*. Oxford: Blackwell Publishers, 333-362.

Filmografía

- El año que mis padres salieron de vacaciones* (Hamburguer, C., Brasil, 2006).
- La Historia Oficial* (Puenzó, L., Argentina, 1984).
- Infancia Clandestina* (Ávila, B., Argentina, 2001).
- Kamchatka* (Piñeyro, M., Argentina, 2002).
- Machuca* (Wood, A., Chile, 2004).
- Silencio* (Yadin, O. y Bringas, S. Israel, 1998).
- Vals con Bashir* (Folman, A., Israel, 2008).

Abstract: Analyzing the allegorical and ideological functions of cinematographic initiation narratives centered on children's characters reminiscent of military dictatorships, the presence of the concept of genocide in the discourse on state terror exercised by the last military civic dictatorship and the uses of animation as an aesthetic artifact which represents traumatic moments considered unrepresentable through realistic aesthetics, the article argues that clandestine childhood continues a particular stream of movies of children of disappeared, offering a vision of the past that idealizes the Montoneros fighters but questions the personal price paid by orphans. This variant, an alternative to the cinematographic memory of the generation linked to the experience of the Montoneros guerrilla, is not opposed to the hegemonic discourse during the governments of Nestor Kirchner and Cristina Fernández de Kirchner, but rather as a particular memory that is part of the Kirchners speech.

Key words: allegory - childhood - discourse - Holocaust - genocide - memory.

Resumo: Analisando as funções alegóricas e ideológicas de narrativas cinematográficas de iniciação centradas em personagens infantis que lembram as ditaduras militares, a presença do conceito de genocídio no discurso sobre o terror estatal exercido pela última ditadura cívico militar e os usos da animação como artefato estético que representa mo-

mentos traumáticos considerados irrepresentáveis mediante a estética realista, o artigo sustém que *Infância clandestina* prossegue uma corrente particular de cinema de filhos de desaparecidos, oferecendo uma visão do passado que idealiza aos combatentes Montoneros mas questiona o preço pessoal que pagam os órfãos. Esta variante, alternativa à memória cinematográfica da geração vinculada à experiência da guerrilha montonera, não se contrapõe ao discurso hegemônico durante os governos de Néstor Kirchner e Cristina Fernández de Kirchner, senão se deslinda como uma memória particular que se vê parte do discurso kirchnerista.

Palavras chave: alegoria - infância - discurso - holocausto - genocídio - memória.

Frente el autoritarismo, la creación. La experiencia de AIDA y su relectura en el film *El Exilio de Gardel* (Fernando Solanas, Francia /Argentina, 1985)

Moira Cristía *

Resumen: En octubre de 1979, un grupo de artistas e intelectuales franceses y extranjeros encabezados por la directora de teatro Ariane Mnouchkine crearon *AIDA* (*Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde*), con el objetivo de denunciar la censura y las violaciones de Derechos Humanos de artistas en distintos países. La asociación proponía acciones creativas, de manera de ejercer presión internacional sobre los regímenes victimarios. Fundada en París, AIDA se desplegó por varias ciudades francesas, por otros países europeos y en Estados Unidos, empleando las redes de contactos de los miembros para articular acciones. El caso de la represión de la dictadura argentina mereció una importante campaña de repudio, potenciada por la presencia de algunos exiliados argentinos en el comité ejecutivo de la asociación. Bajo el título “Cien artistas argentinos desaparecidos” se coordinaron una serie de manifestaciones de solidaridad en distintas ciudades que incluyeron marchas, elaboración de pinturas y postales, así como de un libro sobre la represión cultural en Argentina publicado en París y, poco después, en Madrid.

La mayor manifestación de AIDA de esta campaña, una particular marcha realizada en París el 14 de noviembre de 1981, fue filmada, entre otros, por el cineasta argentino Fernando Solanas, miembro activo de la asociación. La experiencia del exilio, y de la AIDA en particular, aparecen como materia prima de su film de ficción *El Exilio de Gardel* (1985), así como las imágenes capturadas en aquella jornada son incorporadas a las rodadas para el film. Sustentado en archivos poco explorados (documentos escritos y visuales, correspondencia), prensa y entrevistas, este artículo intentará delinear la acción realizada por AIDA y analizar la manera en la que Fernando Solanas construyó su obra reelaborando la memoria de su experiencia en la asociación. El estudio de esta película permitirá colaborar, a partir de un análisis empírico, a la reflexión y teorización sobre la función de la creación como espacio de resistencia, de acción en la esfera pública transnacional y de memoria de experiencias vitales personales y colectivas.

Palabras clave: solidaridad internacional - historia transnacional - exilio - artistas - Derechos Humanos - *El Exilio de Gardel*.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 91-92]

(*) Posdoc CONICET (IIGG) Colaboradora científica del Institut d’Histoire du Temps Présent (Francia). Responsable de la sección “Imágenes, memoria y sonido” y miembro del comité editorial de la revista *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*. Coordinación de dossier

sobre Cine 2010 dossier «Cine, identidades e Historia en América Latina» con Tzvi Tal (Sapir Academic College, Israel), Nuevo Mundo Mundos Nuevos, n° 10, EHESS.

Introducción

En julio de 1979, la directora de teatro Ariane Mnouchkine y el cineasta Claude Lelouch brindaron una conferencia de prensa en París sobre la crítica situación de la cultura en el Cono Sur. Tras una gira motivada por su preocupación por los actores de Teatro *Aleph* de Chile, los franceses denunciaron la censura, represión de artistas y listas negras en aquella región, afirmando contundentemente que “se mata gente desde adentro” al imposibilitar la creación¹. Meses después, en diciembre de ese año, dichos intelectuales publicarían en el diario *Le Monde* el manifiesto fundacional de una asociación, bajo el título “La Libertad es como una piel de zapa”². Allí denunciaban los abusos estatales en distintos países y expresaban su voluntad de defender la libertad de creación artística en todo el mundo. Los firmantes aclaraban que “los artistas perseguidos son sólo la parte visible de un siniestro y gigantesco iceberg”³. Conformada en octubre, AIDA (Asociación Internacional de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo) tomó personalidad jurídica el 3 de diciembre de 1979, cuando fue inscrita como asociación civil en la Prefectura de París⁴. Poco después la asociación alquiló un local en el subsuelo de un edificio⁵, de manera de cobrar mayor autonomía respecto a la compañía de Mnouchkine, el *Théâtre du Soleil*, cuyas instalaciones la albergaron en sus inicios.

El objetivo de AIDA sería repudiar la censura y represión de la cultura a través de manifestaciones en las que el arte fuera la herramienta para la denuncia, combatiendo la violencia con imaginación y más creación. El logo de la asociación –circular, con una franja cruzada y de color rojo–, evoca a los típicos sellos de censura, pero en este caso invirtiendo su sentido. La intención era usar los medios propios a los artistas para sacar a la luz aquello que se silenciaba y así defender casos concretos de artistas censurados. En uno de los documentos de difusión de AIDA se señalaba como una feliz coincidencia, que encarnaba su vocación creativa, que su sigla recordara a la ópera de Verdi de 1871. Asimismo, en su presentación en un volante de 1981, se subrayaba con gran énfasis el repudio de que artistas de diferentes latitudes sufrieran represión:

(...) por expresar sus ideas, porque relatan hechos reales. Los artistas, ya sean escritores, cineastas, músicos o pintores, fotógrafos o escultores, son intimidados, censurados, prohibidos, encerrados, encarcelados, torturados, asesinados en países donde la razón de Estado prohíbe toda crítica, toda libertad de expresión o de opinión, donde ella sirve de argumento en ausencia de prueba (...) (Volante, Cent bannières dans Paris pour cent artistes disparus en Argentine 1981, Archivos AIDA, *La Cartoucherie*, París)

En consecuencia, AIDA se proponía “romper el silencio que rodea la represión, defendiendo la libertad de expresión, creación y trabajo de los artistas, en cualquier lugar del

mundo en el que ésta se encuentre amenazada” (Idem). La asociación se expandió por seis países –Francia, Alemania, Suiza, Holanda, Bélgica y Estados Unidos–, con características particulares en cada uno, pero cuyos comités se coordinaban en reuniones regulares. Así AIDA se constituyó como una red de solidaridad en la que exiliados y locales trabajaban conjuntamente desde distintas latitudes para ejercer presión frente a los gobiernos nacionales que censuraban la creación considerada subversiva.

El caso de la violencia política en Argentina motivó una importante campaña que adoptó diversas formas en las distintas sedes de la asociación, complementando la denuncia pública con la solidaridad hacia los afectados. La manifestación de más impacto de dicha campaña, la marcha realizada en París el 14 de noviembre de 1981, fue filmada, entre otros, por Fernando Solanas, miembro activo del comité de París. La experiencia del exilio, y de AIDA en particular, aparece como materia prima de su film de ficción *El Exilio de Gardel* (1985). Además de anécdotas, debates y emociones de esos tiempos, algunas imágenes capturadas en aquella jornada por el cineasta argentino fueron integradas con otras rodadas especialmente para el film. En este artículo se intentará delinear y analizar la manera en la que Fernando Solanas construyó su obra como una reelaboración de los tiempos del exilio y de la acción de AIDA. El estudio de esta película apuntará a demostrar que la creación funcionó como espacio de resistencia, de acción en la esfera pública transnacional y de memoria de experiencias vitales personales y colectivas tanto traumáticas como reparadoras.

Con ese fin, se estudiará en primer lugar las características generales de la campaña organizada por dicha asociación para denunciar la desaparición de artistas argentinos, evidenciando la manera en la que actuaban en la esfera pública transnacional (Fraser, 2014)⁶. Se cruzarán fuentes periodísticas, documentos escritos, registros visuales y testimonios orales para intentar reconstruir las características de la actividad solidaria dinamizada por esta asociación respecto al caso argentino a partir de comités en distintos puntos de los países centrales⁷. En segundo lugar, se analizará el film realizado por Solanas, y en cuya producción ejecutiva también participaba otro de los miembros de AIDA, el reconocido militante peronista Envar el Kadri. Centraremos la atención principalmente en la manera en la que se incorporó la memoria de la experiencia asociativa en la ficción. Finalmente, se aportará una reflexión sobre este uso de la memoria personal y colectiva en la construcción de dicha película, reelaborando los recuerdos desde el presente.

AIDA y su campaña por Argentina

De manera similar a *Amnesty international*, AIDA actuaba principalmente adoptando casos específicos de artistas por los cuales estimaba poder obtener resultados reales. Para ello, organizaba tanto acciones informativas como otras “espectaculares”⁸, destinadas a llamar la atención del público local sobre la represión en diferentes países. Como el viaje de Mnouchkine y Lelouch al Cono Sur, AIDA también se proponía el envío de delegaciones de artistas a los países en donde existían acusaciones de represión a la actividad creativa para relevar información de primera mano⁹. Aunque la asociación se interesaba por casos de diferentes horizontes (incluyendo Europa del Este, países africanos y asiáticos), es inne-

gable que su significativo interés por América Latina se alimentó de la importante recepción de exiliados de esa región, así como de una sensibilidad particular de las izquierdas europeas por los movimientos revolucionarios de dicho continente. En particular el caso chileno, cuya política era más fácilmente comprensible y asimilable para los europeos que la de otros países, movilizó una importante solidaridad desde el golpe de Estado de 1973 (Moine, 2015). En contraste, el fenómeno del peronismo dificultaba la comprensión de la situación argentina, ya que no encontraban un equivalente válido en el panorama político europeo. No obstante, las dimensiones que cobraron las violaciones de los Derechos Humanos en dicho país sudamericano, provocaron una atención creciente sobre el mismo¹⁰. Sin lugar a dudas, tampoco es un dato menor que tres de los más activos de los 32 miembros del comité ejecutivo de la sede fundacional de París fueran exiliados argentinos: la abogada Liliana Andreone, quien trabajaba junto a Mnouchkine desde los albores de su exilio en Francia en 1976, su compañero y militante peronista Envar El Kadri y el reconocido cineasta político Fernando Solanas. Esta presencia argentina funcionó como un motor para denunciar las violaciones de Derechos Humanos en dicho país en particular, así como en los países vecinos, facilitando además los vínculos con personas y asociaciones latinoamericanas. Además de algunos casos puntuales adoptados por AIDA en sus inicios, una campaña más amplia titulada “Cien artistas argentinos desaparecidos” generó una importante repercusión en los distintos núcleos de la asociación. Iniciada en 1981, la campaña contó con una serie de acciones que apuntaban tanto a difundir datos concretos de lo que sucedía en Argentina como a manifestar su repudio en la vía pública, intentando sensibilizar a la ciudadanía europea a través de actos con una fuerte dimensión simbólica. Frente a la consternación por la larga lista de artistas desaparecidos enviada por la Comisión de Familiares de Desaparecidos y Presos por razones políticas de Buenos Aires, AIDA decidió, en vez de elegir un nombre en particular, tomar su conjunto como un caso colectivo para exigir que todos reaparecieran con vida¹¹.

En ese marco fue publicado un libro colectivo llamado *Argentine: Une culture interdite (Pièces à conviction 1976/1980)* por la editorial Maspero¹² de París y luego en español por la editorial Revolución de Madrid. Presentándolo como el intento de demostrar el plan sistemático de represión de una cultura popular e intelectual determinada, a la que el régimen juzgaba como peligrosa, Envar El Kadri y Liliana Andreone, bajo el pseudónimo de “Juan José Hernández Arregui”, reunieron recortes de artículos de diarios argentinos y testimonios de artistas e intelectuales que desde el exilio describían la represión en los diferentes campos artísticos argentinos. El emotivo prólogo de Miguel Ángel Estrella y el epílogo reflexivo de Julio Cortázar, enmarcaron los relatos de personalidades como Mercedes Sosa, Eduardo Galeano, Alberto Adellach y Carlos Alberto Gabetta, que se referían a sus áreas profesionales, mientras que las ilustraciones de Ricardo Carpani, Hugo Pereyra e Ignacio Colombes graficaban la censura. En lo referido al cine, fue Fernando Solanas quien elaboró el informe respectivo, en el que denunciaba la censura, el asesinato de artistas y la opresión que vivían los argentinos. Allí, Solanas afirmaba que el cine producido en el país se encontraba vaciado de sentido y que, por lo tanto, sólo podía producirse en la resistencia y en el exilio¹³.

Además de la contra-información por distintos medios, la campaña por los artistas argentinos desaparecidos combinó el *savoir-faire* de distintos artistas para llegar emocio-

nalmente a la opinión pública transnacional¹⁴. En las discusiones entre los miembros de AIDA se alegaba que el uso recurrente de la recolección de firmas había “devaluado” su impacto, por lo que debían pensar un proyecto de gran alcance con una perspectiva estética que fuera superadora de esa práctica¹⁵. La campaña “100 pintores para 100 artistas ‘desaparecidos’ en Argentina” consistió en solicitar la elaboración de 100 pinturas-estandartes representando el número de la lista de artistas desaparecidos confeccionada para la ocasión. Organizado por área de expresión, los nombres y fechas de desaparición de artistas funcionaban como ejemplo contundente de la represión cultural que sufría la Argentina¹⁶. Aunque se dio plena libertad a los participantes en la elección del motivo visual y la técnica, se solicitó que se expresaran sobre un lienzo de dos por tres metros, dispuesto de manera horizontal o vertical. AIDA solventaba los gastos de producción poniendo a disposición telas, enduido, pigmentos, barniz de protección y un espacio para elaborarlas (uno de los talleres de la *Cartoucherie*, la antigua fábrica de armamentos ocupada por la compañía de Ariane Mnouchkine en 1970)¹⁷. El criterio del tamaño apuntaba a darle una unidad a la diversidad estética de banderas que los artistas de distintos orígenes, corrientes y trayectorias elaboraron para esta causa. Perforada a lo largo de su extremo superior, cada pintura se exponía gracias un dispositivo diseñado por el escenógrafo del *Soleil Guy-Claude François*¹⁸: dos cañas de bambú atadas en forma de cruz de la que colgaba el lienzo, enhebrado por una cuerda que la sostenía a la caña horizontal. Además, una soga atada en cada uno de los dos extremos inferiores permitía que entre tres personas se sostuviera la bandera extendida. Un entrenamiento sobre el montaje del material y su transporte fue seguido de un ensayo en el parque de la *Cartoucherie*, de manera de asegurar que la manifestación fluyera sin sobresaltos generando el efecto estético y el impacto emocional buscados¹⁹.

La primera marcha pública de esta campaña se llevó a cabo el 12 de septiembre de 1981 en el centro de la ciudad de Ámsterdam, comenzando en la calle Waterloo Plein, a 200 metros de la casa-museo de Rembrandt (*Rembrandthuis*) y de la Ópera Nacional (*Dutch National Opera & Ballet*). Este evento inaugural fue moderado en cuanto al número de concurrentes pero simbólicamente poderoso. Allí se probó el manejo de las pinturas-banderas, con unos quince ejemplares ya terminados que habían comenzado a realizarse desde junio. Además, cien personas desfilaron en fila india vestidas de negro, con una suerte de bolsa de arpillera en la cabeza²⁰ (perforada a la altura de los ojos) y un cartel que indicaba uno de los nombres de las víctimas. Cada manifestante de la fila prestaba así su cuerpo para representar a aquellos de los que se desconocía su paradero, haciendo simbólicamente aparecer en el espacio público europeo a los artistas “desaparecidos” en Argentina. Para completar esta dimensión performativa del desfile, un camión los acompañaba haciendo sonar una campana como en un cortejo fúnebre, y así llamando a la solidaridad²¹. Durante el evento, también se escuchaban algunas melodías compuestas para esta ocasión tocadas por los músicos presentes²².

La mayor manifestación de la campaña se realizó en París el sábado 14 de noviembre de 1981 desde las 11 de la mañana. Tres días antes de la marcha, se publicó un anuncio en el diario *Libération* con algunas fotografías de las pinturas, informando del evento y solicitando la ayuda de 400 personas para llevar las banderas, distribuir volantes y pegar afiches. Para que el acontecimiento tuviera un mayor impacto visual, se invitaba a los manifestantes a vestirse de negro y a llevar un pañuelo blanco “como hacen las madres de la Plaza de

Mayo todos los jueves en Buenos Aires²³. Así, un símbolo que había servido de bandera de este movimiento de repudio en Argentina, era adoptado en otras latitudes para acompañar su lucha²⁴. Bajo la dirección de Ariane Mnouchkine, articulando el trabajo creativo de distintas personas, este acontecimiento apuntaba a “renovar la forma de acción contra la represión y por la libertad de creación y de expresión”²⁵.

Además de los cien pintores que elaboraron las banderas, también se requirió la participación de cien músicos que tocaron la melodía compuesta para esta ocasión por Gilbert Artman (compositor y fundador de la banda llamada *Urban Sax*). Además participaron los actores del *théâtre du Soleil*, varios fotógrafos (entre ellos Martine Frank, miembro fundador y fotógrafa oficial de dicha compañía, y su esposo, el célebre Henri Cartier-Bresson) así como cineastas –Fernando Solanas y Anne Barbey²⁶– que filmaron la experiencia. Se calcula que un total de entre 5.000 y 7.000 personas participaron del acontecimiento²⁷, con la presencia de algunas personalidades argentinas como Julio Cortázar y Miguel Ángel Estrella, junto a los actores Yves Montand y Simone Signoret, los cineastas Costa Gavras²⁸ y Patrice Chéreau, los cantantes Jean Ferrat y Marcel Amont, los escritores Marek Halter y Hélène Cixous, entre otros. Además, el Ministro de Cultura Jack Lang y la Primera Dama Danielle Mitterrand, si bien no asistieron, enviaron sus respectivas cartas de apoyo²⁹.

La presencia de los músicos no escapó a la minuciosa reflexión estética. Como lo indica su nombre, *Urban Sax* recurría a este tipo de prácticas en las se rompe la frontera con los espectadores irrumpiendo en el espacio público de la ciudad, en actos concebidos como *performances*. Surgido en 1973 con sólo 8 músicos, Urban Sax integró un número importante de saxos de toda la gama de esta familia (sopranos, altos, tenores y baritonos bajos) de manera de poder explotar la movilidad del instrumento para experimentar con el espacio y el desplazamiento del sonido en relación a un público que también se encontrara en movimiento³⁰. Otro de los aspectos de exploración de Artman son los espirales polirítmicos, que apuntan a interrogar al público en una *performance* visual y sonora³¹. Así, la melodía compuesta para la marcha de AIDA es una música semi-repetitiva, con piezas evolutivas de diferentes colores y tonos, que sería el sello musical de la marcha.

Paralelamente al estudio cuidadoso de Artman del uso del espacio urbano como soporte de la puesta en escena, que requería una preparación detallada de la dimensión espacial y coreográfica de sus intervenciones³², el desfile de manifestantes y banderas fue también concebido en un sentido estético. De hecho, el itinerario se analizó de la manera con la que se define el rodaje de una película, buscando las locaciones ideales para establecer el relato³³. Su dimensión visual se compuso, por lo tanto, coordinando el movimiento de los músicos y el desplazamiento de las pinturas-banderas. La búsqueda estética y simbólica llevó a iniciar la marcha en el Panteón, aquel monumento nacional donde descansan los restos de grandes hombres de Francia, descender la *rue Soufflot* (calle que traza una diagonal desde dicho monumento hasta la *rue Saint Michel* y los jardines de Luxemburgo), pasar frente al teatro *Odéon*, luego atravesar el *Pont Neuf*, cruzando por la punta oeste de la isla de la Cité, bordear el Museo Louvre por la *Rue de Rivoli*, recorrer los jardines de Tullerías a lo largo hasta llegar a la última fuente previa a la plaza de la Concorde. Así, los manifestantes atravesaron el corazón de la ciudad, circulando frente a monumentos y espacios urbanos de gran fuerza simbólica vinculados al mundo de la cultura francesa y occidental. En dicho gesto, los organizadores apuntaban a traer a la agenda política un problema de

un país periférico –Argentina–, intentando involucrar a los ciudadanos locales y de otros países industrializados en dicha causa.

El desfile estuvo encabezado por algunos músicos (saxos y tambores), un grupo de madres de Plaza de Mayo³⁴ con su clásico pañuelo blanco sobre sus cabezas, acompañadas por las veinte pinturas-banderas más livianas. Entre ellas se encontraba en primer plano aquella en la que tres siluetas negras sin rostro³⁵ aparecían junto a la pregunta: “¿Dónde están? / Où sont-ils ?”³⁶. Por la dificultad del traslado del material, y por el efecto que generaba el incremento de la masa de manifestantes, se establecieron etapas a lo largo del itinerario en las que se irían sumando nuevos grupos a la marcha. Una vez alcanzado el destino, todas las pinturas-banderas desfilaron frente a la vista del público para ubicarse en dos niveles detrás del escenario preparado para la ocasión. De esa manera, se hacía uso de la “geografía” de los jardines para coreografiar la marcha: las banderas bordeaban la fuente, en un recorrido semicircular, y se aprovechaban las rampas y los balcones de los dos extremos de la plaza para ubicar las pinturas en exposición. Sobre el escenario se encontraba Alba González Souza tocando el bandoneón junto a la foto de identidad de su hijo desaparecido y el letrero “*Où est mon fils? Rafael Lezama, uruguayen. Détenu et disparu le 1^{er} octobre 1976 en Argentine*”³⁷. A los tangos de Alba, le siguieron los saxofonistas repitiendo la melodía de Artman y, finalmente, se cerró el acto con la lectura de cada uno de los 100 nombres de los artistas desaparecidos seguida de la pregunta del público: “¿Dónde están?”³⁸. La manifestación-espectáculo culminó hacia las tres de la tarde, después de 4 horas en las que se expresó la solidaridad de una manera artística³⁹. Esta creación colectiva fue, en definitiva, una puesta en escena fuertemente simbólica en la que la música y el silencio de la contemplación estética reemplazaron los discursos tradicionales para “tomar la palabra”.

El Exilio de Gardel. Relectura de una experiencia personal y colectiva

Para pensar la manera en la que la búsqueda artística y la obra de Fernando Solanas fueron transformándose a través de los años, no puede soslayarse su particular trayectoria. “Pino” Solanas ya se había convertido en una figura con un considerable reconocimiento internacional cuando se refugió en París a los 40 años de edad. *La Hora de los Hornos* (1968), film que había realizado clandestinamente con Octavio Getino y Gerardo Vallejo bajo el nombre de Grupo Liberación, y sus escritos teóricos se había difundido ampliamente por círculos militantes del país, así como por encuentros y festivales en distintas latitudes, otorgándole no sólo una visibilidad sino también una red de contactos nada despreciable (Del Valle Dávila, 2014; Cristiá, 2016). Su intención de combinar creación con política se plasmó de manera positiva y didáctica en las películas rodadas en Puerta de Hierro junto a Getino, llevando la palabra e imagen de Perón de España hacia Argentina en *Revolución Justicialista* y *Actualización doctrinaria para la toma de poder* (1971). Su postura militante en relación al peronismo, y su estricta defensa a pesar de las contradicciones de la tercera presidencia de Juan Domingo Perón, le habían costado tanto las críticas como la incompreensión de cineastas de otras latitudes. (Mestman, 2014)

Si Fernando Solanas había abordado el destierro previamente en su película *Los Hijos de Fierro* (1975) al tratar la proscripción del peronismo, la expulsión de su líder y la resisten-

cia popular en una ficción altamente metafórica, en *El Exilio de Gardel* (1985, Argentina/Francia, 118') dicha problemática se sitúa en el centro de la escena. El tema atraviesa la narración condensando distintas experiencias y climas emotivos, ya que el proyecto experimentó numerosas peripecias que dilataron su concreción. La obra se remonta al período previo a su propio exilio, cuando Solanas preparaba el rodaje de un film titulado –como el tema de Piazzola– *Adiós Nonino*. La trama original narraba la historia de un bandoneonista que emigraba de Rosario a Buenos Aires en busca de su identidad cultural. Tras el golpe militar de 1976, el rodaje debió ser suspendido con la salida del cineasta del país. El proyecto sufrió entonces modificaciones en el curso de los fallidos intentos de realización, pasando primero a titularse *Los tangos de Homero*, en alusión a Manzi, y luego *L'exil de Gardel* (Monteagudo, 1993). La nueva versión se centró en la vida cotidiana de un grupo de exiliados sudamericanos refugiados en París, con un tratamiento en ciertos momentos dramático y en otros de tinte cómico. Según Solanas, si el guión anterior a la última reescritura estaba totalmente teñido de la tristeza del desarraigo, tras las elecciones democráticas en Argentina y la posibilidad de retornar, la obra incorporó la alegría del regreso. Este distanciamiento permitió mirar con ternura y humor situaciones vividas trágicamente en el pasado, cuyas asperezas habían sido pulidas por el tiempo⁴⁰.

Sin embargo, la realización del film se postergó también por toda una serie de inconvenientes, comenzando por el retiro de la compañía Gaumont de la producción por dificultades financieras, y del fallecimiento del director turco Yilmaz Güney, quien había prometido apoyar el proyecto⁴¹. Una vez concretada una co-producción oficial entre Francia y la Argentina democrática, el último importante obstáculo fue la renuncia, a poco de comenzar el rodaje, de la actriz española Charo López, quien fue remplazada por la francesa Marie Laforet en el rol protagónico⁴². *El Exilio de Gardel* se estrenó finalmente en el festival de Venecia en septiembre de 1985, obtuvo el Gran Premio especial del jurado, seguido de otros galardones que colaboraron a preparar el terreno para su estreno en Argentina. Mientras que la crítica española la relacionaba con *Carmen* (1983) de Carlos Saura por la fuerte presencia de la danza y la clasificaba como polémica⁴³, el realizador temía la recepción que tendría la película en su tierra natal por abordar una problemática sensible en esos años⁴⁴. En efecto, la reacción del público argentino ante la propuesta fue a veces prejuiciosa y crítica⁴⁵.

Una vez redactado el libreto pero antes de su rodaje, Solanas comentó para el diario *Clarín* que la obra incluía “vivencias propias y una ficción de amor” (*Clarín*, octubre 1983). Si *La Hora de los hornos* (66-68) fue un “ensayo político” y *Los Hijos de Fierro* (72-74) un “poema épico”, *El Exilio de Gardel* es definida por el director como “una ficción humana” que “refleja parte de lo que viví”. El autor también explicaba que “el exilio aparece como una máquina de destrucción que puede llevar al desarraigo, cual estado de depresión a nivel de la muerte”. El periodista argentino que lo entrevistaba agregó que sería asimismo la “tácita reflexión de que el exilio recorre como un fantasma castrador toda la historia nacional”. De hecho, la referencia al exilio de José de San Martín en Francia es crucial, por lo que también se filmó en Boulogne-sur-Mer, en el escenario en el que el “Libertador” vivió sus últimos días. Como en este caso, la elección de las locaciones parece acompañar tanto la búsqueda estética como la referencia a escenarios del exilio argentino en Francia: variados exteriores en París (Champs Elysées, Versailles, la isla Saint-Louis, la vista desde las escale-

ras del Pompidou, la Gare de l'Est) y algunos interiores típicos como el aeropuerto Charles de Gaulle, que se completaron con variados interiores de Buenos Aires.

La narradora de la historia de *El Exilio de Gardel* es María, protagonizada por Gabriela Toscano, una joven argentina de 20 años que acompañó a su madre en el exilio en Francia tras el secuestro y desaparición de su padre. Desde la mirada de María, el espectador descubre las desventuras de su madre Mariana, quien junto a un grupo de artistas latinoamericanos intentan culminar un espectáculo con el nombre de la película. Los autores de la obra inacabada son dos: Juan Uno que escribe desde Buenos Aires y Juan Dos⁴⁶, un bandoneonista y director de la obra musical radicado en París, quien mantiene una relación amorosa con Mariana. Situada temporalmente a fines de 1979 y principios de 1980, la narración transcurre entre los conflictos intersubjetivos, intergeneracionales y colectivos de esta comunidad de artistas exiliados. El espectáculo musical que se encuentran produciendo cuenta la propia historia de desarraigo y de la resistencia tanto desde dentro del país a través del personaje ausente (Juan Uno) como desde el exilio (Juan Dos). El tango aparece entonces como representante de la cultura argentina y así como otro protagonista del film.

De manera similar a *La Hora de los Hornos*, esta ficción se estructura con intertítulos que ritman la obra. Se trata de "Historias convertidas en ficción" como cantan las jóvenes mientras despliegan una coreografía de danza jazz sobre una terraza parisina en una escena de transición hacia la cuarta parte del film. En líneas generales, la película transmite dos emociones eminentes, el desgarramiento del destierro y una alegría de vivir que se impone en la música y danza de los artistas, así como en el humor de ciertas escenas. Aparecen allí las contradicciones de la experiencia subjetiva, signada por el dolor del destierro pero movilizada por la pulsión de vida. La "tanguedia" sería entonces esa mezcla de "tango, tragedia y comedia" que la película combina, un espectáculo-cocktail de música y danza que yuxtapone una "cosmogonía" cultural argentina con la herida del exilio político, una cuota surreal y cierta comicidad del absurdo.

Como lo señala Jensen, la película de Solanas:

(...) manifiesta su apuesta por la democracia, la tolerancia, la lucha por los derechos humanos, que lo habían comprometido activamente en su destierro francés y lo distanciaban de la opción política de aquel otro Solanas que a finales de los años sesenta y principios de los setenta levantaba las banderas del peronismo de izquierda, el antiimperialismo y la auténtica democracia de una sociedad sin clases. (2005, p. 196)

En efecto, en el argumento del film, aparecen referencias claras y rastros de la experiencia de AIDA. La primera referencia transcurre cuando María relata su participación regular junto su madre, en un comité de solidaridad que se reúne todos los sábados. Allí, un grupo de exiliados y algunos franceses ligados al mundo del espectáculo discuten tácticas y estrategias de acción en un "teatro de las afueras de París". Aunque no mencionan su nombre, las imágenes del exterior y del debate desatado en el interior fueron filmadas precisamente en *La Cartoucherie*. Cuando la cámara toma en el fondo los portones rojos característicos de ese espacio, se identifica el ámbito en el que efectivamente se llevaron a cabo muchas

de las reuniones de AIDA, precisamente los días sábado, así como otras reuniones de exiliados argentinos⁴⁷.

En la película, Philippe Léotard, uno de los actores fundadores del *Théâtre du Soleil* con Ariane Mnouchkine⁴⁸, personifica a Pierre, el director de teatro que aceptará dirigir la “tanguedia” cuando Ángel (protagonizado por el mismo Solanas) abandona la obra por la ausencia de final del espectáculo. Pierre, cuyo rol se asemeja al de Mnouchkine en AIDA, es el orador principal de la reunión. En el centro de una escena donde se atisban pinturas-banderas y maniqués sin miembros dispuestos como en una escenografía teatral de fondo azulino, Pierre plantea exasperado el problema que impulsó AIDA: la necesidad de implicar a la población local creando un lenguaje nuevo para interpelarlo. Pierre, de pie frente al resto de los participantes sentados en semicírculo, afirma:

La gente está saturada de mensajes. Los petitorios no funcionan más.(...)
La gente ya no responde cuando la llamamos. No hay nadie aquí. [Y mirando al fondo de la sala, agrega:] Gracias Jean-Marie, gracias Florence, afortunadamente ustedes vinieron. Hay que hacer algo todos juntos y hablar a la gente en un lenguaje nuevo⁴⁹.

Ante la pregunta de una mujer del público sobre si le parece que con los maniqués funcionará, el director responde afirmativamente, insistiendo en la necesidad de una innovación creativa. Los dos participantes franceses toman sucesivamente la palabra manifestando sus posiciones y, en particular, Jean-Marie parece repetir reflexiones de esos años cuando expresa una serie de preguntas retóricas: “¿por qué el público no se siente concernido, por qué se perdió el interés, la pasión, por qué nos transformamos en seres amorfos, por qué no nos cuestionamos, por qué estamos refugiados en un egoísmo que nos lleva a la muerte?”

Si la película menciona la coexistencia de unos 400 comités de solidaridad a lo largo de Francia en ese entonces, también se ocupa de representarla manera en la que éstos colaboraron. En la ficción, un comité apoya el viaje a Argentina de la señora Alcira (esposa de Gerardo, un escritor amigo del papá de María), cuya hija y nieta se encontraban desaparecidas (Marta y Martita)⁵⁰. Gracias a ese caso, se remarca la colaboración con diferentes organismos internacionales, quienes les brindaban protección para poder realizar el viaje. Mientras que los jóvenes cantan sobre la solidaridad internacional resumiendo el drama de la obra y deslizando una crítica respecto a la contradicción que asumen los países centrales en este contexto [“Historias convertidas en ficción, por toda su dolida humanidad. Europa dio la solidaridad, sincera o por culpabilidad. El Norte fue también complicidad, del Este hasta el Oeste soledad” (min. 95-97)], la cámara registra una serie de pinturas-banderas reunidas en el taller de La *Cartoucherie*, la preparación del material para la marcha donde aparece Envar El Kadri levantando una de las banderas. A dichas imágenes se intercalan otras del regreso de Alcira de su viaje a Buenos Aires, mientras que se impone la voz en off de Alcira relatándolas impresiones de ese viaje, su miedo de encontrarse sola, y la alegría de que hallar otras madres y abuelas esperándola: “Me di cuenta que había mucha gente que hacía tiempo que estaba luchando por lo mismo que yo, y eso me dio nuevas esperanzas” afirma el personaje.

Apenas culmina su relato, se desliza la melodía de saxos compuesta por Gilbert Artman para la marcha de París mientras que se proyectan imágenes reales de ese desfile: el momento en el que cruza el *Pont Neuf*, el avance de los manifestantes con el fondo del Panteón y la concentración final en Tullerías. En la selección de las imágenes, Solanas decidió dejar claramente visible la bandera de AIDA en los tres momentos representados de la marcha. Más allá de los escenarios descritos, el cineasta también incorporó protagonistas reales de la historia del exilio latinoamericano. Así como en *Los Hijos de Fierro* incluyó en la ficción a Julio Troxler, el sobreviviente del fusilamiento de León Suárez finalmente asesinado por la Triple A durante el período de rodaje de ese film⁵¹, otros protagonistas son incluidos en esta nueva ficción. De hecho, en la primera fila de las imágenes reconstruidas de la manifestación aparece Alba González Souza. La pianista uruguaya marcha con un pañuelo blanco sobre la cabeza y lleva consigo el mismo cartel con el que denunciaba la desaparición de su hijo mientras tocaba el bandoneón en el escenario montado por AIDA en 1981⁵². Entre las imágenes de la manifestación se superponen, como si ocurriera durante la marcha, el anuncio del nacimiento de la primera hija de dos personajes de la ficción (el negro y Susana), a la que llamaron Victoria (como Solanas había llamado a su propia hija). “El acto más hermoso por la vida que hemos realizado”, anunciaba el alegre padre, extendiendo metafóricamente ese nacimiento a la nueva etapa en la que se embarcaba la Argentina. La película está claramente inspirada en el teatro⁵³, y seguramente la experiencia de Solanas en AIDA contribuye a esta influencia en la estética del film. Sin embargo, no existe un intento de reproducción de ese pasado, sino una reelaboración en donde el recuerdo se transforma, como todo trabajo de memoria (Jelin, 2002). Cuando en la ficción se realiza una marcha, Solanas integra parte de las imágenes capturadas por él el 14 de noviembre de 1981, junto con otras que rodó posteriormente para reconstruir el evento con los actores del film. En la secuencia ficcional de la marcha, además de los actores protagónicos y de Alba, se identifican la hija del director, Victoria Solanas, así como el hijo adolescente del artista plástico Luis Felipe Noé exiliado en París, el actualmente reconocido cineasta Gaspar Noé. En dicha secuencia se agregaron elementos que no pertenecen a la experiencia real de 1981, principalmente la incorporación de un camión que circula por el centro de la marcha llevando falsos cuerpos sin vida contruidos con bolsas de arpillera y soga. Este elemento de fuerte impacto, que alude a la tortura y al asesinato, pareciera ser una condensación de lo acontecido en las marchas de AIDA de Ámsterdam y de París que hemos relatado anteriormente.

Entre los participantes del film también figura el hijo de Fernando Solanas y actual director de cine, Juan Solanas, como pasante en la realización del film, así como el violinista Emilio Cedrón, hijo del músico argentino Juan “Tata” Cedrón radicado en París desde principios de los setenta⁵⁴. Así se pone en evidencia la experiencia de esta segunda generación tanto en la elección del narrador como en su participación en distintos roles. Aunque Solanas hable de su propia historia y la de sus pares, también le otorga un protagonismo compartido a la generación joven. Vale señalar que uno de los capítulos del film –así como uno de los tangos compuestos para la obra⁵⁵– se titula “Los hijos del exilio”. Asimismo, la última palabra de la película se la concede a María, quien refiere al sentido de “volver” para esa generación cuya identidad se encuentra partida entre dos países: el de sus padres y el de adopción⁵⁶.

Conclusión o cómo recordar desde el presente, entre ficción y fuente histórica

La breve arqueología de la película *El Exilio de Gardel* y el análisis de algunas escenas permiten identificar esas distintas sedimentaciones emotivas y vivenciales que se superponen en el producto final. Fruto de las sucesivas reescrituras que sufrió el guión y de sus derivas, la película parece cristalizar un trabajo de memoria que es siempre móvil y cambiante. El presente artículo intentó, en consecuencia, reconstruir históricamente una experiencia a partir de diversas fuentes y, a su vez, identificar la reelaboración que significó la producción del film. Se trata de una película que entreteje ficción y recuerdos del pasado reciente, reelaborados desde un presente y en una búsqueda estética innegable. Pero, a pesar de ello, también es un documento histórico, pues permite al historiador conocer y reconocer una experiencia de la que sobreviven pocas huellas. Se trata de una corriente particular del movimiento de defensa de los Derechos Humanos, cuya actividad se intensificó a fines de los setenta y principios de los ochenta, y que derivó, en el caso de algunas personas vinculadas a la práctica artística, en la Asociación de Defensa de Artistas Víctimas de la Represión en el Mundo. Además de sus miembros, entre los cuales se encontraba Fernando Solanas, AIDA se nutrió de la solidaridad de numerosas personas que, sin ser necesariamente parte de la misma, colaboraron por diversas causas.

En lo relativo a la campaña por los desaparecidos en Argentina, esta película, junto a otros documentos, permiten salvaguardar las imágenes de obras cuyo paradero es desconocido. Si según ciertos testimonios recogidos, algunas de las pinturas-banderas realizadas para las manifestaciones de AIDA habrían sido vendidas para recaudar fondos para la causa⁵⁷, otras fueron enviadas a Argentina en diciembre de 1983. Trasladas en el avión oficial de la delegación del gobierno francés a cargo del Primer Ministro Pierre Mauroy, quien asistió al traspaso de mando a las nuevas autoridades democráticas, las pinturas debían ser entregadas a las Madres de Plaza de Mayo⁵⁸. Se presume que fueron utilizadas en algunas manifestaciones de los albores de la nueva etapa democrática⁵⁹ y quizás descansan aún hoy en algún depósito de dicha asociación argentina, sino fueron víctimas fatales de la humedad y del tiempo, además del olvido. *El Exilio de Gardel*, sin proponérselo, colabora a inmortalizar esas imágenes como algunos otros registros de esa mítica marcha parisina.

Notas

1. Serniès, H. (17/07/1979) “Campagne pour la défense des artistes victimes des dictatures”, *Le Matin de Paris*, Curzi, L. (17/07/1979) “Mnouchkine et Lelouch témoignent. Au Chili on tue les gens de l’intérieur”, *L’Humanité*.
2. “La Peau de chagrin” fue el título de una novela de Honoré de Balzac de 1831. La misma trataba de un joven que recibió una piel de zapa o cuero mágico que le permitía satisfacer sus deseos pero que se encogía con cada uno de ellos. Desde entonces la expresión se utiliza para designar aquello que se reduce inevitablemente por el uso. Mnouchkine, A. y Lelouch, C., (21/12/1979) “La liberté est comme une peau de chagrin”, *Le Monde*.
3. *Ídem*.

4. Récépissé de la Préfecture de Paris, 03/12/1979, Archivo particular de Jean-François Labouverie.
5. 6, rue de l'Eure (sous-sol), 75014 Paris.
6. Cuando utilizamos esta definición hacemos referencia a una ampliación del concepto de esfera pública de Jürgen Habermas, con la que el teórico alemán denomina el ámbito comunicativo donde se gesta la opinión pública, y donde ésta puede expresarse como fuerza política ciudadana tanto en contraposición a los poderes privados como presionando al Estado. En nuestro mundo globalizado, las pujas de poder entre diferentes actores (nacionales y transnacionales) con los estados-nación se encuentran sujetos a un control ciudadano transnacional, fenómeno teorizado por Nancy Fraser en el trabajo mencionado.
7. Debemos aclarar que no se pretendía limitar la acción a dichos países. Por el contrario, se proyectaba crear AIDAS en otros países como Colombia, Perú y Polonia. Cf. Cuaderno de Actas de AIDA, Archivos de AIDA.
8. Término utilizado por la asociación para hacer referencia al uso de recursos artísticos en una manifestación pública.
9. Dossier "L'Argentine: 100 artistes disparus / Argentina: 100 artists disappeared" (12/1982), AIDA international, p. 1.
10. Como es sabido, el Mundial de Fútbol de 1978 convocó la preocupación internacional y multiplicó las iniciativas en distintos puntos del planeta. Respecto a Francia, consultar Franco (2008).
11. Volante "L'Argentine: 100 artistes disparus" (1981), AIDA.
12. Se trata de la editorial de François Maspero, una las grandes difusoras de textos contestatarios en los años sesenta y setenta. Este intelectual poseía una librería muy reconocida llamada "La joie de lire", donde se reunían intelectuales de distintas latitudes. Su editorial pasó a ser dirigida por François Gèze en 1982, adoptando el nombre de *La Découverte* desde el año siguiente. Sobre dicho editor, en relación a otros dos en Italia y Alemania, consultar: Hage, 2010.
13. AIDA, *Argentine: une culture interdite. Pièces à conviction (1976-1981)*, Paris, Maspero, 1981, p. 109.
14. Por cuestiones de espacio no abordamos aquí las manifestaciones de la campaña en Alemania, que fueron previas a las abordadas. "Shcrei wo du kannst, Argentina", AIDA Bundesrepublik Deutschland e. V., (1981). También posteriormente repercutió en otras ciudades como Dijon, Grenoble y Ginebra Washington Cf. *Les trois objectifs de l'AIDA* (03/02/1982), *La Tribune de Genève*; Hall, C. (12/02/1982) "Artist &", *Washington Post*.
15. Entrevista con Liliana Andreone, Buenos Aires, 25/06/2016.
16. Carta convocando la colaboración de pintores bajo el título "100 pintores para 100 artistas 'desaparecidos' en Argentina desde el Golpe de Estado de 1976" (10/1981), AIDA, Paris.
17. Ídem.
18. (1941/2014) Diseñó la escenografía del Soleil desde *L'âge d'or* en 1975 hasta *Le Dernier Caravansérail* en 2003.
19. Algunas fotos del ensayo en el parque la *Cartoucherie* y otras captadas en el galpón que el Soleil concedió para la elaboración y guardado de las pinturas aparecen en la convocatoria a la marcha publicada unos días antes en el diario *Libération*. Fotografías de David Boeno, Torregano Collectif Presse, *Libération*, 11/11/1981.

20. El objeto elegido para cubrir los rostros, además de borrar la identidad del actor que prestaba su cuerpo, probablemente buscaba hacer referencia a los métodos de tortura.
21. Fotografía aérea de Gerda Van Veen, publicada en el folleto “L’Argentine: 100 artistes disparus” (1982), édition AIDA international, p. 9.
22. Descripción de la campaña redactada por Envar El Kadri (firmada con el pseudónimo Cachò) y publicada en *Testimonio Latinoamericano*. Dicha revista, editada en Barcelona por Álvaro Abós y Hugo Chumbita, reproducía textos enviados por exiliados radicados en distintos países. El Kadri, E. (12/1981) “Cien banderas por cien artistas”, *Testimonio Latinoamericano*, N° 11, p. 33. Más allá de esta marcha, la campaña en Holanda también contó con la elaboración de una docena de postales con imágenes de diferentes artistas. Postales conservadas en el archivo AIDA de la *Cartoucherie*.
23. Convocatoria de AIDA para la marcha, *Libération*, 11/11/1981.
24. Sobre el surgimiento de este símbolo como modo de identificación, cohesión y manera de hacerse visibles en el espacio público (Gorini, 2006, p. 117/119) y sobre diferentes aspectos de la dimensión visual del movimiento de Derechos Humanos que fue gestando en Argentina (Longoni, 2010, p. 35-57).
25. Convocatoria de AIDA, *op. cit.*
26. Esta dramaturga y directora de teatro, elaboró un documental de 11 minutos sobre la experiencia que se titula “¿Dónde están?”, disponible en la Biblioteca Nacional de Francia, en París. Este documento tenía aparentemente sólo una función de registro y no habría sido difundido por ningún circuito. Entrevista telefónica a Anne Barbey, 06/06/2016.
27. La primera cifra es la que difundió la agencia de prensa estadounidense *Associated Press*, según aparece en el artículo publicado en el diario *La Nación* en Argentina (“París: Marcha por los desaparecidos”, *La Nación*, 15/11/1981, p. 4). Mientras que el dossier editado por AIDA Holanda en 1982 reproduce ese mismo número (Dossier “L’Argentine: 100 artistes disparus...”, *op. cit.* p. 10), “Cacho” El Kadri estima la presencia de 7.000 manifestantes (cf. “Cien banderas por cien artistas”, *op. cit.*).
28. Si bien no era oficialmente miembro activo de la asociación, Kostantinos Costa Gavras participó, por ejemplo, de la difusión televisiva del evento en “Journal”, Antenne 2, 13/11/1981. URL: <https://www.ina.fr/video/I05244601>
29. La carta de Jack Lang, en la que además se compromete a recibir artistas que se encontraran en situación de solicitar asilo en Francia, fue reproducida en la última página del dossier de información realizado en Holanda. Dossier “L’Argentine: 100 artistes disparus...”, *op. cit.* p. 32.
30. Para más información e imágenes, consultar el sitio oficial de la banda, la cual que se encuentra aún en actividad: <http://urbansax.com/>
31. En tanto esa melodía se toca en manifestaciones colectivas, a menudo en celebraciones públicas, la música recobraba su función ritual. La dimensión visual de la banda se completa con un vestuario particular, que generalmente es un overol blanco, que uniformiza, despersonaliza a los saxofonistas y los disuelve en un cuerpo colectivo. Esa búsqueda experimental explica que *Urban Sax* haya realizado conciertos con amerindios de Vancouver, con bailarines javaneses en Yakarta o músicos sufíes en Turquía. Cf. “Gilbert Artman & Urban Sax”, (Patterson, 2013, p. 32/39).

32. Por ejemplo, en febrero de ese año –meses antes de su participación en la marcha de París– Urban Sax había intervenido el Carnaval de Venecia, por lo que incluyeron máscaras blancas en su vestuario. Cf. “Inform’elles”, Marie-Ange Poyet & Bénédicte Delesalle, *Urban Sax à Venise* (1981, 10’33”), disponible en URL: <https://www.youtube.com/watch?v=WxH3F6WGLjk>
33. De esta tarea se encargaron algunos actores del Soleil, como Antoine Del Pin y Jean-Baptiste Aubertin, que recorrieron la zona para definir el itinerario. (Cf. Entrevista telefónica con Antoine Del Pin, 09/06/2016).
34. Según el artículo del diario *La Nación*, dos madres habría viajado para participar de este evento. Cf. “París: Marcha por los desaparecidos”, *op. cit.*
35. Tal vez fue esta tela una inspiración que habría impulsado a El Kadri a sugerir la idea de las siluetas en Argentina, según los testimonios reunidos por Longoni y Bruzzone (2008, p. 14), que le atribuyen a él ese impulso.
36. Relato de El Kadri en “Cien banderas por cien artistas”, *op. cit.*
37. Esta práctica de recurrir una foto de identidad y constituir una pancarta junto a la fecha de desaparición y el vínculo que lo unía a dicha persona era utilizada en Argentina, primero de una manera espontánea en el recorrido de los familiares por cárceles y hospitales, luego sistematizada. Cf. Longoni, 2010, p. 5-17; Catela 2009, p. 337-361.
38. Registrado en la película “¿Dónde están?” de Anne Barbey. Algunos testimonios describen la gran emoción provocada por la belleza estética y el trabajo conjunto, como lo relata María Teresa Costantín. Videoinstalación “Memorias del exilio” (María Bagnat, Argentina, 2014), disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=8h2oNWj2rVo>
39. En “Cien banderas por cien artistas”, art. Cit.
40. Discurso de Fernando Solanas en el Instituto Lumière de Lyon, (14/11/2013). URL: https://www.youtube.com/watch?v=_4ZNFKfRLYo
41. En tanto el cineasta de origen kurdo se había visto obligado de partir de Turquía por razones políticas, en la conferencia de prensa de la firma de contrato se planteaba que la película podía “contarse como una historia de solidaridad, la del encuentro de dos cineastas, Solanas y Güney que además de otras constantes ejemplifican la evidencia de que el exilio es un tema universal”, “Solanas y Gardel después del exilio” (08/10/1983), *Clarín*, Sección “Espectáculos”, p. 1 y 2.
42. *Cómo se hizo El exilio de Gardel* (Fernando Martín Peña y Alberto Ponce, Argentina, 2010, 85 min).
43. Marti, O. (29/08/1985) “Tangos, el exilio de Gardel muestra la vitalidad argentina”, *El País*.
44. “Solanas: exilio y “tanguedia” (19/12/1985), *Clarín*.
45. *Cómo se hizo El exilio... op. cit.*
46. El uso de este nombre de pila reitera el procedimiento de otros productos culturales. Por ejemplo, en *El Familiar* de Octavio Getino de 1972, los tres hermanos protagonistas se llaman Juan Pampa, Juan Atahualpa y Juan Tupac. (Tal 2005, Cristiá 2016).
47. Entrevista con Liliana Andreone, París, 28/04/2016.
48. Otro pequeño homenaje al Soleil y a Mnouchkine aparece tímidamente en el hecho de que en la casa de Mariana esté colgado el afiche de “Molière”, obra que se estrenó en 1978.
49. Nuestra traducción del discurso en francés. Sin embargo, los subtítulos en español precisan “hagamos un esfuerzo de imaginación”.

50. Probablemente hace referencia a Marta Vásquez, presidenta de las Madres de Plaza de Mayo línea fundadora y madre de María Marta, detenida-desaparecida en 1976 junto a su marido César Lugones.
51. Troxler aparecía ya en *La Hora de los Hornos*, pero en ese caso brindando su testimonio sobre los hechos desde el mismo lugar en que habían ocurrido.
52. En el elenco, aunque en un personaje menor, figura también el actor y director chileno Óscar Castro. Miembro del teatro Aleph, Castro sufrió dos años de prisión, la desaparición de su madre y su cuñado. En 1976, gracias a la solidaridad internacional, fue exiliado en París y, desde su creación, colaboró fuertemente con AIDA.
53. Así lo confirmó el mismo Solanas en la entrevista realizada por Fernando Martín Peña para el *Making-of* del film, manifestando que incluye convenciones teatrales. (*Cómo se hizo El exilio... op. cit.*).
54. También artistas radicados en París, sus hermanos eran Alberto, artista plástico, y Jorge Cedrón, cineasta asesinado en circunstancias sospechosas cerca de París en 1980.
55. Compuesto por José Luis Castiñeira de Dios, con letra de Fernando Solanas.
56. En 2006, se creó el colectivo “Hijos e Hijas del Exilio” cuya carta abierta manifestaba la voluntad de ser reconocidos como víctimas del terrorismo de Estado. Al haberse podido condenar a culpables de los casos de mayor gravedad de desaparición o muerte, consideraban que era hora de ocuparse de los suyos. En efecto, la Justicia comenzó a reconocerlos como tales algunos años más tarde. Consultar: “Para los hijos del exilio” (25/07/2015), *Página 12*, URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-277868-2015-07-25.html>
57. Entrevista con Odile Cointepas, París, 07/06/2016.
58. Entrevista telefónica con Liliana Andreone, 02/08/2016.
59. Por ejemplo, una fotografía de 1983 demuestra que se expuso una de las principales banderas de AIDA (de tres siluetas sin rostro con el texto “Dónde están?/où sont-ils?”) junto a otras dos con figuras humanas realizadas en París, en torno a la pirámide de mayo. Archivo Roberto Amigo / Cedinci, 1983, URL: http://archivosenuso.org/ddhh/lugar#buenos_aires=&viewer=/viewer/557%3Fas_overlay%3Dtrue&js=

Bibliografía

- Buch, E. (2016). *Música, dictadura, resistencia. La orquesta de París en Buenos Aires, 1980*. Buenos Aires: FCE.
- Bruzzzone, G. y Longoni, A. (dir.) (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Catela, L. (2009). “Lo invisible revelado. El uso de fotografías como (re) presentación de la desaparición de personas en Argentina”, en Feld, C. y Stites Mor, J. (Comp.), *El pasado que miramos*. Buenos Aires: Paidós, p. 337-361.
- Cristiá, M. (2016). *Imaginaire péroniste. Esthétique d'un discours politique*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Del Valle Dávila, I. (2015). *Le nouveau cinéma latino-américain (1960-1974)*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes.
- Franco, M. (2008). *El exilio. Argentinos en Francia durante la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI.

- Fraser, N. et al. (2014). *Transnationalizing the Public Sphere*. Cambridge: Polity Press.
- Gorini, U. (2006). *La rebelión de las Madres*, tomo 1. Buenos Aires: Norma.
- Hage, J. (2010). *Feltrinelli, Maspero, Wagenbach: une nouvelle génération d'éditeurs politiques d'extrême gauche en Europe occidentale, 1955-1982. Histoire comparée, histoire croisée*, Tesis de Doctorado dirigida por M. Jean-Yves Mollier, Université de Versailles - Saint-Quentin-en-Yvelines.
- Jensen, S. (2005). "Del viaje no deseado al viaje de retorno. Representaciones del exilio en *Libro de Navíos y Borrascas y Tangos. El exilio de Gardel*", en Jelin, E. y Longoni, A. (comp.), *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, p. 167-202.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Longoni, A. (2010). "Fotos y siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos", en Crenzel, E. (comp.), *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, Buenos Aires: Biblos.
- Longoni, A. (2010). "Fotos y siluetas: políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina", *Afterall journal*, p. 5-17.
- Mestman, M. (Ed.) (2014). *Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal. 1974*. Buenos Aires: Prometeo / REHIME n°3, año 3.
- Moine, C.n(2015). "Votre combat est le nôtre". Les mouvements de solidarité internationale avec le Chili dans l'Europe de la Guerre froide, *Monde(s)*, vol. 2, n° 8, p. 83-104.
- Monteagudo, L. (1993). *Fernando Solanas*. Buenos Aires: CEAL.
- Patterson, A. (2013). *Music & Second Culture Post Millennium*. Portland: Eurock.
- Stites Mor, J. (2012). *Transition Cinema: Political Filmmaking and the Argentine Left since 1968*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Stites Mor, J. (ed.) (2013). *Human Rights and Transnational Solidarity in Cold War Latin America*. Madison: University of Wisconsin Press.

Abstract: In October 1979, a group of French and foreign artists and intellectuals headed by theater director Ariane Mnouchkine created AIDA (Association Internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde), with the aim of denouncing censorship and violations of Human Rights of artists in different countries. The Association proposed creative actions, in order to exert international pressure on the victimization regimes. Founded in Paris, AIDA was deployed in several french cities, in other european countries and in the United States, using member networks to articulate actions. The case of the repression of the Argentine dictatorship deserved an important campaign of repudiation, boosted by the presence of some argentine exiles in the executive committee of the association. Under the title One hundred argentine artists who disappeared, a series of demonstrations of solidarity were coordinated in different cities, including marches, paintings and postcards, as well as a book on cultural repression in Argentina published in Paris, and shortly afterwards in Madrid. The biggest manifestation of AIDA of this campaign, a particular march in Paris on November 14, 1981, was filmed, among others, by argentine filmmaker Fernando Solanas, an active member of the Association. The

experience of exile, and of AIDA in particular, appear as raw material of his fiction film *The Exile of Gardel* (*El Exilio de Gardel*, 1985), as well as the images captured on that day are incorporated into the film. Based on little explored archives (written and visual documents, correspondence), press and interviews, this article will try to outline the action taken by AIDA and analyze the way in which Fernando Solanas built his work re-laborating the memory of his experience in the Association. The study of this film will allow to collaborate, from an empirical analysis, to the reflection and theorization on the function of creation as a space of resistance, of action in the transnational public sphere and of memory of personal and collective life experiences.

Key words: international solidarity - transnational history - exile - artists - Human Rights - *The Exile of Gardel*.

Resumo: Em outubro de 1979, um grupo de artistas e intelectuais franceses e estrangeiros encabeçados pela diretora de teatro Ariane Mnouchkine criaram AIDA (Association internationale de défense des artistes victimes de la répression dans le monde), com o objetivo de denunciar a censura e as violações aos Direitos Humanos de artistas em diferentes países. A associação propunha ações criativas, de modo de exercer pressão internacional sobre os regimes homicidas. Fundada em Paris, AIDA se expandiu a outras cidades francesas, a outros países europeus e aos Estados Unidos, usando as redes de contatos dos membros para articular ações. O caso da repressão da ditadura argentina mereceu uma importante campanha de repúdio, potenciada pela presença de alguns exiliados argentinos no comité executivo da associação. Com o título “Cem artistas argentinos desaparecidos” se coordenaram manifestações de solidariedade em diferentes cidades que incluíram marchas, elaboração de pinturas e postais, como também de um livro sobre a repressão cultural na Argentina publicado em Paris, e pouco tempo depois em Madri.

A maior manifestação de AIDA desta campanha, uma particular marcha feita em Paris o dia 14 de novembro de 1981, foi filmada, entre outros, por Fernando Solanas, membro ativo da associação. A experiência do exílio e da AIDA em particular, aparecem como matéria prima do seu filme *O exílio de Gardel* (1985), assim como as imagens capturadas naquele dia são incorporadas às rodadas para o filme. Sustentado em arquivos pouco explorados (documentos escritos e visuais, correspondências), prensa e entrevistas, este artigo procurará delimitar a ação feita por AIDA e analisar o modo em que Fernando Solanas fez sua obra reelaborando a memória da sua experiência na associação. O estudo deste filme permitirá colaborar, a partir de uma análise empírica, à reflexão e teorização sobre a função da criação como espaço de resistência, de ação na esfera pública transnacional e de memória de experiências vitais pessoais e coletivas.

Palavras chave: solidariedade internacional - historia transnacional - exílio - artistas - Direitos Humanos - *O exílio de Gardel*.

El lugar del Estado en la representación de la vivienda popular: desde la construcción de la opinión pública hacia la censura

Sonia Sasiain *

Resumen: En este artículo se analizan algunos aspectos de la representación de la vivienda popular en las fuentes cinematográficas durante los comienzos del “desarrollismo”. Si bien el discurso acerca del problema de la vivienda popular como cuestión de Estado no era nuevo, desde 1955 se resignificó en un contexto de “desperonización” de la cultura impuesto desde el gobierno en todos los ámbitos, y avanzó en línea con la ideología del desarrollismo. Esta ideología que, en el discurso, se mostraba progresista mostró pronto signos autoritarios frente a la renovación del campo cinematográfico.

Palabras clave: cine independiente - autoritarismo - vivienda - sectores populares - modernización.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 108]

(*) Docente e investigadora en el área de Historia del Arte, especializada en registros filmicos y fotográficos del patrimonio urbano local. Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, FF y L, UBA. Magíster en Historia y Cultura de la Arquitectura y de la Ciudad, UTDT.

Prólogo

El giro político posterior a 1955 permitió la aparición del movimiento de documentalistas independientes que puso en debate el modo de producción anterior. Se suele destacar la actuación, en este sentido, de los documentalistas de la Universidad Nacional del Litoral, que coincidió en registrar por primera vez las villas miseria, junto con directores de ficción consagrados y nóveles. En este trabajo se sostiene que los nuevos realizadores produjeron transformaciones en el campo cinematográfico, no tanto por ser los primeros en registrar las villas, sino por el modo de mostrar estos espacios ya no como un lugar de paso sino como un problema estructural. En un campo hegemónico en ese momento por los noticieros y documentales estatales, estas películas encontraron una nueva forma de hacer política. En estas circunstancias, reflexionar en torno al discurso oficial sobre las políticas de vivienda y obras públicas que el cine documental difundió puede brindar un rico material para conocer cómo circularon esas representaciones y qué discursos enunciaron acerca del espacio material y social de sus habitantes.

Se considera valioso para esta investigación el trabajo de Trenzado Romero (2000), quien da cuenta de los aportes “Del cine desde la perspectiva política”, y en especial del campo de la comunicación política. El autor destaca la noción de “realidades políticas mediadas” (Nimmo y Combs, 1990, en Trenzado Romero, 2000, p. 54), según la cual las imágenes mentales que la gente tiene de la política rara vez son producto de la experiencia directa sino de una mediación. La mayoría de las percepciones son filtradas y fantaseadas por una serie de mediadores, tanto grupales y personales (movimientos políticos, religiosos, líderes de opinión, etc.) como *mass* mediáticos (cine, radio, televisión, discos, revistas, posters, etc.). Así,

...las películas y los productos de la cultura de masas contribuyen decisivamente a la formación de un imaginario político a través del cual los individuos dotan de sentido al mundo que está más allá de su experiencia inmediata y, por ende, interpretan el proceso político y a sus actores. (Trenzado Romero, 2000, p. 54)

En este contexto, en este trabajo las representaciones de las obras públicas –entre ellas, la construcción de viviendas– se conciben como estrategias políticas y rituales de poder en el que distintos agentes buscan legitimarse.

Para desarrollar los niveles simbólicos que intervinieron en esas representaciones se recurre a la clasificación sobre el cine documental establecida por Nichols (1997). En las piezas analizadas predomina la modalidad “expositiva (la modalidad de documental ‘clásico’)”. Para el autor, “... los documentales expositivos intentan contravenir la invitación a escapar del mundo social implícita en una buena parte de la ficción” (Nichols, 1997, p. 54-5). La lógica del argumento, de mayor importancia que otros aspectos, está articulada por la voz (de testigos o del narrador en *off* u *over*). Luego sostiene que, a nivel mundial, a partir de 1930, con la formación de la opinión pública, los elementos vanguardistas, presentes en los documentales de la década anterior, cedieron frente a la modalidad expositiva. Esto sucedió porque la modalidad expositiva ofrecía una representación más realista que buscaba fortalecer la concepción de un Estado moderno y persuadir al público para promover su participación en la construcción de un Estado-nación unificado.

Por otra parte, se cuenta con el antecedente del trabajo de Marrone (2003), quien ha sentado las bases sobre el estudio del documental de propaganda que se retoma aquí. Según su valioso análisis, el documental institucional de propaganda política puede configurar iconografías y generar “identificación” en miles de ciudadanos. La historiadora lo considera “...una herramienta clave para la construcción del consenso tanto en lo inmediato como en el largo plazo, ya que opera en la configuración de representaciones identitarias” (2003, p. 76). Sostiene, además, que a través de esas representaciones gana sentido un cierto orden social, “se sugiere un ‘nosotros’ en el que se incluye al espectador y se marca el territorio del ‘otro’. A la vez se instituye una clave para la comprensión del presente y se la desplaza hacia el pasado histórico” (2003, p. 76). De este modo, se asegura un “sistema colectivo de interpretación de experiencias individuales”. (2003, p. 76)

Las fuentes cinematográficas seleccionadas son dispositivos en los que se articulan imágenes y discursos complejos que dan cuenta de la presencia del Estado. La intención de este artículo es ponerlas en diálogo para analizar las imágenes que delinearon la repre-

sentación estatal en las políticas de vivienda tanto a nivel estético como político. Para ello se parte de un episodio de censura, el de *Los 40 cuartos* en 1963, que denuncia la precaria situación de la vivienda en Santa Fe. Con el fin de comprender mejor cómo se llegó a esa situación, se retoman antecedentes filmicos desde 1928, y se reflexiona acerca del rol del cine en la creación de la opinión pública y en la difusión de la cuestión de la vivienda para los sectores populares, considerada como problema y tema de agenda. Atendiendo a la mirada de largo plazo, el presente trabajo busca reconstruir en un sentido amplio, desde una perspectiva de la historia del cine y de la comunicación política, los discursos generados en esas fuentes cinematográficas.

Algunas preguntas que surgen son: en las películas de fines de la década de 1950, cómo se vinculan las representaciones urbanas y el pleno ejercicio de la ciudadanía. Cómo y cuánto cambia la mirada sobre la ciudad de los cineastas que atraviesan los cambios políticos, económicos y de condiciones de producción en esa época. Cuáles son los espacios que mejor metaforizan las contradicciones de la modernización incompleta.

Autoritarismo en democracia: la censura de *Los 40 cuartos*

Después de la autodenominada Revolución Libertadora, en 1955, surgieron jóvenes documentalistas que eligieron como uno de sus temas recurrentes las malas condiciones de la vivienda (en el conventillo o en la villa). Buenos Aires, de David José Kohon (1958), o *Tire dié*, de Fernando Birri (1960), son dos notables ejemplos del nuevo tratamiento de esos espacios. No es que antes no hubiera habido intentos de visibilizar este fenómeno; lo que cambiaba, a partir de estas películas, eran los realizadores y sus objetivos. Comenzaba a producirse una renovación del campo cinematográfico¹ signada por los avances del autoritarismo en tensión con un discurso progresista del desarrollismo².

Aunque excede el marco propuesto en este artículo, una de las cuestiones que interesa resaltar es cómo cambiaron la producción y el rol del Estado en la representación del problema de la vivienda de los sectores populares a partir de 1955. El objetivo pedagógico que había tenido la cinematografía estatal hasta el momento se diversificó: por un lado, se mantuvo el discurso del gobierno en los noticieros; por otro, surgieron producciones en ámbitos educativos estatales, como el de la extensión universitaria, que ofrecían espacios críticos y producían nuevas reflexiones acerca esta temática.

Sobre una pantalla con la placa “LA CINEMATOGRAFÍA AL SERVICIO DE LA UNIVERSIDAD Y LA UNIVERSIDAD AL SERVICIO DE LA EDUCACIÓN POPULAR”, en letras azul celeste, se proyectaban las películas producidas por el Instituto de Cinematografía de la Universidad del Litoral. El 12 de agosto de 1962 se leyeron estas palabras en la Facultad de Ciencias Exactas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires durante el estreno de *Los 40 cuartos*. El documental era el resultado de la “Segunda Encuesta Social Filmada, Tesis sobre el problema de la vivienda”, realizada por los primeros egresados: Juan Fernando Oliva como guionista y realizador y la colaboración de: Rodolfo Felipe Neder y Carlos José María Gramaglia.

Desde la creación del Instituto³, Fernando Birri, su director, tuvo como objetivo “descubrir el rostro de la Argentina invisible o que no se quería ver” (citado en Wolf, Sergio, 2001).

Por esto se acercó al Instituto de Sociología de la Universidad del Litoral y propuso dictar un taller de cine en el área de extensión, ya que "...siempre consideré que gozaba del privilegio de ser un terreno relativamente autónomo en relación a las demás estructuras sociales" (citado en Wolf, 2001). Era un momento marcado por un espíritu modernizador, por el auge de las ciencias sociales, por una voluntad de acercar la universidad a la comunidad, a través de planes de vivienda, y por la explosión de las áreas de extensión universitaria. Sobre *Los 40 cuartos*, su director, Juan Fernando Oliva, afirmó lo siguiente:

A través de las condiciones de vida de los habitantes de un conventillo de la ciudad de Santa Fe, se testimonian algunas de las causas que provocan el problema de la vivienda y la gravedad de sus efectos que, en mayor o menor grado, sufre el 25% de la población de esa ciudad. Entre los 896 inquilinatos y conventillos registrados en el censo de la vivienda de 1956 en el radio de la ciudad, el de nuestra encuesta, junto a muchos otros, se encuentra ubicado en la zona céntrica. Tiene 47 habitaciones y sólo tres baños (baños?, retrueca un vecino) habilitados de cara al patio. Tres puertas al fondo, como el escenario del teatro dionisiaco, el drama es real y contemporáneo. (Grupo de Filosofía Latinoamericana - UNC, 2015, p. 149)

En cierto modo, esta película realizada desde la extensión de la Universidad recuperaba y continuaba algunos aspectos de *Housing Problems*, del (*Government Post Office*) GPO dirigido por John Grierson. Los habitantes del conventillo brindaban su testimonio de la misma manera que lo hacían quienes atravesaban situaciones similares en Londres durante 1935. Esta exposición de los problemas en la voz de sus protagonistas (Nichols, 1997) establece una posibilidad de lectura de las imágenes guiada por los testimonios de los habitantes de las viviendas precarias. El objetivo del documental, producido por una oficina del gobierno, era generar una opinión pública favorable acerca del destino de los fondos públicos para mejorar las condiciones de habitabilidad de los sectores no modernizados de la ciudad. Tal problemática fue común a todas las grandes capitales, tanto europeas como americanas, que alcanzaron una dimensión metropolitana y, como se verá más adelante, también tuvo repercusión en la Argentina en el período de entreguerras.

En 1958 John Grierson fue invitado a la III Edición del Festival Internacional de Cine Documental y Experimental del Servicio Oficial de Radio Difusión Eléctrica (SODRE), en Montevideo, Uruguay. Fue el primer festival en América Latina especializado en cine documental y, en paralelo, se realizó el Primer Congreso Latino-Americano de Cineístas [sic] Independientes, que proponían un cine que pudiera cumplir en América Latina "... la ineludible tarea de velar por su educación, cultura, historia, tradición y elevación espiritual de su población" (Mestman y Ortega, 2014). Con estas palabras se expresaron los delegados en el congreso en representación de Argentina (Simón Feldman, Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn y Fernando Birri, entre otros).

El surgimiento de una producción independiente que aspiraba a tener una circulación por ámbitos en los que pudiera generar un debate acerca de temas políticos y sociales era un fenómeno característico de finales de la década de 1950. Como ha señalado Paranaguá (2003), este novedoso método de producción en América Latina constituyó además la

ruptura con el cine clásico y la transición hacia el cine de autor de 1960, estimulada por todo este conjunto de experiencias e influencias, con el neorrealismo y el documentalismo griersoniano como referentes. Su visita permitió comprender mejor algunos aspectos de los cambios sociales y del lugar que ocupó el cine en la configuración de la opinión pública. Es decir, distintas líneas de fuerza alimentaron la educación de la mirada de los cineastas que se orientaban hacia lo documental. (Mestman y Ortega, 2014)

En 1963, bajo la presidencia de José M. Guido, el Poder Ejecutivo secuestró la copia de *Los 40 cuartos*⁴ con el argumento de prohibir "... la difusión de actividades de propaganda comunista". En perfecta continuidad con las ideas acuñadas en los inicios de la construcción de la Argentina moderna en relación con los conventillos, este episodio de censura aludía a los problemas de vivienda como peligro ideológico y a la cercanía de los habitantes como foco de infección política más que física. La mirada de los conventillos, así como la de las villas como espacios de la indolencia, del vicio o del delito se fue expandiendo mediante producciones literarias y filmes, no sólo documentales sino también de ficción. Frente a este episodio autoritario cabe preguntarse cómo surge un cine que desea crear una agenda en la opinión pública –en especial en relación con la cuestión de la vivienda– y cuáles fueron los cambios en las representaciones que se dieron con los gobiernos autoritarios.

Antecedentes

Para historiar la relación entre las producciones cinematográficas de la vivienda popular en un ámbito metropolitano y su relación con los gobiernos autoritarios, se considera pertinente hacer una breve reseña de las representaciones que problematizan la vivienda. Entre las primeras fuentes documentales que abordaron la "cuestión de la vivienda popular"⁵ como medio para hacer propaganda política se encuentra *La obra del gobierno radical* (Cinematografía Valle, 1928) para promover la reelección de Hipólito Yrigoyen⁶. Entre los distintos recursos narrativos que se emplean, interesa resaltar el modo en que se fijó una temporalidad que luego se mantuvo en la producción estatal posterior. Se muestran primero los espacios a los que no ha llegado la modernización, las malas condiciones en que habitan los pobladores, y luego el modo en que los problemas son resueltos por la intervención del Estado: las "chozas miserables" se convirtieron en "viviendas sanas". En la segunda parte, la cámara registra las casas de los Barrios Cafferata y las viviendas colectivas Valentín Alsina y Bernardino Rivadavia. Luego se señala: "... dieron a millares de familias pobres bienestar y salud".

A partir de la inquietud despertada por las huelgas, los nuevos movimientos políticos (anarquismo y socialismo) y, en general, por las formas de conflicto social registradas desde fines de siglo, comenzó a pensarse en la vivienda como un dispositivo de integración social que tendiera a homogeneizar y a arraigar a esa masa móvil, sumamente diferenciada por lenguas y costumbres, que constituía la población inmigrante (Aliata y Liernur, 2004; Marrone, 2003). En este sentido, el cine era un excelente medio de difusión de valores surgidos ya no de observaciones físicas sino también de concepciones reformistas.

En 1923 el diputado por la UCR, Leopoldo Bard⁷, había sostenido en los debates parlamentarios que:

... Por la naturaleza de las representaciones, el cinematógrafo está ligado al interés público, en lo que pueda considerarse *servicio público en virtud de la misión civilizatoria que tiene en el Estado*, pues contribuye al progreso del arte. Representa, desde luego, un servicio público con el concepto de *subordinación al gobierno*. (Piccirilli, 1940, p. 40)

Quedan planteados así conceptos fundamentales para el presente trabajo: la transmisión de la idea de un poder civilizatorio a través del cine que comprende no sólo la representación o configuración del espacio de la vivienda, sino también su implantación en la ciudad. La *Obra...* está dirigida a los votantes que ejercen la ciudadanía y pueden ser parte de la modernización con su apoyo a un gobierno reformista.

En este film se resaltan las leyes sociales (salarios dignos, mejoras en las condiciones laborales) que contribuyeron a generar

...una idea particular de la modernidad como 'progreso social' (...) Estos son nuevos tiempos; los trabajadores no deben rechazar la modernidad capitalista ni la negociación con el Estado sino aceptar la participación política y la idea de progreso asociada a una legislación social... (Marrone, 2003, p. 85)

Se articula una narración que establece una relación causal entre las imágenes y los discursos que permite mostrar registros que, en realidad, pertenecían al presente del relato, como dos momentos diferentes: el antes y el después de la acción pública.

El radicalismo resignifica las ideas de orden social legitimadas entre los sectores populares antes de la guerra, entre las primeras generaciones de obreros, cuando se difundía la idea de una sociedad clasista, en la que el Estado era enemigo y defensor del capitalismo. (Marrone, 2003, p. 87)

Con el golpe en 1930 del general Félix Uriburu que derrocó a Yrigoyen, comenzó una serie de gobiernos autoritarios que, a lo largo del siglo, interrumpieron el ciclo democrático. De manera paradójica, este régimen y los restantes promovieron la ampliación de las comunicaciones en un contexto de modernización conservadora. En esta década se creó el Instituto Cinematográfico Argentino⁸ (luego Instituto Cinematográfico del Estado) y se generaron debates acerca del rol que debía ocupar el cine dentro de las estrategias de comunicación o de las políticas culturales oficiales frente a las producciones privadas.

Cine y vivienda durante el peronismo

A partir de 1946, el gobierno peronista hizo de la política de vivienda, a través del Primer y del Segundo Plan Quinquenal, uno de los ejes centrales de su gestión. Las películas de ficción de la época, así como los noticiarios y documentales dedicaron a este tema un considerable interés. El peronismo retomó la fórmula discursiva cinematográfica del yrigoye-

nismo y la resignificó con un discurso que apelaba a la justicia social, en el que la vivienda se presentó asociada a vastos programas estatales.

En este período se creó la Subsecretaría de Informaciones y Prensa (SIP), que reglamentó la obligatoriedad de la difusión de las políticas nacionales en los cines. Tanto en noticiarios como en documentales estatales se representaron iniciativas tendientes al mejoramiento de las condiciones de vida, así como importantes planes de obras públicas, en los que la educación, la salud y el esparcimiento populares ocuparon espacios centrales. En las películas se anunciaban las construcciones por realizarse con distintos recursos retóricos: el anuncio de la voz *over* que acompañaba la imagen de los terrenos, o planos y proyectos superpuestos ya sea por fundido encadenado que reemplazaban casas pobres, “ranche-rías”⁹ o baldíos, por viviendas en construcción, o bien por fotomontajes de construcciones proyectadas. Siempre aparecía la marca del gobierno a través de los carteles que anunciaban las obras con leyendas como “Perón cumple” o con la presencia de funcionarios recorriendo las obras, para garantizar la solución de los problemas y la concreción de los proyectos. Durante ese lapso se concretaron y generalizaron representaciones sobre la vivienda popular como el “derecho a la vivienda”¹⁰ y la necesidad de intervención del Estado en su materialización.

Durante el período peronista, el documental sobre las políticas de planificación de la vivienda ponía de relieve a distintos actores –“Estado”, “gobierno” o “poderes públicos”– y, a pesar de la identificación entre Estado y gobierno, este último aparecía como *nuevo* agente que comenzó a intervenir en la construcción masiva de viviendas. La práctica documental se convirtió en lo que Nichols (2001) denomina “participación ritual”, a través del uso de una voz retórica potente del mismo modo que antes lo habían hecho la prensa gráfica y la radio. En este tipo de documental se buscaba satisfacer las necesidades de participación popular del Estado moderno con representaciones atractivas sobre políticas y programas estatales que implicaban a sus miembros en actos rituales y participativos de ciudadanía. (Nichols, 2001)¹¹

Esta participación ritual se ve en la novedosa manera en que se representaba a los trabajadores como fuerza activa de este proceso: se registraban obreros que construían las nuevas viviendas, empleados que celebraban paritarias o manifestantes que agradecían al gobierno los derechos conquistados. Buenos Aires se mostraba transformada al poner en escena al trabajador como motor de la obra pública, que en el discurso se anunciaba como revolucionaria, a partir de la cual la ciudad era recodificada.

La política de vivienda estaba atravesada por contradictorias posturas que se materializaron en las distintas tipologías de edificación de los barrios. Construidos en mayor medida en las zonas cercanas a la General Paz, dan cuenta de posiciones urbanísticas y arquitectónicas que pueden diferenciarse con claridad en dos corrientes radicalmente opuestas. Por un lado, la planificación llevada a cabo por la Fundación Eva Perón, que privilegió la vivienda individual: “el chalecito peronista”. Por otro, la emprendida en un primer momento por los arquitectos modernistas que formaban parte del equipo de la Municipalidad y que después quedaría en manos de los ingenieros del Ministerio de Obras Públicas: los edificios en bloque de viviendas multifamiliares.

Estos esfuerzos por controlar las representaciones del territorio también se hacen evidentes en la ficción. Durante la última etapa del peronismo, hubo películas que abordaron los

problemas habitacionales o que ubicaron la acción en las zonas no modernizadas de la ciudad, como *Suburbio*, de León Klimovsky (1951); o *Barrio gris*, de Mario Soffici (1954)¹². Tanto *Barrio gris* como *Suburbio* narran historias de seres marginales (ladrones, milonguitas¹³, desocupados), habitantes de casas precarias en calles de tierra rodeadas de basurales. Sus peripecias en los asentamientos metaforizan la marginación social que obliga a algunos personajes a delinquir para salir, mientras otros se resignan al encierro. Ambas películas tuvieron que recurrir al *flashback* para incluir escenas en las que, en determinado momento, los personajes principales transitan los nuevos barrios obreros, construidos por organismos oficiales (con juegos, plazas, chalets) que reemplazan a los asentamientos. Hasta el final del peronismo, estos espacios eran los que se registraban también en los documentales de propaganda (conventillos, ranchos, las ruinas en las calles de San Juan después del terremoto de 1944), pero como una realidad transitoria, de emergencia, catastrófica, o resultado de la falta de cultura que el Estado, con su intervención, había permitido dejar atrás. La transformación de la ciudad por la arquitectura peronista, en tanto metáfora de la sociedad, no estaría en las obras efectivamente materializadas sino en el modo en que se las representaba. (Ballent, 2005)

Una nueva mirada

El cambio cultural de finales de la década de 1950 provocó una renovación en el ámbito cinematográfico. Junto con la emergencia de los realizadores del movimiento independiente se produjo el giro de otros consagrados que abordaron la representación de los márgenes de la ciudad desde nuevas perspectivas. Según Liernur (2009, p. 8), la denominación “villa miseria” se consolidó a partir de 1957 y definió en el imaginario, no solamente los trazos básicos de una cierta forma urbana, sino también de un determinado contenido. Las “villas miseria” se incorporaron al espacio de las representaciones –construyendo con ello el sentido común en torno al tema– a través de expresiones de la prensa diaria o semanal, o de otros medios visuales o literarios. En muchas de ellas, la villa era consecuencia de las malas políticas desarrolladas en el peronismo y, además, el espacio de la delincuencia. En el campo de la ficción se estrenaron *El secuestrador* (1958), de Leopoldo Torre Nilsson; *El candidato* (1959), de Fernando Ayala, y *Detrás de un largo muro* (1958), de Lucas Demare. Esta última es, quizás, la de mayor repercusión, dado que instala una serie de concepciones y de miradas sobre la villa de suma pregnancia. Esta película fue interpretada por el diario *La Nación* en el código antiperonista que dominaba la visión del problema en esos primeros tiempos de la Revolución Libertadora. En una reseña crítica se señaló las limitaciones de la política peronista en las zonas rurales:

(...) engañados por el resplandor de ese Buenos Aires al que imaginaron hermoso y próspero en el silencio de su granja ruinosas. Han seguido no solo los llamativos carteles que decían “se necesitan obreros para las fábricas de la ciudad”, sino que también se plegaron al éxodo de sus amigos. Pronto advierten que el barro de su tierra era más limpio que el de estos pantanos agresivos. Ceden a las promesas, a la mentida propaganda,

al sueño de una casa hermosa... Pero al mismo tiempo van cayendo en la absurda trampa de una riqueza que nunca llega y que acaba por desmoronarlos. (...) Sin educación, sin higiene, en un ámbito donde los niños oyen y ven cosas terribles, los campesinos emigrados aceptan dolorosamente su desdicha. (*La Nación*, 14 de mayo de 1958, citado en Liernur, 2009, p. 14)

Detrás de un largo muro traza una frontera (el largo muro) que separa a la villa de la ciudad y la recorta visualmente al presentarla como continuidad del campo y, en términos narrativos, opuesta a un núcleo de identidad central de Buenos Aires: el barrio.

En las historias que cuenta el cine, la villa destruye los lazos afectivos que definen en el imaginario a la comunidad barrial. Esto la aleja todavía más de la ciudad a la vez que supone una dimensión ética de esa separación. (Aguilar, 2013)

En el género documental también se representaba a la villa, pero desde la concepción del movimiento independiente de la producción cinematográfica, entendida como una fusión entre la “experimentación formal” y la “experiencia directa de la realidad”. Los nuevos realizadores sostenían el postulado griersoniano de “elaboración creativa de la realidad” en una práctica cinematográfica que resultara de un compromiso y una responsabilidad con las condiciones de existencia concretas (Luchetti, 2011, p. 199). Un ejemplo de esta valoración social se encuentra en los procedimientos filmicos empleados en Buenos Aires (1958), de David Kohon, que marca un cambio en el régimen de visibilidad con respecto a la producción documental con tema urbano de la época. A través de un plano secuencia, con una panorámica, se muestra el contraste entre los edificios modernos y la villa. La diferencia con las otras ficciones de la época es visibilizar este contraste no como una contradicción sino como una continuidad propia de la modernización¹⁴. La cámara registra a distintos trabajadores que realizan sus tareas en la ciudad y, al finalizar la jornada de labor, caminan hacia la villa adonde están sus casas. Las imágenes que se montan sobre un fondo musical, sin diálogos, al final conviven con las voces de esos trabajadores que miran a la cámara para decir: *yo vivo aquí*. Denuncian la situación de postergación y de deterioro de su poder adquisitivo porque, a pesar de formar parte del aparato productivo, su ingreso no alcanza para vivir en los lugares que cuentan con los beneficios de la urbanización. De este modo, el nuevo cine se concebía a sí mismo como una práctica capaz de articular la valoración artística y la funcionalidad social. Los cambios en las condiciones de producción con el surgimiento de realizadores independientes del “cine comercial” y del financiamiento estatal generaron cambios en todos los ámbitos. Un ejemplo de este giro se encuentra en el noticiario *Sucesos de América* N° 153¹⁵ estrenado el 19/11/1959, que presenta con la placa “La razón me ha de dar” una noticia acerca de las viviendas deshabitadas de la zona sur de la ciudad y del Primer cordón urbano. Mientras se ven registros de las unidades tomados desde un auto, la voz *over* comenta lo siguiente:

En la Autopista de Ezeiza en el Barrio General Paz, se ha levantado un complejo vivienda de económica financiada por el Banco Hipotecario Nacio-

nal. Las casas están terminadas desde hace meses, pero algunos detalles como falta de electricidad y otros, demoran su habilitación. Y el problema no es único, en la Avenida General Paz, frente al Autódromo, demoran su habilitación. *No formulamos cargos, pero hacemos un llamamiento para que terminen esas demoras. Hacerlo de inmediato, será darnos la razón. (cursiva agregada)*

Estrenado durante el gobierno de Frondizi, la voz *over* de este noticiario preguntaba por qué no se ocupaban las viviendas ya terminadas de zonas cercanas a Ezeiza y al Autódromo. Este procedimiento es totalmente novedoso para el género. Probablemente, el clima generado por los documentales independientes comenzó a transformar el campo, aun en un espacio sensible como el noticiero cinematográfico, y en este período de transición haya permitido al locutor interpelar al gobierno y reclamar la inmediata ocupación de las viviendas. También resulta interesante que se destaque la cualidad “económica” de esas viviendas, lo que es fácilmente apreciable en el diseño y en los materiales empleados, en contraste con las viviendas que están detrás.

En este comentario se comenzaría a ver uno de los puntos de crítica a las políticas de vivienda más recurrentes en los sectores antiperonistas de la época que denunciaban el derroche y la calidad de los materiales empleados, así como la envergadura excesiva de las obras realizadas. A partir de estos procesos y, sobre todo por la fuerte competencia de la televisión, la voz retórica comenzó a transformarse, aunque en el ámbito del noticiario, la representación de la obra pública seguía cumpliendo el rol legitimador del poder. La austeridad y la racionalidad en el uso del presupuesto para solventar estas políticas se convertían en tópicos del discurso desarrollista.

Autoritarismo y nuevas imágenes

Los documentalistas independientes reunidos en el Congreso de 1958 (SODRE), expresaron su “...voluntad de crear un verdadero cine nacional en oposición a los cines imitativos de los modelos de Hollywood, aquel que representara y pensara, por primera vez, la realidad social, histórica y cultural de América Latina” (Ortega y Mestman, 2014). Para estos creadores, la realidad social latinoamericana se evidenciaba en las representaciones del “... espacio físico en las que la violencia simbólica despliega sus mecanismos” (Campo, 2010). Es así que los espacios no calificados de la ciudad y del territorio se transformaron en las locaciones preferidas por estos directores. La metaforización de la sociedad en las zonas más pobres era compleja porque denunciaba los límites de la acción estatal, ya sea por la falta de obras, o por las discutibles soluciones propuestas para los problemas habitacionales –erradicaciones, traslados–.

Durante el Congreso de 1958 y frente al deseo que manifestaban los documentalistas de permanecer independientes, Grierson¹⁶ reafirmó sus argumentos sustentados en el ejemplo británico del cine como instrumento estatal y medio de progreso social, político e industrial del gobierno (Ortega y Mestman, 2014). Cuando él sostuvo, frente a los jóvenes realizadores independientes, “puedo compartir su escepticismo, pero el escepticismo no

hace films”, se enunciaba una disyuntiva difícil de resolver. Los jóvenes concebían al Estado como un agente que ya no era un aliado de los realizadores, y eso pronto quedaría claro en Latinoamérica. El Estado interventor que prometía eliminar los espacios que evidenciaban la desigualdad estructural estaba en retirada. El maestro escocés no podía ver en el espacio latinoamericano las señales de futuro que se anticipaban a nivel mundial. Su propuesta asociativa y su concepción del espacio público no eran ya viables en la Argentina. Pocos años después, *Los 40 cuartos* pondría a prueba los límites de esa colaboración. En *Los 40 cuartos* la situación habitacional en Santa Fe se expone a través de una documentación. Una pareja de jóvenes novios que busca un lugar para vivir, después de que ella pierde su trabajo, no encuentra otra solución que iral conventillo conocido como “Los cuarenta cuartos”. A partir de su búsqueda, se exponen las condiciones sociales en que se encuentran los habitantes que no pueden acceder a la vivienda propia porque tanto la renta de la tierra como la de los alquileres están libradas a la especulación.

La cámara registra los problemas edilicios: hay sólo tres baños precarios para todos los habitantes, piletas comunes para lavar la ropa, humedad en todos los ambientes, peligros de derrumbe permanente en los cuartos y en el patio. La voz *over* pone el acento en la ausencia del Estado. A través de una voz *off* los habitantes describen las malas condiciones en las que viven, mientras las imágenes registran durante el día y la noche sus acciones: la imposibilidad de que los niños jueguen seguros en el patio, la violencia de los que caminan armados y borrachos en los pasillos, la falta de agua y de luz. Estos testimonios muestran no sólo carencia material sino la imposibilidad de descansar o de mantener la seguridad. Este documental establece una ruptura de la relación entre realizadores y agencias gubernamentales, que reemplaza el rol del Estado por el vínculo entre el realizador y las personas. El secuestro de la película y el encarcelamiento de sus directores fue una prueba de la imposible convivencia de la fórmula propuesta por Grierson en los términos que estos documentalistas entendían la representación del espacio.

Conclusiones

Desde el período de entreguerras el cine representó las malas condiciones del habitar popular como una tensión entre modernización material y reforma política, e instaló este tema en la agenda de la opinión pública. Tanto a nivel local como internacional, el problema de la vivienda popular fue representado en documentales institucionales y noticieros en los que el Estado prometía un rol activo en la solución de los desequilibrios urbanos provocados por la metropolización. Como gesto de incorporación a la ciudadanía, las películas promovían la participación ritual de los espectadores en las políticas urbanas: masas ciudadanas como protagonistas que recorrían las nuevas zonas urbanizadas ejerciendo su derecho a la ciudad.

El cine promovió la identificación de los espectadores que encontraron en las películas un lugar de proyección para elaborar valores y aspiraciones como base para la acción política. Desde 1930, la representación de espacios marginales y de sectores subordinados permitió integrar a la esfera pública temas y problemas de grupos hasta entonces subordinados como mujeres o niños, desde perspectivas que promovían nuevas concepciones

de la modernización. El documental de propaganda fomentaba la participación política y partidaria para conservar las conquistas adquiridas.

A fines de la década de 1950, las conquistas del espacio público ya no se identificaban con el pleno ejercicio de la ciudadanía. Los cambios políticos, económicos y de condiciones de producción impulsaron a los cineastas a buscar otros objetivos y a cambiar su mirada sobre la ciudad como metáfora de la sociedad. Las contradicciones de la modernización incompleta ya no les permitían encontrar dentro de la esfera estatal un espacio para documentar la realidad.

A partir de la década de 1960, desde distintos espacios del campo de la producción cinematográfica, se denunciaba al Estado ausente o, incluso, se lo padecía como autoritario y represor. La concepción modernizadora cambió totalmente: se pasó de la representación creativa de la realidad a la denuncia de la inacción estatal. Entonces, la villa comenzó a metaforizar los límites de la participación ciudadana y el Estado delineó su rol autoritario. El espacio público se obturó y la comunicación quedó clausurada. El Estado continuó financiando la propaganda de la obra pública, pero la relación con el campo cinematográfico se vio dividida entre los noticiarios que difundieron sin críticas la ideología de turno y un cine que, cada vez más, se separaba del poder hegemónico para esgrimir una actitud militante hacia el final de la década de 1960. Estas últimas producciones cinematográficas más radicales elegían representar al espacio degradado como consecuencia del Estado que era acusado de las mismas faltas que los gobiernos conservadores de comienzo de siglo. Según los documentalistas independientes, el Estado era “enemigo del pueblo” y estaba aliado a un capitalismo excluyente.

Notas

1. Ver Luchetti (2011).

2. “La clase de desarrollo que caracteriza a la época posperonista” es descrito por Susana Torrado como ‘la estrategia desarrollista’ que se extiende entre 1958 hasta 1972. “En este período (...) el modelo implica un proceso regresivo de concentración de ingresos. La estrategia industrializadora predominante en este período elimina un significativo número de establecimientos industriales pequeños y medianos y en consecuencia hace desaparecer una gran cantidad de pequeños empresarios, obreros asalariados y artesanos por cuenta propia empleados allí. (...) A fines de la década de 1960, comienza a observarse una serie de fenómenos que indican un deterioro, aunque incipiente, en los niveles de bienestar de la población perteneciente a los estratos inferiores”. (Auyero y Hobert, 2007, pp. 227-229)

3. Creado a fines de 1956, sus orígenes se remontan a 1954, cuando comenzaron a dictarse los primeros cursos bajo la dirección de Fernando Birri, quien se había formado en el Centro Experimental de Cinematografía de Roma. El Instituto, también conocido como Escuela Documental de Santa Fe, se caracterizó por ser uno de los primeros centros de formación cinematográfica en América Latina, así como por su singularidad pedagógica y didáctica. Además de su labor específica, esta institución realizó numerosas actividades vinculadas al cine, como jornadas de exhibición, festivales, congresos, conferencias y publicaciones, y funcionó como catalizadora de experiencias artísticas en general. (Luchetti, 2011)

4. Por Decreto N° 791 del 30 de enero de 1963, dictado por el Poder Ejecutivo Nacional que ordenó el secuestro y prohibición de exhibición de *Los 40 cuartos*. Con fecha 27 de febrero de 1963, se recibió en el Instituto de Cinematografía UNL, copia del Decreto N° 791, bajo la presidencia de José María Guido. (Campos, 2010)
5. Lo que en este artículo se denomina “vivienda popular” se conoce, desde 1960, como “vivienda de interés social” e involucra un conjunto de problemas económicos y sociales propio de las sociedades modernas. “El problema de la habitación surgió en Argentina a fines del siglo XIX, como consecuencia del impacto inmigratorio que superó la capacidad de alojamiento de las grandes ciudades y produjo fenómenos tales como encarecimiento de los alquileres, hacinamiento, existencia de construcciones precarias, ausencia de ciertas condiciones sanitarias, etc.” (Aliata y Liernur, 2004, p. 177). Ver voz “Conventillo” y “Vivienda de interés social”, en Aliata y Liernur (2004).
6. Para un análisis detallado remitimos al estudio de Irene Marrone (2003).
7. Ver Daskal (2012). Más allá de la territorialidad de su nacimiento, sus posturas valorativas e intelectuales nos hablan centralmente del proceso de interacción por el cual el sistema educativo, pero también la sociabilidad del barrio, el fútbol y la acción política, confluyeron de manera efectiva a la hora de formar ciudadanos “argentinos”. Aquí se afirma que el cine también era un medio, para estos políticos e intelectuales, para reforzar la ciudadanía.
8. Creado el 26 de septiembre de 1933, por ley 11.723, del régimen legal de la propiedad intelectual, y destinado a fomentar el arte y la industria cinematográfica nacional, la educación general y la propaganda del país en el exterior, mediante la producción de películas para el instituto y terceros.
9. Esto se trató en Sasiain (2014), donde se analizan numerosos ejemplos de noticiarios y documentales estatales que muestran ranchos y villas de emergencia. Entre ellos se pueden mencionar: Número especial producido por Argentina Sono Film y Noticiario Panamericano, de la *Serie Realidades Justicia Social; Noticiario Sucesos Argentinos 476* (1948), “Casas y no guaridas”; *Noticiario Sucesos Argentinos 539* (1949), “Plausible obra social”.
10. Incorporado en la Constitución de 1949.
11. Las películas sobre la participación ritual marcan la tradición dominante, “...sean fascistas, comunistas, [de] (...) las coaliciones laboristas-conservadoras de la década de los años treinta en Gran Bretaña [como] (*Housing Problems...*) o (...) del New Deal de la América de Roosevelt [como] (...) *El río, Lorentz...*”. (Nichols, 2001, p. 89)
12. Demare había filmado una comedia sobre este tema, *La calle grita* (1948).
13. “La milonguita buscaba en el cabaret y en la noche del centro una alternativa al barrio, a sus limitaciones y su modestia, a sus rutinas hogareñas y laborales”. (Armus, 2002, p. 193)
14. “... ayudarnos a asociar nuestras vidas con las vidas de millones de personas que están viviendo el trauma de la modernización [permite] apropiarse de las modernidades de ayer puede ser a la vez una crítica de las modernidades de hoy y un acto de fe en las modernidades –y en los hombres y mujeres modernos– de mañana y de pasado mañana”. (Berman, 2010, pp. 26-27)
15. “Pasado el primer peronismo, *Sucesos Argentinos* atravesó un brevísimo período sin contar con subsidios (por lo que se vio obligado a aumentar la cuota de notas ligadas a empresas privadas que pagaban la publicidad encubierta), pero enseguida logró negociar

con la Revolución Libertadora, y luego con Arturo Frondizi y Arturo Illia. En todo ese período Díaz cobraba, principalmente, el beneficio que derivaba del “recupero industrial” por la exhibición, por eso decidió crear otro noticiero (con el mismo personal y muchas veces usando las mismas imágenes) llamado *Noticiero de América*, que le permitía duplicar la cuota de beneficios”. (Kriger, s/f)

16. En el diario *El país*, Alsina Thevenet reseñó lo que consideraba la “compleja discusión” acerca de la conveniencia de aceptar la financiación estatal, aconsejada por el maestro escocés frente a la postura independiente defendida por los documentalistas. Grierson decía: “... puedo compartir su escepticismo pero el escepticismo no hace films”), hasta la apelación a su misma experiencia al puntualizar que “durante el apogeo del documental inglés, Flaherty, Cavalcanti, Auden y él habían sido ‘buenos funcionarios públicos sin dejar de ser creadores’”. En este sentido, Grierson propuso en Montevideo una medida para subsanar las tensiones entre estado y artista: la creación de un “organismo intermediario que haga entender a los gobiernos los problemas de la creación artística; que haga entender a los artistas las necesidades reales del estado, y que se pelee con ambos bandos hasta donde sea necesario. Un difícil equilibrio”. (Citado en Mestman y Ortega, 2014)

Bibliografía

- Aguilar, G. (2013). “La representación de las villas en el cine”. Consultado el 24 de octubre de 2016 en www.informeescaleno.com.ar.
- Aliata, F. y Liernur, J. F. (comps.) (2004). *Voz Historiografía del urbanismo en Diccionario de Arquitectura en la Argentina*. Buenos Aires: Clarín.
- Armus, D. (2002). “Milonguitas en Buenos Aires (1910-1940): tango, ascenso social y tuberculosis”. En *História, Ciências, Saúde Manguinhos*, vol. 9 (suplemento): 187-207.
- Auyero, J. y Hobert, R. (2007). Cap. V “¿Y esto es Buenos Aires? Los contrastes del proceso de modernización”. En James, D. (dir.). *Nueva Historia Argentina violencia, proscripción y autoritarismo (1955-1976)*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Ballent, A. (2005). *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad, peronismo en Buenos Aires, 1943-1955*. Universidad Nacional de Quilmes / Prometeo 3010.
- Bartjes, R.; Greimas, A. J.; Bremont, C.; Gritti, J.; Morin, V.; Metz, C.; et. al. (1970). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Berman, M. (2010 [1988]). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Catálogos.
- Campos, J. (2010). “Espacio(s) en films documentales argentinos”. En *Anuario de la Facultad de Arte 202*. La Escalera, nº 20.
- Daskal, R. (2012). “Leopoldo Bard, entre Hipólito Yrigoyen y River Plate”, en *EFDeportes.com, Revista Digital*, Año 17 - Nº 169 - junio de 2012. Disponible en <http://www.efdeportes.com/efd169/leopoldo-bard-entre-hipolito-yrigoyen-y-river-plate.htm>
- Grupo de Filosofía Latinoamericana - UNC (2015). “Intersticios de la política y la cultura. Intervenciones latinoamericanas Dossier “Así comienza la historia”. Vol. 4, nº 8, Universidad Nacional de Córdoba- Argentina, disponible en <http://revistas.unc.edu.ar/index.php/intersticios/index>.

- Kruger, C. (2010a). "Problemas historiográficos en la producción teórica sobre cine argentino", en Moguillansky, M.; Molfetta, A. y Santagada, M. A. (comp.). *Teoría y prácticas audiovisuales. Actas del 1º Congreso Internacional de AsAECA*. Buenos Aires: Editorial Teseo.
- _____. (2010b). "Gestión estatal en el ámbito de la cinematografía argentina (1933-1943)". En Anuario del Centro de Estudios Históricos "Prof. Carlos A. Segreti" Córdoba (Argentina), año 10, n° 2010.
- _____. (s/f). "El noticiero Sucesos Argentinos". Consultado el 24 de octubre de 2016 en www.historiapolitica.com.
- _____. (2009). *Cine y peronismo: el estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Liernur, J. F. (2009). "De las 'nuevas tolderías' a la ciudad sin hombres: la emergencia de la 'villa miseria' en la opinión pública (1955-1962)", *Registros*, 6.
- Luchetti, M. F. (2011). "Argentina, 1960: Los caminos de la independencia. Tradición documental y configuración del campo cinematográfico". Disponible en http://www.doc.ubi.pt/11/artigos_maria_luchetti.pdf.
- Marrone, I. (2003). *Imágenes del mundo histórico. Identidades y representaciones en el noticiero y el documental en el cine mudo argentino*. Buenos Aires: Biblos.
- Mestman, M. y Ortega, M. L. (2014). "Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies". En Deane Williams and Zoë Druick (editors), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement*. London: Palgrave-Macmillan, BFI, en prensa.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad, Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- _____. (2001). "Los documentales y el modernismo: 1919-1939". *Comunicación y Sociedad*, Vol. XIV, N° 2.
- Paranaguá, P. A. (2003). *El cine documental en América Latina*. Madrid: Cátedra.
- Piccirilli, R. (1940). *Carácter de servicio público del cinematógrafo y su contralor*. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Boletín Honorable Concejo Deliberante, Año II, Tomo IV, n° 15, julio de 1940.
- Sasiain, S. (2014). *La casa y la ciudad. Representaciones del habitar moderno en el cine de propaganda del primer peronismo (1943- 1955)*. Tesis de Maestría. Universidad Torcuato Di Tella.
- Trenzado Romero, M. (2000). "El cine desde la perspectiva de la ciencia política". En *Reis. Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, n° 92, 2000, pp. 45-70.
- Varela, M. (2006). "Peronismo y Medios: control político, industria nacional y gusto popular". Consultado el 24/10/2016 en <http://www.rehime.com.ar>.
- Williams, R. (2009). *Marxismo y literatura*, Buenos Aires: Las cuarenta.
- Wolf, S. (2001). *Clarín* 5/8/2001. Zona "La primera toma del cine social", consultado el 24/10/2016 en <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2001/08/05/z-00615.htm>.

Fuentes

- La obra del gobierno radical* (Cinematografía Valle, 1928).
Sucesos de América N° 153, estrenado el 19/11/1959.
Los 40 cuartos, Juan Fernando Oliva, 1962.

Abstract: This article analyzes some aspects of the representation of popular housing in cinematographic sources during the beginnings of “developmentalism”. Although the discourse on the problem of popular housing as a question of State was not new, in 1955 it was reconfigured in a context of “desperonization” of the culture imposed by the government in all areas, and advanced in line with the ideology of the Development. This ideology which, in the discourse, was progressive showed soon authoritarian signs in front of the renovation of the cinematographic field.

Key words: independent cinema - authoritarianism - housing - popular sectors - modernization.

Resumo: Neste artigo se analisa alguns aspectos da representação da vivenda popular nos filmes do começo do “desenvolvimentismo”. Enquanto o discurso sobre o problema da vivenda popular como questão de Estado não era novo, desde 1955 foi resinificado num contexto de “desperonização” da cultura imposto desde o governo em todos os âmbitos, e avançou junto à ideologia do desenvolvimentismo. Esta ideologia que, no discurso, mostrava-se progressista mostrou rapidamente signos autoritários frente à renovação do campo cinematográfico.

Palavras chave: cinema independente - autoritarismo - vivenda - sectores populares - modernização.

Resumen: La II Guerra Mundial, la Shoah, el Gulag, Hiroshima y Nagasaki, constituyen un largo listado de hechos ignominiosos que han marcado a fuego a la humanidad. No en vano, lúcidos intelectuales y artistas alzaron sus voces para señalar el fracaso de los antiguos paradigmas racionales que sustentaron el modernismo: si ese racionalismo había conducido al fracaso, había que buscar nuevas estructuras que ayudasen a superar el pasado. Es así que avizoraron una esperanza en el resurgimiento del mito.

Con la posguerra, se abrió una etapa conocida como la Guerra Fría, que se caracterizó, entre otras cosas, por el vertiginoso crecimiento comunicacional, así como por el desarrollo de todo tipo de mecanismos de control y *gadgets* que abarcaron desde microfilms y micrófonos, hasta cámaras. La URSS y los EEUU, con sus servicios secretos jugaron una guerra de nervios donde todo parecía válido: suero de la verdad, torturas diversas y lavado de cerebros, entre otros, fueron términos que se trasladaron desde el campo político a la literatura, el cine y el teatro. Dichos elementos abonaron la imaginación de los artistas, que en casos como el que analizamos situaron en un futuro distópico las críticas al mundo que les rodeaba.

El presente trabajo se propone analizar algunos aspectos de la novela *1984* de George Orwell (1948), explorando las líneas de profundidad hermenéutica que dieron vida a sus personajes y conflictos, para luego abordar la transposición cinematográfica homónima. Al comparar la relación entre los medios de comunicación y el poder –un aspecto fundamental tanto en el texto literario con su incidencia en el audiovisual– sostenemos que así como la vida de los ciudadanos en la novela es totalmente controlada por los agentes de poder, esto vuelve a quedar en evidencia en la película del mismo nombre filmada en el año 1984, situación que también se extiende hasta hoy. Muy a nuestro pesar, los totalitarismos continúan vigentes en la actualidad.

Palabras clave: Guerra Fría - totalitarismos - Orwell - 1984 - Representaciones fílmicas.

[Resúmenes en inglés y portugués en las páginas 121-122]

(*) Licenciada y Profesora en Artes de la U.B.A. donde se desempeña como J.T.P. y Ayudante Regular de T.P. en La Literatura en las Artes Combinadas I. Profesora de Arte y Literatura (en la UMSA), del Seminario de Medios de Comunicación (UTN), de Discurso Audiovisual II (Historia del Cine, en la UP).

Introducción

George Orwell fue el pseudónimo que adoptó Eric Arthur Blair (1903-1950), escritor y periodista inglés, autor de *1984*, una de las grandes creaciones literarias del mundo contemporáneo. Se desempeñó como funcionario policial de la corona británica en las colonias; su trabajo en Birmania lo llevó a tomar contacto con situaciones de injusticia y maltrato hacia los pobladores de dichos territorios, desarrollando un fuerte sentimiento antiimperialista que lo llevaría, finalmente, a renunciar a su labor. Como resultado de este desencanto, algunas de las novelas del primer período de su carrera se centraron en la exposición de dichas problemáticas. El regreso a su país lo llevó a vivir circunstancias poco agradables: hombres degradados por el desempleo, el hambre y la falta de hogar, abonando de este modo el terreno en el que crecerían sus nuevas denuncias.

Fue partícipe activo de la Guerra Civil Española, así como muchas figuras relevantes del ámbito artístico internacional. Descolló rápidamente por su labor comprometida en el entrenamiento de las fuerzas antifranquistas. Ante la desaparición de Andreu Nin, líder del POUM¹ y, dado que se trataba de un célebre participante en dicha contienda, esto lo convirtió en un blanco potencial de la Falange. El POUM fue declarado ilegal, muchos de sus miembros fueron ejecutados mientras que otros eran encerrados y torturados como su amigo Georges Kopp, a quien trataría –arriesgando de su propia vida– de liberar. El peligro era mayor cada día, su renombre que lo convertía en un codiciado blanco de las fuerzas franquistas, situación por la cual le recomendaron abandonar España. Él lo vivió como una huida poco digna. La Segunda Guerra y sus avatares no dejarían de sacudirlo e indignarlo. A partir de allí, su cruzada se centró en denunciar al nacionalsocialismo y al estalinismo.

De su pluma nacieron obras como *Sin blanca en París y Londres* (1933), *Los días de Birmania* (1934), *Homenaje a Cataluña* (1938), *Rebelión en la granja* (1945) y *Mil novecientos ochenta y cuatro* (1948), entre otros.

Orwell, el Hermano Grande y su mundo poco feliz

Corre el año mil novecientos ochenta y cuatro. El mundo se ha visto sacudido por cruentas guerras y ha sido devastado por el estallido de las bombas nucleares. Todo ha cambiado, incluso la geografía del mismo. Los países han desaparecido. Como en un tablero de TEG², el mundo está conformado por tres grandes continentes: Oceanía, Eurasia y Asia Oriental, gobernados por oligarquías totalitarias en guerra constante.

El terror se ha instalado en la vida cotidiana de los ciudadanos. Londres, “es la capital de la Pista de Aterrizaje Uno y tercera ciudad de Oceanía por su población” (Orwell, 1950, p. 10). Este es el mundo pesimista que pergeña George Orwell para *1984*. Dicha novela constituye junto con *Un mundo feliz* de Aldous Huxley y *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, una de las tres grandes utopías³ de la literatura contemporánea. Dentro de dicha clasificación nos situamos en el terreno de las distopías⁴. Si bien se halla circunscripta al género de ciencia ficción, el autor ha introducido además elementos propios del realismo y de la parodia.

La guerra es paz
La libertad es esclavitud
La ignorancia es fuerza

El lema del INSOC⁵ no puede menos que sacudirnos por las contradicciones que presenta, a modo de oxímoron⁶.

Para que nadie pueda articular un pensamiento contrario al régimen se ha creado una nueva lengua, cuyo vocabulario se halla actualizado en la Decimoprimera Edición del Diccionario de Neohabla. El Apéndice de la novela da una idea cabal de su funcionamiento. Allí puede leerse cómo se han eliminado palabras, en especial los adjetivos y otros conceptos innecesarios, simplificado al extremo la terminología. Se ha implementado, de este modo, una especie de lenguaje objeto. De este modo Syme, uno de los responsables de la elaboración de dicho diccionario, lo manifiesta en el relato: “terminaremos por hacer literalmente imposible el delito de pensamiento, porque no existirán vocablos para expresarlo”. (Orwell, 1950, p. 69)

En la novela, Winston Smith, uno de los miembros del Partido, se atreve a desafiar el *statu quo* al escribir un diario íntimo con el objeto de dejar un testimonio a las futuras generaciones, denunciando lo que en verdad está sucediendo. Quizás nadie llegue a leerlo, pero para nuestro protagonista valdrá la pena intentarlo. Smith no viola ninguna ley establecida ya que escribe en una época en la cual nada está prohibido, pero todo constituye un delito punible y de ser descubierto: “...era casi seguro que sería castigado con la pena capital, o por lo menos, con veinticinco años de trabajos forzados en un campo de concentración”. (Orwell, 1950, p. 14)

Nos iremos enterando de a poco de los detalles de la vida solitaria de Smith. Una ex esposa, que ignora si vive o no, adicta al pensamiento partidario. Los recuerdos de su niñez que por momentos lo atormentan, ya que se considera responsable de la muerte de su pequeña hermana. Su vida personal en el edificio *Victory Mansions*, quiénes son sus vecinos, entre ellos Parsons y su familia, cuyos hijos –unos verdaderos niños espías– se destacarán a lo largo del relato por delatar a cuanto adulto crean que conspira contra el Partido, incluidos sus padres. Se irá develando cuál es la labor cotidiana del protagonista en el Ministerio de la Verdad (Miniver), quiénes son sus compañeros de trabajo y su primer contacto con Julia, una joven, que trabaja en otra sección del edificio gubernamental, perteneciente a la Liga Juvenil Antisexual a quien considera inicialmente una espía del régimen, es decir, un *policía del pensamiento*. Pronto descubre que la muchacha en realidad está enamorada de él y Winston no tardará en corresponderla. El alquiler de un cuarto en el barrio proletario en la casa del señor Charrington, dueño del negocio de baratijas en el que tiempo atrás adquirió su diario íntimo, permite la realización de los encuentros clandestinos de la pareja. Estos momentos de intimidad, en los cuales son auténticos y expresan sus sentimientos, pensamientos y temores, darán las pautas precisas para la cristalización de su amor prohibido. El contacto con O’Brien, un directivo del INSOC, llevará a Winston y Julia a tomar contacto con el libro de Goldstein, el enemigo del Gran Hermano⁷ y autor del libro *Teoría y práctica del constructivismo oligárquico*. Sin embargo, no tardarán en caer en manos de la policía del pensamiento que ha seguido de cerca sus actividades. Engañados por quienes creían sus aliados, sólo le queda a la pareja esperar un rápido desenlace.

Al sórdido paisaje urbano, destruido, decadente, paupérrimo de una Inglaterra gris y sombría hay que agregar la omnipresencia de las imágenes mediáticas: vallas callejeras con la imagen del *Big Brother*, telepantallas en espacios públicos que transmiten permanentemente imágenes provenientes de los diversos frentes de batalla, pantallas televisivas en los hogares que cumplen idéntica función, además de ser simultáneamente cámaras, desde las cuales todos los miembros del partido son permanentemente vigilados (tal como señala el *slogan* del Partido: “El Hermano Grande os vigila”).

El mundo que rodea a nuestro protagonista se presenta superpoblado de imágenes visuales y sonoras. De hecho, Orwell avizora un futuro cercano, concibiéndolo como un gran panóptico: un mecanismo donde el recluso se encuentra permanentemente escrutado. Uno de los dispositivos carcelarios más atroces ya que no sólo se halla privado de su libertad sino también de su privacidad⁸.

Del mismo modo, dichas pantallas no sólo son capaces de emitir la información que difunde el INSOC, sino que cumplen la tarea de ser cámaras de vigilancia. La descripción suministrada por el autor parece tomada de la planificación carcelaria propuesta por Bentham, de hecho, al describir su apartamento Winston señalaba: “Mientras permaneciera dentro del campo visual de la placa metálica, podía ser visto a la vez que oído. Desde luego, no existía medio de comprobar en un momento dado si era uno objeto de vigilancia o no...” (Orwell, 1950, p. 9)

Sin embargo, determinados miembros del partido, aquellos que conforman la *élite*, tienen la prerrogativa de apagar momentáneamente las telepantallas, hecho que Winston podrá comprobar –un tanto sorprendido– cuando visite a O’Brien en su hogar.

Algunas preguntas son inevitables a la hora de enfrentarnos al relato: ¿Cómo puede una sociedad aceptar pasivamente lo que ocurre? ¿Cómo se sustenta un totalitarismo de este tipo? ¿Cómo pudo vislumbrar Orwell este futuro tan pesimista y aterrador?

En la novela, las clases medias forman parte del INSOC, de hecho, son responsables de diversas acciones que abarcan todos los matices del odio: desde torturas hasta delaciones. Creemos que la permanente amenaza de la guerra, ora con Eurasia, ora con Asia Oriental, pone de manifiesto una precaria paz y una crisis permanente que propicia un contexto perfecto para activar resentimientos sociales, convirtiéndolos en chivos expiatorios del régimen. Ello se hará evidente por ejemplo en los Dos Minutos de Odio, en la Semana del Odio y en las ejecuciones públicas.

Los miembros del partido observan y toman parte en la punición, a partir de las silbatinas e insultos, ya que también la exposición del culpable de este modo formaba parte de las escenas de suplicio descriptas.

La delación se transforma en moneda corriente debido a la atomización de poder, del mismo modo que señalamos en otro lugar (Gruber, 2011), al analizar la sociedad descrita por Ray Bradbury en *Fahrenheit 451*. Recordemos lo que le señala Parsons –su vecino y compañero de trabajo– al protagonista en el momento en que ambos están detenidos:

–¿Quién lo delató? –dijo Winston.

–Mi hija –respondió Parsons con una especie de cerrado orgullo–. Estaba escuchando por el ojo de la cerradura: oyó lo que dije y al día siguiente dio parte a la patrulla: no está mal para una chiquilla de siete años ¿eh? Y no

crea que por eso le guardo rencor. Al contrario, me siento orgulloso de ella. Demuestra que, por lo menos, la he sabido educar. (Orwell, 1950, p. 280)

Esto nos lleva a relacionarlo con la preocupación de intelectuales provenientes del campo de las ciencias sociales que abordaron estudios sobre el nacionalsocialismo, entre ellos Michel Foucault quien, en su *Genealogía del racismo*, reflexiona sobre el tema enfatizando: “En el Estado nazi todos tenían derecho de vida y muerte sobre su propio vecino, aunque no más fuera que a través de la práctica de la denuncia, que permite suprimir, o hacer suprimir, al que está al lado”. (Foucault, 1993, p. 185)

Ello explica, por qué un hijo era capaz de delatar a su padre, un padre a su hijo, a un familiar, a un vecino o a un amigo. La disolución de ciertos lazos afectivos juega una parte importante en este tipo de estado. En nuestro caso, Winston escribe en su diario:

Suprimir por completo la familia no habría sido recomendable; antes bien, se estimulaba el amor a los hijos casi conforme a la vieja usanza. Pero, a renglón seguido, se inculcaba a los niños el antagonismo hacia sus padres, incitándolos a espiarlos y denunciarlos. En realidad, la familia pasaba a ser de ese modo una prolongación de la Policía del pensamiento. (Orwell, 1950, p. 162)

Lo señalado juega un rol fundamental en la re-producción de esta sociedad y el mantenimiento del *statu quo*. Al leer las palabras de nuestro protagonista es inevitable pensar en que, en el Estado Nazi, la familia funcionaba del mismo modo.

En la novela de G. Orwell asistimos con estupor a la Semana del Odio o a los Dos Minutos de Odio, donde las actividades cotidianas son interrumpidas para dar libertad a ese sentimiento en actos colectivos donde lo primitivo aflora en el grupo. La imagen del chivo expiatorio se hace presente en las telepantallas.

Esa violencia se halla extendida en la sociedad orwelliana, es una práctica generalizada, llevada a cabo por todos y cada uno de los miembros del Partido. Esto se pone de manifiesto en boca del protagonista ya que sus sentimientos iniciales hacia Julia poseen una alta dosis de violencia contenida: “Tentadoras ansias cruzaron por su imaginación como un haz de luz. Se imaginaba golpeándola con una cachiporra de goma hasta dejarla sin vida. Le agradecería amarrarla a una estaca y acribillarla a flechazos como a San Sebastián”. (Orwell, 1950, p. 24)

Marta Tafalla profundiza acerca del modo en que el nazi, disfrutaba de su poder sobre la vida y la muerte: “El nazi goza de la vida decidiendo sobre la muerte de los demás...” (Tafalla, 2003, p. 9). Volviendo a la novela, los miembros del INSOC delatan, torturan, son testigos de ajusticiamientos, piden a gritos la muerte los traidores. De este modo, las ejecuciones colectivas son convertidas en espectáculos para las masas.

Esto no es novedoso, Foucault al referirse a los suplicios medievales señala el rol del público:

En esta escena de terror, el papel del pueblo es ambiguo. Se le llama como espectador; se le convoca para que asista a las exposiciones, a las retractaciones públicas; las picotas, las horcas y los patíbulos se elevan en las plazas pú-

blicas y al borde de los caminos; [...]. Es preciso no sólo que la gente sepa, sino que vea por sus propios ojos. Porque es preciso que se atemorice; pero también porque el pueblo debe ser el testigo, como el fiador del castigo, y porque debe hasta cierto punto tomar parte en él. (Foucault, 2004, p. 63)

Orwell había presenciado en 1937 el intento de golpe comunista en Barcelona. Christopher Hitchens nos señala: “El líder catalán Andreu Nin, fundador del POUM, fue secuestrado, salvajemente torturado y –como se negó a quebrarse–, asesinado. Luego los portavoces comunistas declararon que se había escapado para unirse a los nazis”. (Hitchens, 2002, p. 78)

¿No resuenan acaso estos hechos tras la novela del autor de *Homenaje a Cataluña*?

La modificación de la memoria en *1984* se transforma en el arma primordial. Los medios constituyen la quintaesencia del régimen, de hecho, el Ministerio de la Verdad es el “que se dedicaba a las noticias, a los espectáculos, la educación y las bellas artes” (Orwell, 1950, p. 11). El Miniver, en realidad es el que dirige este maquiavélico mecanismo para modificar la verdad. Verdad que en realidad no existe porque se ha perdido entre tantas mentiras y cambios: el personal de dicha dependencia gubernamental concreta esto, y las pruebas de lo fraguado son rápidamente destruidas para que no sea posible en el futuro probar que ha existido dicha manipulación. De este modo, la historia como documento no existe, sino que va modificándose permanentemente de acuerdo a las necesidades del Partido. La alteración alcanza los periódicos, libros y panfletos. El fuego sirve para destruir las evidencias al tiempo que se fabrica la información que la reemplaza, en un proceso que parece no tener fin; de este modo libros, diarios y todo tipo de impresos son reescritos y quemados en hornos ocultos. De eso se trata la labor cotidiana de nuestro protagonista. Recibir una orden escrita, la indicación de un determinado periódico, la nota a modificar, el quemado posterior de la edición modificada. De este modo: “Día a día, y bien pudiera afirmarse minuto a minuto, se actualizaba el pasado”. (Orwell, 1950, p. 54)

De la realidad a la ficción y viceversa

Luego de una pormenorizada lectura de la novela no nos quedan dudas de que Orwell denuncia su temor al estalinismo y al nacionalsocialismo.

Conocedor de los sórdidos detalles de los hechos infames acaecidos durante la última Guerra Mundial, se hace eco de todo ello en sus páginas. Mencionaremos a continuación algunas relaciones de las múltiples que podemos encontrar.

La primera que nos viene a la mente es el funcionamiento de Alemania y la deificación de un líder de autoridad omnímoda y patriarcal como Adolf Hitler. Nos basta seguir su presencia en los actos públicos y su estudiado manejo del fervor de las masas para notar cómo arengaba al público para que exteriorizaran su odio hacia los judíos. De este modo, se responsabilizaba a aquellos de la crisis que atravesaba el país, entre otras cosas. En el relato orwelliano, Goldstein y los miembros de la hermandad, así como los plebeyos serán los chivos expiatorios del Régimen.

Numerosos testimonios han dado cuenta de la sistemática destrucción de libros⁹ a lo largo de la historia de la humanidad. Fernando Báez al referirse a la quema de libros señala: “Al

destruir con el fuego, el hombre juega a ser Dios, dueño del fuego de la vida y de la muerte” (Báez, 2005, p. 24). Acaso eliminar de los registros a algún miembro del partido, no dejar huellas de su existencia, ¿no es un modo de jugar con esa omnipotencia? ¿No es un modo de jugar a ser Dios?

El tema de la represión y prohibición de la lectura como producto de los regímenes totalitarios ha sido ampliamente trabajado en el ámbito del ensayo; Alberto Manguel en *La biblioteca de noche* reflexiona refiriéndose a los libros y los campos de exterminio, en el capítulo titulado “La biblioteca como supervivencia”: “...Leer y el ritual de la lectura se convirtieron en actos de resistencia: como observó el psicólogo italiano Andrea Devoto, ‘todo podía considerarse como resistencia porque todo estaba prohibido’”. (Manguel, 2007, p. 241)

Uno de los pilares del nazismo lo constituyó, indudablemente, la construcción de la ideología que lo sustentaba. De este modo, se manipuló la opinión pública, se atomizó el poder haciéndoles creer que todos y cada uno de los integrantes del pueblo alemán eran custodios del régimen, lo cual habilitaba las delaciones aun en el seno familiar. Los jóvenes eran adoctrinados ideológica y físicamente en organizaciones militares como las Juventudes Hitlerianas, se fomentó el deporte y la búsqueda de la perfección del cuerpo. Se creó todo un vocabulario para referirse a los judíos y la famosa *solución final* para no dejar rastros visibles del verdadero significado de este macabro operativo. Mientras tanto, se responsabilizó a los judíos (Di Tella *et al*, 2008, p. 501) de todos los males que aquejaban a Alemania, pauperizando su condición. Si no era considerado humano entonces, el exterminio y el expolio de sus pertenencias estaba justificado. Despojados del nombre que los identificaba, dejaban de ser sujetos para convertirse en un número dentro de un campo de concentración.

Ello no resulta novedoso, Germani en su aproximación al autoritarismo destaca:

El resentimiento se expresa en sí mismo como ‘una tendencia desinteresada para infligir castigo’ y ha sido siempre especialmente fuerte en aquella clase social que puede definirse vagamente como pequeña burguesía o clase media baja. El resentimiento se relaciona con las presiones, con los grupos de referencia conflictivos, con sentimientos de inferioridad y con la inseguridad básica originada en la posición intermedia de esos estratos sociales. Aunque el resentimiento y su expresión son endémicos de las posiciones de la clase media baja, pueden ser activados en gran parte en momentos de crisis. (Germani, 2003, p. 77)

Doob (1979) en su exhaustivo análisis de las características de la propaganda nazi, explica la metodología implementada por el Ministro Joseph Goebbels. Algunos de los tópicos son aplicables a nuestro análisis de *Mil novecientos ochenta y cuatro*. Iremos citando aquellos que consideramos pertinentes y traspolándolos al caso al que nos convoca:

1. “Los propagandistas deben tener acceso a la información referente a los acontecimientos y a la opinión pública” (Doob, 1979, p. 384), de hecho, Winston trabaja con los periódicos y son los empleados del Miniver quienes tienen acceso a dicha información y la modifican de acuerdo a las órdenes y requerimientos.

2. “La propaganda debe ser planeada y ejecutada por una sola autoridad” (Doob, 1979, p. 385). En nuestro caso, el Ministerio de la Verdad tiene a cargo estas funciones.

3. “Para ser percibida, la propaganda debe suscitar el interés de la audiencia y debe ser transmitida a través de un medio de comunicación que llame poderosamente la atención” (Doob, 1979, p. 388). En la novela las tele-pantallas que transmiten en forma continua a lo largo de las veinticuatro horas del día, captan la atención del público televidente debido a la fascinación que provoca la imagen en movimiento; la presencia de ellas en pasillos, residencias familiares, calles y ámbitos laborales, nos demuestran la pregnancia del medio emisor.

4. “Sólo la credibilidad debe determinar si los materiales de la propaganda han de ser ciertos o falsos” (Doob, 1979, p. 390). El Ministro de Propaganda nazi basaba su política en el manejo estratégico de la verdad y la mentira. En los diarios sostenía a rajatabla que el que utilizaba los embustes era el enemigo. Goebbels asimismo esgrimía la verdad sólo en aquellos casos en los que se pudiese, más tarde, probar que eran mentiras. “Por consiguiendo las mentiras eran útiles cuando no podían ser desmentidas.” Siguiendo esta línea de pensamiento nos damos cuenta de que, en el Miniver, la verdad se maneja a discreción siguiendo este esquema, el caso en el cual se pone de manifiesto es el de la modificación de la ración semanal de chocolate.

5. “El material de propaganda puede ser utilizado en operaciones cuando ayude a disminuir el prestigio de ese enemigo, o preste apoyo al propio objetivo del propagandista” (Doob, 1979, p. 3894). En nuestro caso cuando el supuesto “enemigo del INSOC” es quebrado luego de las torturas a las que es sometido, éste es capaz de confesar lo que el victimario desea, por lo tanto, la confesión pública de los crímenes que supuestamente ha cometido se televisa permanentemente como amenaza a futuros sediciosos.

6. “La propaganda debe etiquetar los acontecimientos y las personas con frases o consignas distintivas” (Doob, 1979, p. 397). Los acontecimientos relativos al campo de batalla, las frases de los oradores del partido, las de Goldstein, sirven al régimen para identificar acontecimientos, ideas, etc.

7. “La propaganda debe facilitar el desplazamiento de la agresión, especificando los objetivos para el odio” (Doob, 1979, p. 401). La exhibición de Goldstein y los agentes arrepentidos, junto con el testimonio televisivo de los actos de sabotaje, corrupción y depravación desplazan el odio de los televidentes hacia la Hermandad.

Adorno también abordó el tema, al respecto analiza: “La propaganda fascista ataca a espectros más que a opositores reales, es decir construye una *imagen* del judío, o del comunista, y la destroza, sin preocuparse mucho por la correspondencia de esta imagen y la realidad”. (Adorno, 2005, p. 12)

Algo similar sucede en la novela ya que la imagen que construye de Goldstein –nombre que por su sonoridad y su origen indudablemente nos remite a Trotsky– y sus seguidores

no son más que esto, si se corresponde con la realidad poco importa, lo fundamental es que se convierta en el blanco del odio de los miembros del partido.

Adorno asimismo se preguntaba acerca de la relación que se establecía entre el líder y sus seguidores partidarios, planteando que “este tipo de propaganda funciona como una gratificación... (...) ciertamente, ‘espectáculo’ es la palabra”. (Adorno, 2005, p. 13)

También el pueblo ruso vivió duros momentos bajo el régimen de Iósif Stalin (1878-1953): detenciones, purgas, encierros, torturas y ostracismo. Reminiscencias innegables resuenan en las páginas del texto que nos ocupa.

De la novela a la televisión

En el año 1997 la productora Endemol, creada por el holandés John de Mol, concibió el *reality show* que toma su nombre de la novela inglesa: *Gran Hermano*. La idea fue reunir a un grupo de personas que deben convivir en una casa, aislados, sin contacto con el exterior: ni televisión, ni teléfonos, ni Internet, lo que les imposibilita tener noticias provenientes del exterior durante su participación en el programa. Todo lo que hacen y dicen los participantes es captado por las cámaras de *Big Brother*. El público tiene acceso durante las veinticuatro horas a la vida de los mismos, ya que nada de lo que sucede en la casa queda oculto a ese gran ojo controlador. La convivencia comienza a demostrar lo difícil de las relaciones humanas. Muchos no resisten y se retiran o son eliminados, otros sobreviven, aunque a veces no tan heroicamente.

Pocos son los televidentes que asocian el nombre del *reality* a la novela del escritor inglés. Las diferencias con el relato son más que evidentes: los participantes ingresan voluntariamente, a diferencia de los pobladores de Oceanía que son gobernados por el autoritarismo del Hermano Grande; sin embargo, no podemos dejar de preguntarnos si el rol que cumplen los televidentes que votan a los miembros que deben abandonar la casa, no juegan a ser los verdugos a la manera de O'Brien. Por supuesto que aquí no hay torturas físicas, sin embargo, las relaciones que se van desarrollando, las intrigas, los trascendidos y las relaciones de poder que se van tejiendo re-producen una (micro) sociedad colmada de excesos, ambiciones, y traiciones que desnudan las miserias del ser humano. Los participantes, voluntarios de este experimento mediático, se convierten en las mascotas de esa suerte de Cámara Gesell en la cual se puede espiar sin ser visto: cómo duermen, hablan o hasta qué hacen. El placer voyeurista del espectador televisivo le garantiza una experiencia vicaria única: una suerte de *mise en abîme* donde se identifica con un igual, un no-actor, un televidente más, que vive lo que él querría vivir y no puede: salir del anonimato.

Del relato al cine

Treinta y seis años más tarde que la novela viese la luz, el director Michael Radford¹⁰, traslada la novela a la pantalla cinematográfica para rendirle homenaje, al tiempo de interrogarse acerca de la vigencia de las problemáticas que le dieron origen.

Un terreno en el cual surgen día a día trabajos teóricos es el dominio de la transposición. Los posibles trasvasamientos del lenguaje literario al cinematográfico y las respuestas por las que cada director opta para determinadas problemáticas, plantean un prolífico campo de reflexión teórica. Siguiendo los conceptos desarrollados por Wolf (2001) entendemos que las operaciones realizadas para producir el guión implicaron un agregado o supresión de diálogos, sustituciones, enroques, es decir procedimientos que en su conjunto contribuyen a expresar en un nuevo lenguaje, en este caso el cinematográfico, la esencia del texto orwelliano. Contrariamente a algunas opiniones que hallamos en diversos medios, como Internet, creemos que Radford en su doble tarea de director y guionista no quedó prisionero del lenguaje literario, sino que por el contrario eligió soluciones estéticas y formales que permitieron un producto nuevo, que con recursos propios del medio restituye el clima terrorífico de la novela.

Dado que, al aproximarnos al film del realizador, pudimos notar que la novela ha sido respetada, consideramos que trazar un paralelo para marcar similitudes y diferencias entre el texto de partida y el de llegada sólo serviría para limitar nuestro abordaje. Al respecto, afirma Wolf: “Este rumbo del trabajo sobre la transposición, en realidad, se agota en sí mismo porque sólo se ocupa de detectar, en un nivel cuantitativo e impresionista, las diferencias entre texto literario y película” (Wolf, 2001, p. 22). Es por ello que declinamos este tipo de análisis en favor de centrar nuestra atención en reflexionar acerca de cómo el director cinematográfico ha utilizado los elementos propios del lenguaje del séptimo arte para plasmar el texto del autor británico.

Orwell era consciente que podría suceder que algunos lectores –especialmente los jóvenes– saltaran la lectura del “Apéndice de Neohabla” y los fragmentos del libro de Goldstein, por tal motivo llevó adelante el relato de modo tal que, aun omitiendo estas partes, pudiesen comprender la trama. El director debió considerar importante la explicación del funcionamiento del Neohabla, por ello en lugar de recurrir a la *voz en off* para explicarlo, optó por mantener una idea tomada de la novela: ponerlo en boca de Syme durante un almuerzo laboral. Creemos que el diálogo le quita rigidez al contenido del Apéndice en cuestión y hace más interesante la exposición pertinente en boca del especialista del Miniver. El desarrollo del costado oculto de Winston tendiente a ir en contra de las ideas partidarias se ve reforzado en el film a través de la elección del director. A diferencia de la novela, ni Julia ni el sirviente de O’Brien intervienen en la reunión y, aun cuando Winston lee en voz alta, para su amante –en la intimidad–, fragmentos del libro de Goldstein, ésta se queda dormida. En cuanto al lenguaje cinematográfico podemos observar que el realizador incluye la utilización permanente de paneos descriptivos y, que en muchos casos le ayudan a reemplazar el corte directo, generando un movimiento suave que le permite pasar de un plano a otro. No recurre a efectos especiales, sino a un lenguaje tributario del cine clásico.

La atmósfera del film resulta tan asfixiante como la novela. Radford concibe pantallas gigantes donde aparece la propaganda del Gran Hermano. Los tonos sepías dominan los documentales que se proyectan, lo que le aporta un plus de nostalgia y documento. La omnipresencia de las pantallas lejos de haber perdido vigencia se ha incrementado en el mundo contemporáneo, tal como podemos verlo a diario. Dicha presencia constante en el film –que estaba presente también en la novela– no hace más que reforzar nuestra experiencia cotidiana, atravesada por la amenaza de lo inminente que se percibe.

Es indudable que la estética del film remite a la sociedad nazi: los trajes de los Niños Espías, la organización militarizada del trabajo en los ministerios, los estandartes partidarios, las ejecuciones públicas y los mitines políticos.

John Hurt y de Richard Burton fueron galardonados por su labor actoral en el film. Curiosamente Cyril Kusack quien encarna al policía del pensamiento Charrington, es el mismo actor que protagonizó al capitán Beatty en el film *Fahrenheit 451* (1966), de François Truffaut. Inevitablemente ello funciona como guiño al espectador cinéfilo, que ha visto el film del director francés, puesto que en ambos encarna a la autoridad represora.

Palabras de cierre

Finalizada la Segunda Guerra algunos autores decidieron dar testimonio de lo que habían padecido. Algunos de los sobrevivientes de los campos de concentración optaron por cubrir con un manto de silencio este sufrimiento. Demasiado vivo era su dolor para darlo a conocer. Otros, optaron por no olvidar, aunque nadie desde lo racional diese credibilidad a las aberraciones que relataban. Este es el caso de Jorge Semprún, de Primo Levi y de Claude Lanzmann, entre tantos otros.

En el ámbito de la novela, autores como el que nos convoca trataron de exorcizar sus propios demonios. Fusi señala:

Al escribir *1984*, Orwell quiso oponerse al totalitarismo desde la literatura. Desde una literatura que, probablemente, no era literariamente buena; pero era extraordinariamente eficaz. Más que ningún otro libro contemporáneo, *1984* despertó las conciencias de las sociedades libres y democráticas ante el horror y el peligro del totalitarismo y de la mentalidad totalitaria. (Fusi, 2004, p. 93)

Coincido con este autor en la mayoría de los aspectos, ya que en el momento de su aparición, este libro provocó profundas reflexiones en una parte de la sociedad. La lectura y relectura de la obra nos demuestra que no ha pasado de moda, que presenta aún una vigencia abrumadora. Al comparar la relación entre los medios de comunicación y el poder —un aspecto fundamental tanto en el texto literario con su incidencia en el audiovisual— sostenemos que, así como la vida de los ciudadanos en la novela es totalmente controlada por los agentes de poder, esto vuelve a quedar en evidencia en la película del mismo nombre filmada en el año 1984, situación que también se extiende hasta hoy. Muy a nuestro pesar, los totalitarismos continúan vigentes en la actualidad: nacen, se desarrollan y pese a que parecen extinguirse, nada más alejado. Creemos haber aniquilado al mal, pero éste se oculta. Vive agazapado en las sombras. Aguarda el momento preciso. Espía sobre el hombro de los gobernantes, esperando a aquel que se deje deslumbrar por su canto de sirena. Aquel cuya ambición y escrúpulos le den cabida. Aquel dispuesto a venderle su alma al diablo y que aplaque su sed de sangre, de miles de inocentes.

Notas

1. Partido Obrero de Unificación Marxista.
2. Juego de estrategia de guerra donde los jugadores se disputan los países del mundo.
3. “En su forma clásica, la utopía es la construcción de una sociedad ideal, pensada como perfecta o por lo menos alternativa”. (Capanna, 2007, p. 183)
4. Es decir, el “mal lugar”, ya que la visión pesimista del mundo que describen es la nota dominante de los relatos en cuestión.
5. INSOC o Socialismo Inglés.
6. Combinación, en una misma estructura sintáctica, de dos palabras o expresiones de significado opuesto que originan un nuevo sentido, como en *un silencio atronador*. Diccionario de la real Academia Española <http://dle.rae.es/?id=RNRzJK5> Recuperado el 08/12/16.
7. Si bien en la traducción consultada figura mencionado como Hermano Grande, para nuestro desarrollo adoptaremos una versión más coloquial, respondiendo al uso que le damos en castellano: Gran Hermano.
8. “[...] Que el preso esté sin cesar observado por un vigilante: demasiado poco, porque lo esencial es que se sepa vigilado; demasiado, porque no tiene necesidad de serlo efectivamente. Para ello Bentham ha sentado el principio de que el poder debía ser visible e inverificable. Visible: el detenido tendrá sin cesar ante los ojos la elevada silueta de la torre central de donde es espiado. Inverificable: el detenido no debe saber jamás si en aquel momento se le mira; pero debe estar seguro de que siempre puede ser mirado”. (Foucault, 2004, p. 63)
9. “Quien ha leído o visto *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury ha podido hacerse una idea de lo que significaría verse obligado a vivir en un mundo sin libros, y qué valor asumiría en él el recuerdo de los libros” (Levi, 2011). *La trilogía de Auschwitz. Si esto es un hombre. La Tregua. Los hundidos y los salvados*. Madrid: El Aleph, p. 592.
10. Director y guionista cinematográfico, nacido en 1946 en Nueva Delhi, India. Licenciado en la National Film School. Se desempeñó como documentalista para la BBC. Realizador y guionista de *1984* (1984), *Il postino* (1994), *El mercader de Venecia* (2004), *Un plan brillante* (2007), entre otros.

Bibliografía

- Adorno, T. W. (2005). *Ensayo sobre la propaganda fascista. Psicoanálisis del antisemitismo*. Buenos Aires: Paradiso.
- Báez, F. (2005). *Historia universal de la destrucción de los libros. De las tablillas sumerias a la guerra de Irak*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bauzá, H. F. (2005). *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Capanna, P. (2007). *Ciencia Ficción. Utopía y mercado*. Buenos Aires: Cántaro.
- Di Tella, T.; Chumbita, H.; Gamba, S.; Gajardo, P. *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*. Buenos Aires: EMECÉ.

- Doob, L. W., "Goebbels y sus principios propagandísticos" en Moragas, M. (ed.) (1979). *Sociología de la Comunicación de Masas*. Barcelona: Gustavo Gili, pp. 381-404.
- Foucault, M. (1993). *Genealogía del racismo*. Montevideo: Caronte Ensayos.
- _____. (2004). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Fusi, J. P. (2004). *El malestar de la modernidad. Cuatro estudios sobre historia y cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Germani, G. (2003). *Autoritarismo, fascismo y populismo nacional*. Buenos Aires: Universidad Torcuato Di Tella.
- Gruber, M., "La temperatura en la que arden las ideas" en Babino, M. E. (Comp.). (2011). *La literatura en el teatro y el cine*. Buenos Aires: Nobuko/ FADU, pp. 57-71.
- Levi, P. (2011). *Los hundidos y los salvados* en *La trilogía de Auschwitz*. Madrid: El Aleph.
- Manguel, A. (2007). *La biblioteca de noche*. Bogotá: Norma.
- Orwell, G. (1950). *Mil novecientos ochenta y cuatro*. Versión Arturo Bray. Buenos Aires: Guillermo Kraft.
- Semprún, J. (1995). *La escritura o la vida*. Barcelona: Tusquets.
- Tafalla, M. (2003). *Theodor W. Adorno. Una filosofía de la memoria*. Barcelona: Herder.
- Wolf, S. (2001). *Cine / Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.

Abstract: World War II, the Shoah, the Gulag, Hiroshima and Nagasaki, constitute a long list of ignominious facts that have set fire to humanity. Not surprisingly, lucid intellectuals and artists raised their voices to point out the failure of the ancient rational paradigms that underpinned modernism: if that rationalism had led to failure, it was necessary to look for new structures that would help to overcome the past. Thus they saw a hope in the resurgence of the myth.

With the postwar period, a stage known as the Cold War was opened, which was characterized, among other things, by the dizzying growth of communication, as well as the development of all kinds of control mechanisms and gadgets ranging from microfilms and microphones, to cameras. The USSR and the US, with their secret services, played a war of nerves where everything seemed valid: serum of truth, various tortures and brainwashing, among others, were terms that moved from the political field to literature, cinema and theater. These elements contributed to the imagination of the artists, who in cases such as the one we analyzed, placed criticism on the world around them in a dystopian future.

The present work aims to analyze some aspects of George Orwell 's novel *1984* (1948), exploring the lines of hermeneutic depth that gave life to its characters and conflicts, and then to approach the homonymous cinematographic transposition.

In comparing the relationship between the media and power –a fundamental aspect both in the literary text and its impact on the audiovisual– we maintain that just as the life of the citizens in the novel is totally controlled by the agents of power, this is again evident in the film of the same name filmed in 1984, a situation that also extends today. Much to our regret, totalitarianisms continue to prevail today.

Key words: Cold War - totalitarianism - Orwell - 1984 - Film representations.

Resumo: A II Guerra Mundial, a Shoah, o Gulag, Hiroshima e Nagasaki, constituem uma longa lista de fatos ignominiosos que marcaram a fogo à humanidade. Por isso, lúcidos intelectuais e artistas marcaram o fracasso dos antigos paradigmas racionais que sustentaram o modernismo: se esse racionalismo tinha levado ao fracasso, havia que procurar novas estruturas que ajudassem a superar o passado. Desse modo, divisaram uma esperança no ressurgimento do mito.

Com o pós-guerra, abriu-se uma etapa conhecida como a Guerra Fria, que se caracterizou por o crescimento rápido das comunicações, e por o desenvolvimento de todo tipo de mecanismos de controle e gadgets que abarcaram desde microfilmes e microfones até câmaras. A URSS e os EEUU, com seus serviços secretos, brincaram uma guerra de nervos onde tudo parecia válido: soro da verdade, torturas, lavado de cérebro, entre outros, foram termos que se trasladaram desde o campo político até a literatura, o cinema e o teatro. Esses elementos contribuíram à desenvolver a imaginação dos artistas, que em casos como o que se analisa situaram num futuro distópico as críticas ao mundo que lhes rodeava.

Este trabalho analisa aspectos da novela *1984* de George Orwell (1948) explorando as linhas de profundidade hermenêutica que deram vida aos personagens e conflitos, para depois abordar a transposição cinematográfica homônima.

Ao comparar a relação entre os meios de comunicação e o poder, dizemos que assim como a vida dos cidadãos na novela é controlada pelos agentes do poder, o filme feito em 1984 mostra a mesma questão, situação que até hoje pode ser evidenciada, já que os totalitarismos estão ainda vigentes.

Palavras chave: Guerra Fria - totalitarismos - Orwell - 1984 - representações filmicas.

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]: **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. Kurennyaya**: 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 | **María A. Sifontes:** El acto performático como expresión del pensamiento en obras realizadas por artistas venezolanos. (2017). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 62, mayo. Con Arbitraje.

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

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

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Lecturas y poéticas del arte latinoamericano: apropiaciones, rupturas y continuidades. María Gabriela Figueroa:** Prólogo | **Cecilia Iida:** El arte local en el contexto global | **Silvia Dolinko:** Lecturas sobre el grabado en la Argentina a mediados del siglo XX | **Ana Hib:** Repertorio de artistas mujeres en la historiografía canónica del arte argentino: un panorama de encuentros y desencuentros | **Cecilia Marina Slaby:** Mito y banalización: el arte precolombino en el arte actual. La obra de Rimer Cardillo y su apropiación de la iconografía prehispánica | **Lucía Acosta:** Jorge Prelorán: las voces que aún podemos escuchar | **Luz Horne:** Un paisaje nuevo de lo posible. Hacia una conceptualización de la “ficción documental” a partir de Fotografías, de Andrés Di Tella | **María Cristina Rossi:** Redes latinoamericanas de arte constructivo | **Florencia Garramuño:** Todos somos 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 Narváz 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 Narváz: **Audiovisualidad y subjetividad. Del icono a la imagen filmica** | Alejandro Jaramillo Hoyos: **Poética de la imagen - imagen poética** | Leopoldo Lituma Agüero: **Imagen, memoria y Nación. La historia del Perú en sus imágenes primigenias** | Luis Martín Arias: **¿Qué queremos decir cuando decimos “imagen”? Una aproximación desde la teoría de las funciones del lenguaje** | Luis Eduardo Motta R.: **La imagen y su función didáctica en la educación artística** | Alejandra Niedermaier: **Cuando me asalta el miedo, creo una imagen** | Eduardo A. Russo: **Dinámicas de pantalla, prácticas post-espectatoriales y pedagogías de lo audiovisual** | Viviana Suarez: **Interferencias. Notas sobre el taller como territorio, la regla como posibilidad, la obra como médium** | Lorenzo Javier Torres Hortelano: **Aproximación a un modelo de representación virtual lúdico (MRVL). *Virtual Self*, narcisismo y ausencia de sentido.** (2016). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 56, marzo. Con Arbitraje.

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

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Reflexiones sobre la imagen: un grito interminable e infinito**. Jorge Couto: **Prólogo** | Joaquín Linne y Diego Basile: **Adolescentes y redes sociales online. El photo sharing como motor de la sociabilidad** | María José Bórquez: **El Photoshop en guerra: algo más que un retoque cosmético** | Virginia E. Zuleta: **Una apertura de Pina. Algunas reflexiones en torno al documental de Wim Wenders** | Lorena Steinberg: **El funcionamiento indicial de la imagen en el nuevo cine documental latinoamericano** | Fernando Mazás: **Apuntes sobre el rol del audiovisual en una genealogía materialista de la representación** | Florencia Larralde Armas: **Las fotos sacadas de la ESMA por Victor Bastera en el Museo de Arte y Memoria de La Plata: el lugar de la imagen en los trabajos de la memoria de la última dictadura militar argentina** | Tomás Frère Affanni: **La imagen y la música. Apuntes a partir de El artista** | Mariana Bavoleo: **El Fileteado Porteño: motivos decorativos en el margen de la comunicación publicitaria** | Mariela Acevedo: **Una reflexión sobre los aportes de la Epistemología Feminista al campo de los estudios comunicacionales** | Daniela Cecca-

to: **Los blogs de moda como creadores de modelos estéticos** | Natalia Garrido: **Imagen digital y sitios de redes sociales en internet: ¿más allá de espectacularización de la vida cotidiana?** | Eugenia Verónica Negreira: **El color en la imagen: una relación del pasado - presente y futuro** | Ayelén Zaretti: **Cuerpos publicitarios: cuerpos de diseño. Las imágenes del cuerpo en el discurso publicitario de la televisión. Un análisis discursivo** | Jorge Couto: **La “belleza” im-posible visual/digital de las tapas de las revistas. Aportes de la biopolítica para entender su u-topía.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 54, septiembre. Con Arbitraje.

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

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

Ceil! | R. Skryzak: **Las ensoñaciones de un videasta solitario** | G. Kortsarz: **El sol en mi cabeza** | **La identidad nacional. Representaciones culturales en Argentina y Serbia.** Z. Marzorati y B. Pantović: **Prólogo** | A. Mardikian: **Múltiples identidades narrativas en el espacio teatral** | D. Radojičić: **Identidad cultural. La película etnográfica en Serbia** | M. Pombo: **La fotografía argentina contemporánea. Una mirada hacia las comunidades indígenas** | T. Tal: **El Kruce de los Andes: memoria de San Martín y discurso político en Revolución (Ipiña, 2010)** | B. Pantović: **Serbia en imágenes: mensajes visuales de un país** | V. Trifunović y J. Diković: **La transformación post-socialista y la cultura popular: reflejo de la transición en series televisivas de Serbia** | S. Sasiain: **Espacios que educan: tres momentos en la historia de la educación en Argentina** | M. E. Stella: **A un cuarto de siglo, reflexiones sobre el Juicio a las Juntas Militares en Argentina** | A. Stagnaro: **Representaciones culturales e identitarias en cambio: habitus científico y políticas públicas en ciencia y tecnología en la Argentina** | A. Pavićević: **El Ángel Blanco. Desde Heraldo de la Resurrección hasta Portador de Fortuna. Comercialización del Arte Religioso en la Serbia post-comunista** | M. Stefanović Banović: **Ejemplos del uso de los símbolos cristianos en la vida cotidiana en Serbia** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 52, mayo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseño de arte Tecnológico.** Alejandra Niedermaier: **Prólogo.** Apartado: Acerca de FASE: Marcela Andino: **Diseño de políticas culturales** | Pelusa Borthwick: **Nuestra inserción en la cadena de producción nacional** | Patricia Moreira: **FASE La necesidad del encuentro** | Graciela Taquini: **Textos curatoriales de los últimos cinco años de FASE.** Apartado: Acerca de la esencia y el diseño del arte tecnológico. Rodrigo Alonso: **Introducción a las instalaciones interactivas** | Emiliano Causa: **Cuerpo, Movimiento y Algoritmo** | Rosa Chalhko: **Entre al álbum y el MP3: variaciones en las tecnologías y las escuchas sociales** | Alejandra Marinaro y Romina Flores: **Objetos de frontera y arte tecnológico** | Enrique Rivera Gallardo: **El Virus de la Destrucción, o la defensa de lo inútil** | Mariela Yeregui: **Encrucijadas de las artes electrónicas en la aporía arte/investigación** | Jorge Zuzulich: **¿Qué nos dice una obra de arte electrónico?** Este cuaderno acompaña a FASE 6.0/2014. **Tesis recomendada para su publicación.** Valeria de Montserrat Gil Cruz: **Gráficos animados en diarios digitales de México. Cápsulas informativas, participativas y de carácter lúdico.** (2015). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 51, marzo. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Diseños escénicos innovadores en puestas contemporáneas.** Catalina Julia Artesi: **Prólogo** | Andrea Pontoriero: **Vida líquida, teatro y narración en las propuestas escénicas de Mariano Pensotti** | Estela Castronuovo: **Lote 77 de Marcelo Mininno: el trabajoso oficio de narrar una identidad** | Catalina Julia Artesi: **Representaciones expandidas en puestas actuales** | Ezequiel Lozano: **La intermedialidad en el centro de las propuestas escénicas de Diego Casado Rubio** | Marcelo Velázquez: **Mediatización y diferencia. La búsqueda de la forma para una puesta en escena de Acreeedores de Strindberg** | **Distribución cultural.** Yanina Leandra: **Prólogo** |

Andrea Hanna: **El rol del productor en el teatro independiente. La producción es ejecutiva y algo más...** | Roberto Perinelli: **Teatro: de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones inevitables** | Leila Barenboim: **Gestión Cultural 3.0** | Rosalía Celentano: **Ámbito público, ámbito privado, ámbito independiente, fronteras desplazadas en el teatro de la Ciudad de Buenos Aires** | Yoska Lazaro: **La resignificación del término “producto” en el ámbito cultural** | Tesis recomendada para su publicación: Rosa Judith Chalkho. **Diseño sonoro y producción de sentido: la significación de los sonidos en los lenguajes audiovisuales** (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 50, diciembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **El Diseño en foco: modelos y reflexiones sobre el campo disciplinar y la enseñanza del diseño en América Latina.** María Elena Onofre: **Prólogo** | Sandra Navarrete: **Abstracción y expresión. Una reflexión de base filosófica sobre los procesos de diseño** | Octavio Mercado G: **Notas para un diseño negativo. Arte y política en el proceso de conformación del campo del Diseño Gráfico** | Denise Dantas: **Diseño centrado en el sujeto: una visión holística del diseño rumbo a la responsabilidad social** | Sandra Navarrete: **Diseño 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 derecha. 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 Artifugio Chilote** | Ximena González Eliçabe: **Arte textil y tradición en la Provincia de Catamarca, noroeste argentino** | Lida Eugenia Lora Gómez - Diana Carolina Aconcha Díaz: **FIBRARTE** | Marina Porrúa: **Claves de identidad del programa Identidades Productivas** | Marina Porrúa: **Diseño con identidad local. Territorio y cultura, como eje para el desarrollo y la sustentabilidad** | Georgina Colzani: **Entramado: moda y diseño en Latinoamérica** | Andrea Melenje Argote: **Itinerario: Diseño Gráfico, Cultura Visual e identidades locales** | Nicolás García Recoaro: **Las cholos y su mundo de polleras**. (2014). Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 47, marzo. Con Arbitraje.

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

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

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

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

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

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

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Perspectivas sobre moda, tendencias, comunicación, consumo, diseño, arte, ciencia y tecnología.** Marcia Veneziani: **Prólogo** | Laureano Mon: **Industrias Creativas de Diseño de Indumentaria de Autor. Diagnóstico y desafíos a 10 años del surgimiento del fenómeno en Argentina** | Marina Pérez Zelaschi: **Observatorio de tendencias** | Sofía Marré: **La propiedad intelectual y el diseño de indumentaria de autor** | Diana Avellaneda: **Telas con efectos mágicos: iconografía en las distintas culturas. Entre el arte, la moda y la comunicación** | Silvina Rival: **Tiempos modernos. Entre lo moderno y lo arcaico: el cine de Jia Zhang-ke y Hong Sang-soo** | Cristina Amalia López: **Moda, Diseño, Técnica y Arte reunidos en el concepto del buen vestir. La esencia del oficio y el lenguaje de las formas estéticas del arte sartorial y su aporte a la cultura y el consumo del diseño** | Patricia Doria: **Consideraciones sobre moda, estilo y tendencias** | Gustavo A. Valdés de León: **Filosofía desde el placard. Modernidad, moda e ideología** | Mario Quintili: **Nanociencia y Nanotecnología... un mundo pequeño** | Diana Pagano: **Las tecnologías de la felicidad privada. Una problemática tan vieja como la modernidad** | Elena Onofre: **Al compás de la revolución Interactiva. Un mundo de conexiones** | Roberto Aras: **Principios para una ética de la ficción televisiva** | Valeria Stefanini Zavallo: **El uso del cuerpo en las revistas de moda** | Andrea Pol: **La marca: un signo de identificación visual y auditivo sinérgico.** (2012).

Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 42, septiembre. Con Arbitraje.

> Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. [Ensayos]: **Arte, Diseño y medias tecnológicas**. Rosa Chalkho: **Hacia una proyectualidad crítica**. [Prólogo] | Florencia Battiti: **El arte ante las paradojas de la representación** | Mariano Dagatti: **El voyeurismo virtual. Aportes a un estudio de la intimidad** | Claudio Eiriz: **El oído tiene razones que la física no conoce. (De la falla técnica a la ruptura ontológica)** | María Cecilia Guerra Lage: **Redes imaginarias y ciudades globales. El caso del stencil en Buenos Aires (2000-2007)** | Mónica Jacobo: **Videojuegos y arte. Primeras manifestaciones de Game Art en Argentina** | Jorge Kleiman: **Automatismo & Imago. Aportes a la Investigación de la Imagen Inconsciente en las Artes Plásticas** | Gustavo Kortsarz: **La 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 incommensurabilidad 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 Finkelievich. **De la tarta de manzanas a la estética bussines-pop. Nuevos lenguajes para la sociedad de la información.** Claudia López Neglia. **De las incertezas al tiempo subjetivo.** Eduardo A Russo. **La máquina de pensar. Notas para una genealogía de la relación entre teoría y práctica en Sergei Eisenstein.** Gustavo Valdés. **Bauhaus: crítica al saber sacralizado.** (2003) Buenos Aires: Universidad de Palermo, Facultad de Diseño y Comunicación, Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Vol. 15, noviembre. Con Arbitraje.

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

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

Síntesis de las instrucciones para autores

Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación [Ensayos]
Facultad de Diseño y Comunicación. Universidad de Palermo. Buenos Aires, Argentina.
www.palermo.edu/dyc

Los autores interesados deberán enviar un abstract de 200 palabras en español, inglés y portugués que incluirá 10 palabras clave. La extensión del ensayo no debe superar las 8000 palabras, deberá incluir títulos y subtítulos en negrita. Normas de citación APA. Bibliografía y notas en la sección final del ensayo.

Presentación en papel y soporte digital. La presentación deberá estar acompañada de una breve nota con el título del trabajo, aceptando la evaluación del mismo por el Comité de Arbitraje y un Curriculum Vitae.

Artículos

- Formato: textos en Word que no presenten ni sangrías ni efectos de texto o formato especiales.
- Autores: los artículos podrán tener uno o más autores.
- Extensión: entre 25.000 y 40.000 caracteres (sin espacio).
- Títulos y subtítulos: en negrita y en Mayúscula y minúscula.
- Fuente: Times New Roman. Estilo de la fuente: normal. Tamaño: 12 pt. Interlineado: sencillo.
- Tamaño de la página: A4.
- Normas: se debe tomar en cuenta las normas básicas de estilo de publicaciones de la American Psychological Association APA.
- Bibliografía y notas: en la sección final del artículo.
- Fotografías, cuadros o figuras: deben ser presentados en formato tif a 300 dpi en escala de grises. Importante: tener en cuenta que la imagen debe ir acompañando el texto a modo ilustrativo y dentro del artículo hacer referencia a la misma.

Importante:

La serie Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación sostiene la exigencia de originalidad de los artículos de carácter científico que publica.

Es sistema de evaluación de los artículos se realiza en dos partes. En una primera instancia, el Comité Editorial evalúa la pertinencia de la temática del trabajo, para ser publicada en la revista. La segunda instancia corresponde a la evaluación del trabajo por especialistas. Se usa la modalidad de arbitraje doble ciego, permitiendo a la revista mantener la confidencialidad del proceso de evaluación.

Para la evaluación se solicita a los árbitros revisar los criterios de originalidad, pertinencia, actualidad, aportes, y rigurosidad científica. Será el Comité Editorial quien comunica a los autores los resultados de la misma.

Consultas

En caso de necesitar información adicional escribir a publicacionesdc@palermo.edu o ingresar a http://fido.palermo.edu/servicios_dyc/publicacionesdc/vista/instrucciones.php



Facultad de Diseño y Comunicación

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