

Resúmenes

**AC** **ASAECA**  
VI CONGRESO 2018

Intensidades políticas en el cine y los estudios audiovisuales latinoamericanos.  
Identidades, dispositivos, territorios.



**UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL**  
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS

 **ASAECA**  
ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS  
SOBRE CINE Y AUDIOVISUAL

Autoridades de la Universidad Nacional del Litoral (UNL)

Rector

Enrique Mammarella

Vicerrector

Claudio Lizárraga

Decana (FHUC)

Laura Tarabella

Vicedecano (FHUC)

Daniel Comba

Comisión directiva AsAECA (2016-2018)

Presidente

Pablo Piedras

Vicepresidenta

Marcela Visconti

Secretaria

Dana Zylberman

Tesorero

Nicolás Mazzeo

Vocales titulares

Cecilia Elizondo, Julia Kratje, Alicia  
Napot, Mariné Nicola, Brenda Salama,  
Romina Smiraglia

Revisora de cuentas titular  
Carolina Soria

Vocales suplentes

Ignacio Dobrée, María Elena Ferreyra,  
Lucas Martinelli, Sebastián Russo

Revisora de cuentas titular  
Mariana Amieva

## Autoridades del Congreso

### Presidenta Honorífica

Lidia Acuña

### Coordinadora General

Mariné Nicola

### Presidentes

Pablo Piedras y Marcela Visconti

### Comité científico

Gonzalo Aguilar (UBA-Argentina), Nancy Berthier (París IV-Francia), Wolfgang Bongers (UC-Chile), Daniel Gastaldello (UNL-Santa Fe), Clara Kriger (UBA-Argentina), Michael Lazzara (UC Davis-Estados Unidos), Ana Laura Lusnich (UBA-Argentina), Mariano Mestman (UBA-Argentina), Fabián Mónaco (UNL-Santa Fe), Elida Moreyra (UNR-Argentina), Fernão Ramos (UNICAMP-Brasil), Alejandra Rodríguez (UNQ-Argentina), Vicente Sánchez-Biosca (UV-España), Georgina Torello (UdelaR-Uruguay), Mónica Villarroel (CNC-Chile), Laura Utrera (UNR-Argentina)

### Comisión organizadora

Alejandra Cecilia Carril, Natacha Mara Mell, Élide Moreyra, Mariné Nicola, Pablo Russo, Patricia Sanoner, Ysabel Tamayo

### Comité evaluador

Carolina Bravi, Gloria Ana Diez, Ignacio Dobrée, Cecilia Elizondo, María Elena Ferreyra, Alejandro Kelly Hopfenblatt, Julia Kratje, Clara Kriger, Pablo Lanza, Ana Laura Lusnich, Lucas Martinelli, Jorge Sala, Brenda Salama, Sonia Sasiaín, Romina Smiraglia, Fabián Soberón, Carolina Soria, Malena Verardi, Lior Zylberman

### Secretaria general

Dana Zylberman

## **EJES**

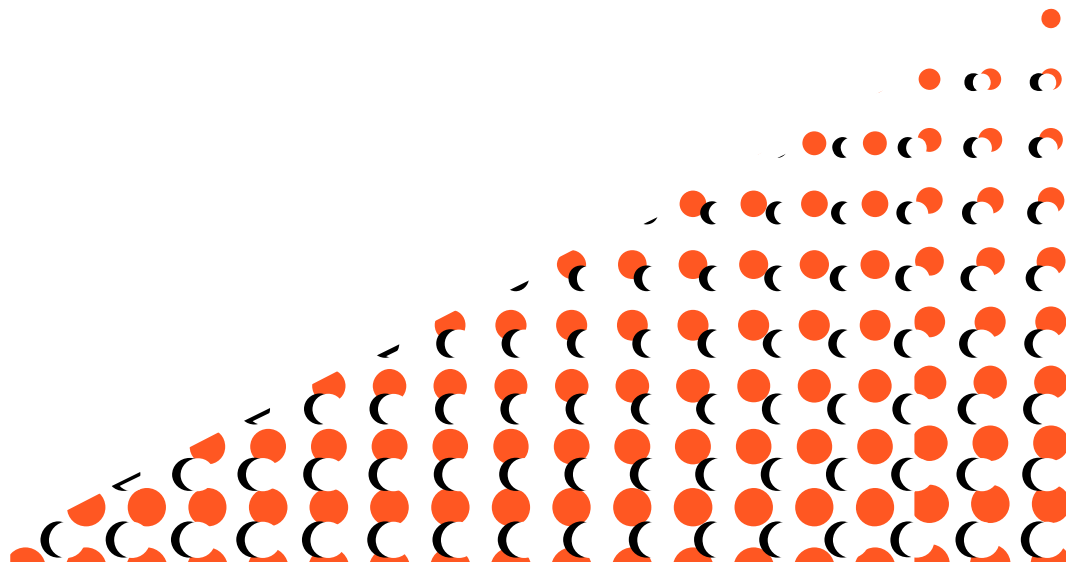
- 1. ¿50 o 60 años no es nada? Derroteros de lo político en el cine y el audiovisual contemporáneos: diálogos, escauceos y tensiones respecto de la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano**
- 2. Perspectivas asociadas a los estudios de géneros y sexualidades: revisión del pasado fílmico, análisis del presente audiovisual**
- 3. Géneros y géneros. De la analogía de los significantes en castellano hacia las pujas e intercambios entre *gender* y *genre***
- 4. ¿Escribir sobre cine o sobre los que escribieron sobre cine? Alcances, propuestas y límites de la crítica y de los acercamientos historiográficos**
- 5. Mirar las nuevas olas o ser parte del mar: el hacer político de las vanguardias históricas y la configuración –o existencia misma– de las vanguardias en la actualidad**
- 6. Cine y video experimentales frente al desafío de las nuevas plataformas. Circuitos de exhibición. Reposicionamientos analíticos, críticos y curatoriales**
- 7. Lo (ir)real en las imágenes de lo real. Nuevas formas del cine documental y su creciente apropiación en las artes escénicas, performáticas y visuales**
- 8. Estudios visuales, estudios culturales y estudios sobre cine. Problemas compartidos, zonas de especialización, convergencias y divergencias**
- 9. Mundos ficcionales: imaginarios, figuras, paisajes en el cine latinoamericano y del mundo**
- 10. Archivos audiovisuales: políticas de preservación, restauración y redes institucionales**
- 11. Nuevos modos de pensar las relaciones entre identidad, memoria e historia en las ficciones y en los documentales recientes**
- 12. El audiovisual en los procesos de enseñanza contemporáneos. ¿Recurso didáctico o construcción de una pedagogía orientada a las imágenes en movimiento?**

- 13. Escuchar el cine latinoamericano: música, canción, atmósfera sonora**
- 14. El audiovisual como práctica de intervención política y cultural. Medios de comunicación, nuevas tecnologías, descentralización de los circuitos**
- 15. Narrativas del presente: de la extensión a las formas breves. Series televisivas e imaginarios ficcionales**



## **EJE 1**

**¿50 o 60 años no es nada? Derroteros de lo político en el cine y el audiovisual contemporáneos: diálogos, escarceos y tensiones respecto de la tradición del Nuevo Cine Latinoamericano**



## **La ficción social: en búsqueda de una perspectiva histórica del género** Ayelen Ferrini (UNC)

La *ficción social* es un género cuyos códigos y convenciones están poco definidos y no han sido aún explorados en el marco de los estudios sobre cine o televisión, no así en el ámbito de la crítica que recurren el término para referir a aquellas producciones audiovisuales que abordan la problemática social de los sectores populares. Desde nuestra perspectiva, a esto se agrega el que los sujetos retratados aparecen marcados por rasgos de carencia y exclusión.

El género así definido hoy aparece tanto en cine, en films como *Pizza, birra, faso* (Stagnaro y Caetano, 1998), *Mundo Grúa* (Trapero, 1999), *Bolivia* (Caetano, 2001), *Un oso rojo* (Caetano, 2002), entre otras, como en televisión con series como *Okupas* (Stagnaro, 2000), *Tumberos* (Caetano, 2002), *La purga* (Rosa y Brusa, 2011), *El puntero* (Barone, 2011), *Los pibes del puente* (Salinas Salzar y Miranda, 2012), entre otras.

En este trabajo sostenemos que los orígenes de este género pueden rastrearse, como sugieren otros autores, tanto en películas de la década del '60 que representan a sectores marginales - *Shunko* (Murúa, 1960), *Crónica de un niño solo* (Favio, 1965), *Los inundados* (Birri, 1962), entre otras - como también en programas televisivos de los inicios de este medio, entre ellos *Cosa Juzgada* (Stivel, 1968).

Para sostener esta lectura, recurrimos a los desarrollos de Ana Laura Lusnich y Pablo Piedras en cuanto a la historia del cine político y social en Argentina, pero también, a los de Mirta Varela y Carlos Ulanovsky en relación a la historia de la televisión Argentina.

El trabajo pretende entonces historizar la *ficción social* como género e identificar la novedad en el mismo en relación a la utilización de los códigos cinematográficos/televisivos precedentes.

## **Autoría y duplas de labor en la renovación del cine argentino**

Marcos Zangrandi (ILH, UBA-CONICET)

Este trabajo se propone estudiar la particular configuración de la autoría en el nuevo cine argentino durante las décadas de 1950 y 1960. De acuerdo con ello, se recorren, por un lado, los emergentes de una nueva cultura cinematográfica, como el cineclubismo y la aparición nuevas publicaciones críticas, por otro, y ante todo, las alianzas entre escritores legitimados y realizadores. Éstas últimas fueron, efectivamente, el modo más original de confluencia del territorio literario (por entonces fracturado) con el cinematográfico (en revisión completa, a partir de la nueva ley de 1957). Siempre teniendo en cuenta las líneas de debate sobre la autoría en la cultura letrada y en el cine que se produce durante estos años, se consideran las muchas colaboraciones que se produjeron por entonces por parte de narradores prestigiosos (Borges, Bioy Casares, Denevi, Roa Bastos y otros), y en particular las duplas de labor sostenida que trabaron Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson, David Viñas y Fernando Ayala, y Julio Cortázar y Manuel Antín. Van a ser ellas, cada una con sus variantes y su modo particular de edificar el vínculo, las que asientan la idea de un nuevo cine atravesado y fortalecido a partir de categorías propiamente literarias.

## **Alberto Miller, precursor del cine social en Uruguay**

Mariana Amieva (GEstA, UDELAR)

Desde comienzos de la década del 50 el realizador uruguayo Alberto Miller ha desarrollado una obra interesante que termina de consolidarse con su filme *Cantegriles* en el año 1958. Este cortometraje obtiene cierto reconocimiento tanto en la prensa local como en los concursos en los que se presenta. *Cantegriles* es citado en numerosa bibliografía como un antecedente claro del cine político – social uruguayo de la década del 60 al poner en imágenes la representación de la crisis a partir del registro de vida cotidiana de uno de los rancheríos de las periferias de la ciudad de Montevideo, y a partir de una mirada que se asume como observadora, nos muestra de forma muy próxima los lugares y las personas que allí viven.

Me interesa especialmente el caso de Miller ya que permite estudiar el itinerario desde la práctica amateur ligada al movimiento cineclubista, a los intentos de consolidación y búsqueda de profesionalización de una actividad que se asume como independiente pero que reclama apoyos y reconocimientos del colectivo. Los filmes que han logrado localizarse en los archivos locales también permiten analizar las distintas búsquedas expresivas y el uso de diversas voces y modalidades en momentos en los que los recursos utilizados no tienen un encuadramiento reconocible. Por último este objeto de estudio me permite problematizar el inicio del cine social en relación a otras obras con las que este filme dialoga como es el caso de *Tire dié*, de Fernando Birri.

## **Máquinas de agua en el documental latinoamericano**

Pablo Corro (Universidad Católica de Chile)

Las centrales hidroeléctricas son el motivo ejemplar de los sistemas maquínicos del agua que la no ficción cinematográfica latinoamericana identifica con insistencia desde fines de la década del '40 hasta el presente. Las identificaciones argumentales del agua como medio de trabajo, de extracción de riquezas, de agente energético, de carencia, de contaminación, exponen durante 60 años el cuadro de plano general, de naturalización de la técnica, cuyo centro con progresión trágica contiene la figura de las represas, centrales, acueductos, desagües, plantas de tratamiento. Esta presentación, que surge del proyecto de investigación "Imágenes de técnicas en el cine documental latinoamericano", describe los elementos estéticos e ideológicos de algunas poéticas maquínicas del agua en el cine mexicano, chileno y brasileño en las décadas de los '60, '70 y 2000.

## **Comunicación y democracia: treinta años del Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo (Santiago, 1988)**

Alejandro De la Fuente (Inv. Independiente) y Claudio Alberto Guerrero Urquiza (Universidad Diego Portales)

Esta ponencia busca relevar un hito poco conocido en la historia del video en América Latina, como es el Primer Encuentro Latinoamericano de Video Alternativo, desarrollado en Santiago de Chile en abril de 1988. Este evento se desarrolló en un momento bastante particular, marcado por el progresivo fin de las dictaduras en el Cono Sur y la apertura a regímenes democráticos que se encontraban en plena negociación acerca del rol de la comunicación alternativa en la sociedad. A la vez, en todo el continente se desdibujaba el modelo de cine político



heredado del Nuevo Cine Latinoamericano, al mismo tiempo que este movimiento tendía a convertirse en memoria y dejaba de considerarse una tendencia viva.

El Encuentro fue organizado por los colectivos más importantes de comunicación alternativa que existían en Chile, tales como el Grupo Proceso, Teleanálisis, Ictus, ECO y Vitel. Por su parte, desde el extranjero concurren el Centro de Criação de Imagem Popular (CECIP, Río de Janeiro), TV VIVA (Pernambuco), TV dos Trabalhadores (São Paulo), la Associação Brasileira de Vídeo no Movimento Popular (ABVMP, São Paulo), el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA, Montevideo), el Centro de Servicios de Pedagogía Audiovisual para la Capacitación (CESPAC, Lima), Wallparrimachi (Cochabamba) y Qhana (La Paz). Las conclusiones de este encuentro quedaron documentadas en el Manifiesto de Santiago, al que adhirieron unos 80 audiovisualistas chilenos y latinoamericanos. La ponencia realiza una reconstrucción histórica de este evento (su organización, desarrollo, consecuencias) y un análisis de las ideas y propuestas esbozadas en el manifiesto antes nombrado.

### **Cine, modernidad y política en el Instituto General Electric de Montevideo**

Cecilia Lacruz (GEstA-UDELAR)

Este trabajo pensará el vínculo entre el cine y sus espacios de difusión, recepción y legitimación. Por un lado, mediante la investigación de fuentes nacionales y regionales y testimonios, recuperaré la experiencia del Festival de Cine Independiente Americano -o "del Cono Sur"- del Instituto General Electric del Uruguay, organizado por Angel Kalenberg en Montevideo en 1965. Realizado en uno de los espacios más simbólicos del arte moderno en el país de la década de 1960, el evento no solo convocó a las cinematografías de Chile, Argentina, Brasil y Uruguay, sino que reunió a importantes críticos y cineastas e impactó a nivel local con el estreno de *Dios y el diablo en la tierra del Sol* (G. Rocha, 1964) y *Caravana Farkas-Viramundo* (G. Sarno, 1965), entre otros. Por otro lado, indagaré en la proyección y premiación en este Festival de la película uruguaya dirigida por Mario Handler, *Carlos: Cine-retrato de un "caminante" en Montevideo* (ICUR, 1965), que muestra la vida cotidiana de un marginal que vagabundea por la ciudad, un título más recordado por la crítica histórica por su posterior consagración en el Festival de Viña del Mar de 1967. Mi propósito es revisar un momento del cine regional anterior al más politizado y conocido de 1967 y 1968, y contribuir con este caso, no solo a enriquecer el mapa y la trama de Festivales de la época en el que este evento se inscribe, sino a repensar y re-leer la aparición de *Carlos...* junto a estas películas como exponente de una modernidad cinematográfica uruguaya, un rasgo que quedará desplazado por los discursos posteriores.

### **O campo, o espectador e o fora-de-campo no Nuevo Cine Latinoamericano**

Cristina Alvares Beskow (ECA, USP)

No manifesto "Hacia un tercer cine", assinado por Fernando Solanas e Octavio Getino (Grupo Cine Liberación), fala-se em cinema-ação, este que provoca o espectador a intervir na realidade projetada, este que é visto como sujeito histórico que pode intervir no processo fílmico, estabelecendo um diálogo direto do projetado com seu extra-fílmico, mesclando referente e espectador, o que Comolli (2010, p.13) chama de espectador crítico, "aquele a quem o espetáculo quer fazer

desaparecer”, ou que Rancière chama de espectador emancipado, e que denominarei de espectador participante. O momento da projeção pode propiciar uma experiência reflexiva, já que causa aproximação e distanciamento do mundo histórico. O espectador participante é este que, ao estabelecer um outro contato com a representação, também entra em cena e se representa, dando continuidade ao filme em seu fora-de-campo. O filme interessado no espectador participante se propõe a quebrar o feitiço do cinema-espetáculo, aproximando-o da realidade e de suas faltas, causando desconforto, insatisfação, inconformismo, num movimento de “consciência para si”, de enxergar-se como sujeito de sua própria História. Alguns filmes exibidos em festivais do Nuevo Cine Latinoamericano foram produzidos com esta intenção, como *La hora de los hornos* (Grupo Cine Liberación, 1968), que convoca literalmente o espectador a dar continuidade ao filme em seu fora-de-campo. A partir da análise de alguns destes recursos discursivos, será realizada uma reflexão sobre o espectador participante no processo de produção fílmica.

### **Tan lejos, tan cerca. Poéticas del gesto experimental y memoria militante en el cine de Los Ingrávidos**

Miguel Borrego Errazu (UNAM)

A lo largo de la última década han surgido en México una serie de colectivos audiovisuales que, como el Colectivo Los Ingrávidos, se insertan críticamente en una doble tradición de trabajo audiovisual: por un lado, recuperan y actualizan procesos de trabajo propios de la institución experimental, no solo respecto a la atención a la materialidad de los procesos de trabajo y la búsqueda de formas no narrativas, sino también respecto al trabajo sobre el archivo y la preservación de la memoria fílmica, el sentido comunitario de creación, o el cuidado por los procesos de aprendizaje y generación de comunidades de trabajo audiovisual. Por otro lado, y en el eje temático, sus propuestas se inscriben en una genealogía poco explorada en la historiografía del cine mexicano: la de los colectivos de intervención política que, como la Cooperativa de Cine Marginal, surgieron tras el 68 mexicano siguiendo el ejemplo internacionalista de la militancia fílmica en otros países de Latinoamérica.

Con esta propuesta, me interesa explorar la tensión que se establece entre autonomía y heteronomía, entre el formalismo de la práctica experimental y la voluntad de intervención y denuncia social sobre la violencia en México, a partir del trabajo del Colectivo Los Ingrávidos, y especialmente a través de dos de sus piezas más recientes sobre la memoria de los sucesos de Ayotzinapa en 2014.

La cuestión que planteo es de qué modos puede pensarse la poética experimental como una manera de activar la memoria de las luchas sociales y políticas del cine latinoamericano.

### **¿Un “Nuevo Tercer Cine”? Formas colectivas de la producción audiovisual actual**

Santiago Ruiz (UNC) y Ximena Triquell (UNC-CONICET)

El proyecto de un Tercer Cine nace en mayo de 1968, cuando Fernando Solanas y Octavio Getino proponen en un volante un cine que fuera la negación del espectáculo, un cine de liberación que expusiera la realidad social de las clases oprimidas frente a la dominación cultural impuesta por los poderes neocoloniales. Esta modalidad abarcaba tanto las condiciones de producción, como las de distribución y exhibición: el rodaje a menudo en la clandestinidad, el

financiamiento con productoras propias, circuitos alternativos de exhibición en escuelas, centros barriales, sindicatos.

Actualmente, como propone Michel Chanan, el videoactivismo, junto a otras formas de producción colectiva de lo audiovisual (films realizados por movimientos sociales, comunidades de pueblos originarios, en escuelas, prisiones, hospitales neuropsiquiátricos, cooperativas, entre otros) permiten pensar una actualización de aquel concepto. A esto se agrega el abaratamiento de los costos de producción gracias al digital y las facilidades de distribución en las redes sociales e Internet, que incrementan el poder transformador del medio y promueven su uso político.

En un país como Argentina en el que la LSCA habilitó una serie de discusiones en torno al acceso y distribución de los discursos audiovisuales, cabe sostener la pregunta acerca de la vigencia de aquellos postulados.

### **El lugar inusitadamente preciso y particular de *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968), a cincuenta años de su estreno**

Javier Campo (UNICEN-CONICET)

A cincuenta años del estreno de *La hora de los hornos* (Octavio Getino y Fernando Solanas, 1968) el objetivo de esta presentación es pensar al film del grupo Cine Liberación como ubicado en un “entre”. Luego de Fanon, pero antes de la Teoría de la dependencia; luego del “Che” Guevara, pero antes del mayo francés; luego de El hombre unidimensional (Herbert Marcuse), pero antes de Para leer al pato Donald (Armand Mattelart y Ariel Dorfman). La hora de los hornos empieza donde terminaron muchas historias de la revolución, pero termina donde empezaron muchas otras. Nuestra hipótesis es que el film tuvo una amplia recepción apoyado en todo lo anterior que condensa, así como en lo posterior que anticipa.

En este punto, entonces, es válido preguntarnos: ¿cuán hija de su contexto, de su época, es la obra de Getino y Solanas? Un crítico argentino calificó como “imposible referirse al film fuera del contexto político y social” (Monteagudo, 1993: 13). Aunque en lo esencial podríamos concordar, nos permitimos discutir dicha afirmación: ¿qué referente cinematográfico inmediato antecede a *La hora de los hornos*? ¿Cuán desarrollada estaba la lucha revolucionaria en América Latina cuando comenzó a ser realizado el film (1965/1966)? Por ello es que podemos decir que el film fue terminado y estrenado en un momento inusitadamente preciso y particular, *La hora de los hornos* surgió de las entrañas de la tierra cuando estaba ardiendo.

### **Discursos cinematográficos latinoamericanos en la Muestra de Pesaro de 1968**

Ignacio del Valle Dávila (UNILA)

En esta presentación estudiaré la IV Mostra Internazionale del Nuovo Cinema de Pesaro de junio de 1968, poniendo de relieve su relevancia en la cristalización del proyecto del “Nuevo Cine Latinoamericano”. Las semanas previas al certamen se caracterizaron por las tensiones entre los organizadores –dirigidos por Lino Micciché– y jóvenes de izquierda, que no consideraban que la concepción de la muestra suficientemente militante. Esas polémicas tenían como antecedente el cierre del Festival de Cannes y el inicio de los Estados Generales del Cine Francés. Esos debates fomentaron la efervescencia política de la IV Mostra de Pesaro, dedicada a los cines latinoamericanos, con *La hora de los hornos* como principal

revelación. A cincuenta años de su realización, mi objetivo es abordar esa cuarta edición a partir de un documento poco conocido aún: el borrador de las respuestas de una treintena de cineastas latinoamericanos a un cuestionario del gabinete de prensa del festival. El amplio número de realizadores y su variada procedencia (Argentina, Brasil, Cuba, Colombia, Chile, Uruguay y Venezuela) permite analizar detenidamente las diferencias y semejanzas de los discursos sobre los cines de América Latina de los cineastas oriundos de ese subcontinente que acudieron a Pesaro. Este estudio comparativo posibilita establecer las diferentes tendencias y oposiciones entre ellos. Su interés es aún mayor por tratarse de una fuente primaria que no buscó realizar una evaluación posterior a los acontecimientos sino que surgió al calor de la hora.

### **O Nuevo Cine Latinoamericano e seu lugar nos Festivais de Marcha (Uruguai, 1967, 1968)**

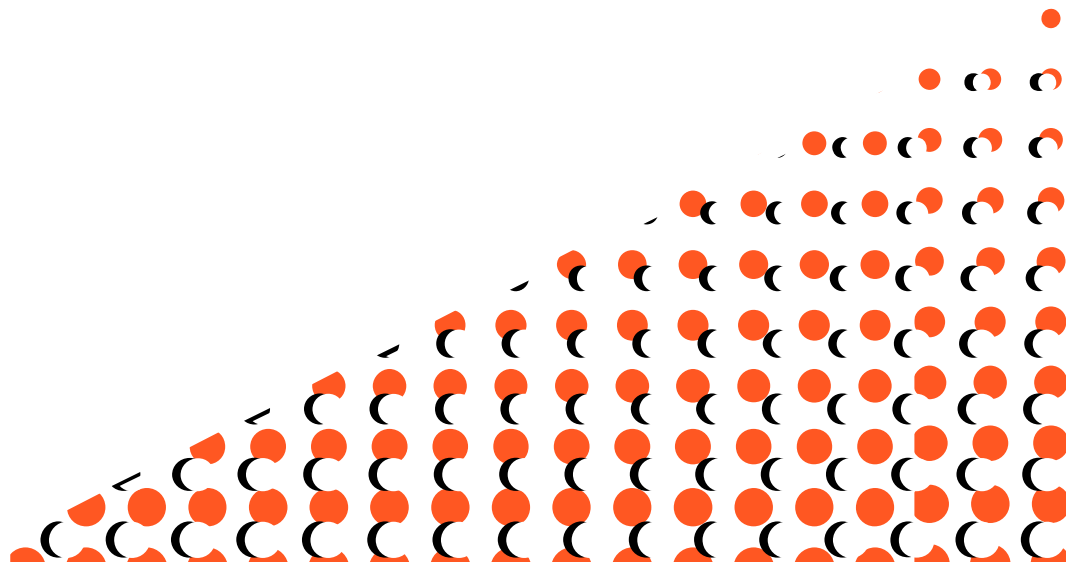
Mariana Martins O. Villaça (UNIFESP)

O grande sucesso de público das edições do Festival Cinematográfico de Marcha, no Uruguai, em 1967 e 1968 foram fundamentais para a difusão de filmes identificados ao Nuevo Cine Latinoamericano e a outras produções que se voltavam às temáticas “terceiromundistas”. Realizadas em um contexto de acirramento do autoritarismo durante o Pachecato, sob um formato de exibição ininterrupta de trechos de 10 a 14 filmes pré-selecionados, essas edições se revestiram da conotação de “cine-ato”, lotaram grande salas de cinema e contaram com intensa adesão do público jovem. A programação dessas edições foi reprisada mais de uma vez em Montevideú e em outras cidades uruguaias, motivou a venda de ingressos no exterior, impulsionou a gravação de dois LP’s com trilhas musicais dos filmes e fez crescer a inserção de documentários nos atos e eventos políticos. Além disso, seu sucesso estimulou a criação, por seus organizadores, de um Departamento de Cine no periódico Marcha, que derivou no Cine Club de Marcha, embrião da Cinemateca del Tercer Mundo. O grupo que a constituiu se dispôs a levar a cabo exposições em espaços variados, a encampar muitas das bandeiras do NCL em uma publicação, e a promover o documentarismo uruguaio nesses moldes. Assim, nos propomos a pensar esse momento dos festivais de Marcha e o projeto uruguaio de criação da Cinemateca del Tercer Mundo como um marco fundamental da consolidação de um pujante circuito cultural de esquerda no Uruguai e como uma das tentativas de institucionalização que perfazem a história do NCL.



## **EJE 2**

**Perspectivas asociadas a los estudios de géneros y sexualidades: revisión del pasado filmico, análisis del presente audiovisual**



## **El no de las niñas. Infancia y género en el cine de Leopoldo Torre Nilsson (1956-1967)**

Eugenia Guevara (UBA-UADE)

En este trabajo nos proponemos analizar, desde un enfoque narratológico y con ayuda de herramientas de la semiótica, la presencia infantil femenina en cuatro films de Leopoldo Torre Nilsson: *La casa del ángel* (1956), *La caída* (1959), *La terraza* (1963) y *La chica del lunes* (1967). Consideramos que esta presencia cobra especial significación y nuestro objetivo es desentrañar sus características, su función dentro de la historia y la narración y el sentido que ésta adquiere en el marco del desarrollo de un cine “moderno”, donde el punto de vista femenino adulto aparece como rasgo fundamental. Esto también se observa en las películas que Torre Nilsson dirigió durante este periodo. A partir de la constatación de una recurrente presencia infantil femenina en estos films, que en la mayoría de los casos oficia de protagonista o de punto de vista desde el cual se narra la historia, nos preguntamos: ¿Qué es una niña? ¿Cuál es su rol en la historia y en la narración? ¿Qué lugar ocupa en relación al universo infantil masculino? ¿Qué es lo que estas niñas ven? ¿De qué manera sus miradas dotan de un particular sentido aquello que ven? ¿Qué dicen y qué valor adquieren sus palabras en estos films? ¿Qué lecturas habilitan sus presencias en relación al contexto en el que fueron realizadas estas películas y qué nos dicen sobre el “ser niña” en la Argentina de los años sesenta?

## **Mujeres, afectos y fugas de las narrativas heteronormadas en las películas de Manuel Romero**

Agostina Invernizzi (IAE, UBA)

La presente ponencia abordará las figuraciones de imaginarios afectivos entre mujeres en las películas *Mujeres que trabajan* (Manuel Romero, Argentina, 1938) y *Muchachas que estudian* (Manuel Romero, Argentina, 1939). Nos interesa examinar las formas de sociabilidad y los vínculos de compañerismo/cofradía determinados por los espacios donde las mujeres están agrupadas (tiendas comerciales, pensiones, institutos).

Creemos que estas figuraciones se alejan de ciertos márgenes impuestos por una pasión –heterosexual– que opera, en la mayoría de los casos como motor narrativo de los films del período, y desafían los roles de género establecidos, cuando los personajes no comprenden los intereses predominantes con los que se representa a gran parte de las mujeres de la época. Estos vínculos ponen en escena otros repartos afectivos y, en algunos casos, dan cuenta de un deseo disidente en sus protagonistas. Sin embargo, ambas producciones plantean, en cierto modo, finales “correctivos” donde se logra encausar a los personajes femeninos en el matrimonio, respondiendo asimismo a los parámetros rígidos de los géneros cinematográficos.

Nuestra hipótesis es que estos finales no están situados de manera fortuita, ni mucho menos expelen los desvíos antes mencionados. Por el contrario, creemos que la unión de la pareja heterosexual es una condición sine qua non para el cine del período, pero es justamente la que les permite a estas formas disidentes ingresar desde los bordes en el campo de lo visible.

Desde una perspectiva que comprende los estudios de género y sexualidades y la historia cultural del cine argentino nos interesa revisar el pasado fílmico con el objetivo de revalorizar aquellas producciones que fueron disruptivas para su época y sin embargo, han sido leídas bajo otras lentes.

## **Pedro Almodóvar entre la piel y el torero: indagaciones sobre el cuerpo** Eleonora Soledad García (FFyL, UBA)

El siguiente trabajo tiene como objeto de interés explorar las posibilidades cinematográficas de representación de los cuerpos a través de la figura del corte a partir de dos films del director Pedro Almodóvar *Matador* (1986) y *La piel que habito* (2011). El montaje cinematográfico entendido como acto de discurso que despliega una idea en cine tiene la capacidad potencial de poner en tensión modos de subjetivación. Sea que opere por el corte propiamente dicho, sea por vía del montaje interno al plano, anida en estos gestos de enunciación una posición política a la hora de encuadrar y representar los cuerpos. Almodóvar elige trabajar dando visibilidad a estas marcas de enunciación durante años rehuidas bajo las premisas clásicas, generando nuevos sentidos.

*Matador* enlaza la muerte al erotismo enfrentándonos a la animalidad fundante del cuerpo deseante, desde el ritual de la tauromaquia, en el que el cuerpo femenino reta la supremacía masculina propia de la práctica. Por su parte, *La piel que habito* nos coloca frente la complejidad de una nueva subjetividad generizada en la que hemos de entender el género como un conjunto de efectos provenientes de una “tecnología política del cuerpo” en los que subyace además, el discurso de la ciencia. Nos interesa entonces ahondar en los modos en que el discurso fílmico coloca el corte, no sutura y permite que, sea en el espacio vacío donde hallen lugar, nuevos “micro poderes” como formas de resistencia.

## **“Darwin noiva de Augusto Annibal”: a travestilidade no filme de Luiz de Barros de 1923**

Sancler Ebert (UNICEP)

Esta comunicación investiga la participación del artista travestí Darwin en la película brasileña *Augusto Annibal quer casar* de Luiz de Barros, lanzada en 1923. Nos interesa rescatar la trayectoria de Darwin de los escenarios a la pantalla y entender la participación de un travesti en una película brasileña de los años veinte. Para esta comunicación, investigaremos en los periódicos *Gazeta de Notícias*, *Correio da Manhã*, *A Scena Muda*, entre otros y recurriremos a la bibliografía existente sobre el período.

## **Del museo secreto al cine porno. Arquitecturas pornográficas y espacialización del placer**

Fermín Eloy Acosta (UNLP-UBA-UNTREF)

De los primeros museos secretos que prohibían la entrada a determinados espectadores por su grado de explicitud, pasando por los peep shows, los pennyarcades, hasta el contemporáneo y ya en el ocaso cine porno, la pornografía ha transitado numerosas arquitecturas, espacialidades y temporalidades propias que se abren a nuestros ojos, cada una, de manera diferencial.

A partir de la pregunta por la proyección del sexo, este trabajo indagará las formas a través de las cuales las imágenes de pornografía hardcore posibilitan y delimitan lógicas espaciales relacionales, verdaderas pornotopías (Marcus 1964; Preciado 2010) que dirigen, organizan o prohíben la mirada. Se revisará la figura del cine porno (en tanto lugar físico) entre un conjunto de redes, dispositivos y arquitecturas que tengan en común el despliegue de lógicas de espacialización y de sociabilidad erótica.

Nos interesa, además, dar cuenta de aquellos reenvíos posibles entre imágenes, erotismo y espectadorialidad que despliegan y se abran a un territorio específico. Buscaremos describir las formas de vincularidad temporal y espacial que permiten las imágenes pornográficas en tanto redes de filiación erótica y aparatos de invención de espacialidades otras, adyacentes a las lógicas urbanas modernas, es decir, como heterotopías (Foucault 2010) que integran el campo de lo obsceno.

### **Otro “cine” porno es posible: prácticas autogestivas, curaduría torcida y experiencia feminista en los circuitos de exhibición de videos pospornográficos**

Laura Milano (IIEGE, UBA-CONICET)

En este trabajo me interesa indagar en la producción pospornográfica y en las particularidades de sus circuitos de exhibición de videos donde ver pornografía es una experiencia colectiva, autogestiva y feminista. Por medio de la producción de festivales, jornadas de cine-debate o talleres dedicados a la pospornografía, activistas y artistas generan un circuito cultural específico y propio en el que la exhibición de videos con contenido sexual explícito orientado a visibilizar placeres y corporalidades no hegemónicas es una de las actividades principales.

Se conoce como pospornografía (o posporno) a las producciones audiovisuales y performáticas que buscan generar nuevas visualidades en torno a las corporalidades, los deseos y las prácticas sexualidades.

Tomando la crítica al discurso pornográfico como punto de partida, la pospornografía intenta visibilizar experiencias abyectas del placer sexual y visual alejadas de la heteronormatividad. Experimentar al tiempo de visibilizar, crear con otros al tiempo de generar espacios autónomos de circulación de obras, hacer una crítica al porno al tiempo de producir otros sentidos sobre el mismo.

Concretamente, me gustaría dar cuenta de tres elementos que podrían delinear algunas líneas de análisis en torno a las particularidades de estos circuitos de exhibición “posporno” en donde la intervención política de lo audiovisual se completa con otras formas de hacer, mirar y compartir pornografía. En primer lugar, las prácticas autogestivas en la producción de los eventos implica los modos de organización, los roles, el trabajo cooperativo, entre otros. En segundo lugar, el ejercicio torcido de la práctica curatorial que permitiría explicar los criterios con los que se eligen los materiales audiovisuales para exhibir y las secciones de cada evento. Y por último, los eventos posporno como experiencias feministas donde la exhibición de videos pospornográficos (junto con otras actividades como charlas, talleres, performance) habilita el encuentro entre pares, el intercambio de saberes y la reflexión colectiva sobre la sexualidad y las corporalidades.

Para dar cuenta de estos tres elementos, recurriré a algunos ejemplos de festivales de pospornografía o pornografía no convencional en América Latina donde he hecho campo en los últimos tres años.

### **El sexo y el cine de ficción: de las omisiones pasionales al hardcore art** Romina Smiraglia (UBA-UNPAZ)

Hace algunos años, Linda Williams (2008) llamaba la atención sobre la irrupción de propuestas en el cine contemporáneo que hacían retornar la posibilidad del cross-over, de un futuro utópico en donde los films narrativos disputarían la propiedad que sobre la performance del sexo detenta la pornografía, haciendo



visible lo que se encuentra oculto detrás de las “omisiones pasionales” (Gubern, 2005: 22) del cine convencional.

Estos nuevos films denominados por la autora como hardcore art, incluyen en sus narrativas actos sexuales explícitos que desafían el enfoque soft que ha caracterizado la escena sexual del cine del mainstream. Liberándose del mandato del porno que coloca como protagonistas a nuestros genitales, pero también del mandato del cine convencional que nos obliga a ocultarlos, estas películas posibilitan la exploración sobre diversos contactos y usos de los cuerpos, vínculos eróticos y/o amorosos, soft y/o hardcore.

En ese sentido, la presente ponencia propone retomar la categoría de hardcore art en relación a la cinematografía argentina contemporánea. Para ello, en primer lugar, se presentará una breve introducción a la noción propuesta por Linda Williams, y se indagará sobre sus posibles usos en nuestra cinematografía, tomando *La noche* (Castro, 2016), entre otros films, como corpus de trabajo.

### **Resurgimiento del *noir* en el cine argentino reciente**

Román Setton (CONICET-UBA)

Muchos de los últimos films de los directores más característicos de la renovación del cine argentino en la década de 1990 y comienzos de la del 2000 han desarrollado, en sus últimas producciones, narraciones que se acercan al cine negro o a las temáticas policiales: Martel en *La mujer sin cabeza*, Caetano en *El otro hermano*, Trapero, en *Leonera*, *Carancho*, *Elefante blanco* y *El clan*, e incluso Martín Rejtman con *Dos disparos*. Incluso muchas de las comedias recientes, *Mi amiga del parque*, *Ana Katz*, e *Hijos nuestros*, de Nicolás Suárez y Juan Fernández Gebauer, presentan elementos que las aproximan a la tradición *noir*.

En este trabajo nos proponemos detenernos en algunos motivos y matrices comunes de este carácter *noir* del cine argentino reciente e intentar reflexionar de qué manera se vinculan esos elementos con algunas condiciones políticas, sociales e incluso gnoseológicas de nuestra vida contemporánea. En lo particular, trataremos de mostrar de qué manera el *noir* contribuye a representar y a la vez a criticar una sociedad que se percibe en estado de disolución.

### **El sexo y la ciudad o un lugar en el mundo donde hacer el amor. La búsqueda de un lugar donde tener intimidad sexual como motivo recurrente en algunos filmes de los años '60**

Eduardo Cartoccio (IIGG, UBA)

El trabajo se propone indagar, en un grupo de películas argentinas de fines de los años cincuenta e inicios de los sesenta, el motivo de la búsqueda, por parte de parejas juveniles, de un lugar donde hacer el amor. *El secuestrador* (Leopoldo Torre Nilsson, 1958), *Los de la mesa 10* (Simón Feldman, 1960), *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961) y *Dar la cara* (José Martínez Suárez, 1962), son los films seleccionados para el análisis. En esta tarea vincularemos, de manera tentativa y exploratoria, el motivo investigado con la construcción de la imagen cinematográfica de la ciudad, por una parte, y de la imagen de las mujeres, por otra, dentro del cine de la Generación del 60. El motivo de la búsqueda de un lugar donde hacer el amor, expresaría la emergencia de la demanda social de nuevos espacios sociales y urbanos que contemplen las posibilidades de intimidad de parejas juveniles que no están casadas ni tienen relación de convivencia.

Al mismo tiempo constituiría un indicio de la caída del modelo tradicional de familia y el anticipo de la tematización de la “liberación sexual femenina”, desplegada ampliamente en Argentina en los años siguientes. De esta manera, tanto las figuraciones de la ciudad como las de las mujeres, confluían en la construcción de una mirada no familiarista de las relaciones sociales. El trabajo busca retomar el abordaje de la “dimensión erótica de la ciudad” sugerido por Barthes (1990), recoge problemáticas planteadas por los estudios feministas y de género sobre cine y se apoya en investigaciones de historia de la familia y la sexualidad en Argentina (como los de Cosse, 2006, 2010 y Felitti, 2012).

### **Sexualidad, género y censura estatal de la producción audiovisual: Argentina, Chile y Brasil en los años 70**

Débora D’Antonio (IEEGE, UBA-CONICET) y Ariel Eidelman (UBA)

Este trabajo propone un análisis de las características de la producción audiovisual en Argentina, Chile y Brasil durante los años 70, cuando en estos países las dictaduras de seguridad nacional estaban en su momento de mayor desarrollo. Apuntamos a examinar algunas producciones fílmicas y televisivas marcadas por un fuerte erotismo como las pornochanchadas en Brasil, las sexycomedias con vedettes y capos cómicos en Argentina, y los programas con la presencia de la actriz y bailarina española Maripepa Nieto, que ocupó un lugar central en la pantalla chica chilena por esos años. Proponemos establecer ejes transversales para examinar las formas en que se implementó la censura, el rol de las asociaciones católicas vinculadas a esa actividad, la relación entre los discursos familiaristas y tradicionalistas de estos regímenes militares y la producción de materiales eróticos para su difusión masiva en la cultura de masas. Finalmente nos interesa abordar la circulación regional de estos materiales audiovisuales, teniendo en cuenta la existencia de distintos tipos de coordinación entre las dictaduras de Argentina, Chile y Brasil para intercambiar información de inteligencia, perseguir, secuestrar y hacer desaparecer a numerosos disidentes políticos en el Cono Sur. El propósito en este punto es ver de qué modo estas redes amplificaron la censura en la cultura audiovisual de los Estados miembros.

### **Perseguir una mirada. Familias, mujeres, géneros en el cine argentino reciente**

María Florencia Fernández (CIFPE-FCEdu-CONICET)

El cine ha colaborado históricamente en la construcción y renovación de una mirada sobre el mundo. Tal como sostiene el filósofo Stanley Cavell, ciertos films pueden considerarse agenda interna de una cultura, datos de primer orden para pensar la experiencia humana de una época. Es decir que el cine participa activamente en la construcción de cierto clima cultural, y a su vez permite reflexionar sobre él. No se trata de un reflejo de las condiciones históricas, sino de lo que Jean Luc Godard llamaría una forma que piensa y hace pensar.

A partir de esta idea, el presente trabajo se propondrá avanzar en una exploración acerca del tratamiento de las relaciones intra-familiares en tres películas argentinas: *Germania* (2012), de Maximiliano Schonfeld; *Por tu culpa* (2010), de Anahí Berneri y *Los días* (2012), de Exequiel Yanco. Pensamos que los films ofrecen una mirada y una(s) pregunta(s) acerca del presente que nos permiten reflexionar sobre nuestras condiciones de vida y cuestionar sentidos cristalizados. Hacia allí dirigimos nuestra mirada, en la búsqueda de una mirada femenina, no

necesariamente atada al género de los realizadores, que nos permita cuestionar las relaciones heteronormativas de parentesco.

### **Invocar, evocar, auscultar, hacer presente. Los cuerpos de la experiencia en una zona de la filmografía José Luis Torres Leiva**

Alicia Naput (FCE, UNER)

Nos proponemos pensar un conjunto de films de JL Torres Leiva como parte de lo que denominaremos, una poética de la desposesión, encarnada en la puesta en escena de un modo de auscultar e interpretar el mundo no humano y de escuchar/hacer oír la precariedad humana. Consideramos que dicha poética es, a la vez, efecto de coagulación de una exploración y laboratorio visual, sonoro y narrativo. Los sonidos del mundo, las voces que hablan los sueños, las que invocan/desean al otrx, el silencio de las imágenes del encuentro, hacen presente los cuerpos de la experiencia en su constitutiva precariedad. El mundo es materialidad encarnada/tocante, a veces hostil, en ocasiones hospitalaria, pero siempre viva e inagotable. Mundo y cuerpos son huella en la memoria de la voz que los invoca, imagen del desastre al que se superpone el sonido que evoca la experiencia del dolor o la promesa de la vida; mundo y cuerpos son materia de una narratividad que se propone in-conclusiva.

Una escucha de la precariedad (en sentido butleriano) y una singular sensibilidad melancólica (que no puede apartar la vista de lo irremediablemente perdido y se predispone en la exploración de la inagotabilidad del mundo), constituyen esa poética de la desposesión. Esa poética encarna preguntas por la experiencia humana y los vínculos entre las personas - en la memoria y las derivas vitales- en una puesta en entredicho del yo como sujeto propietario de sí (Ahmed).

### **Relações entre corpos e repertórios audiovisuais no cinema brasileiro contemporâneo**

Fábio Ramalho (UNILA)

Em seu esforço para traçar uma genealogia dos estudos visuais latino-americanos, naquilo que chama de “epistemologias visuais e sensoriais”, Esther Gabara (2010) sublinha a importância de questões conceituais tais como a potência do gesto, a centralidade dos arquivos e as “interseções entre corpo, linguagem e código”. O corpo desponta, portanto, como ponto de tensão entre as construções culturais que engendram sistemas de significação e a irredutibilidade da pele, da carne e de suas potências expressivas ao âmbito da linguagem (BRENEZ, 2010).

Nesta comunicação, propomos discutir, na produção cinematográfica brasileira contemporânea, algumas operações estéticas e políticas que acionam o repertório de imagens que permeiam a cultura midiática e a história do cinema. *Riscado* (2010), de Gustavo Pizzi, *Doce amianto* (2013), de Guto Parente e Uirá dos Reis, e *Batguano* (2014), de Tavinho Teixeira engendram um reprocessamento de repertórios audiovisuais que se dá não tanto pela via paródica e pelo distanciamento, mas por um engajamento afetivo que não esconde seu apreço pelos elementos visuais e referências assimiladas.

Em nossa análise comparativa, daremos ênfase aos modos pelos quais tais obras desorganizam categorias de gênero e sexualidade, bem como distorcem os códigos e estruturas normativas que regulam os regimes de apresentação e visibilidade dos corpos. Com isso pretendemos chamar a atenção para as dissonâncias que se

expressam nesses filmes e que decorrem da própria inadequação do corpo (SHAVIRO, 2004) aos modelos representacionais dominantes.

### **Precariedade e sobrevivência queer: o cinema lésbico negro**

Ramayana Lira de Sousa (UNISUL)

Partindo do princípio de que o queer forma uma espécie de povo precário que se constitui também no cinema, busco mostrar que um cinema lésbico negro é, antes de tudo, um cinema precário, e que, por isso mesmo, abriga imagens da sobrevivência e atesta a sobrevivência das imagens. Sem me fiar na crítica ao estereótipo e à correção da imagem, fundamento essa proposta em duas questões principais: um cinema lésbico negro é um cinema precário? O que que/e/r o cinema negro lésbico? A primeira questão diz respeito à busca por saber qual o lugar do cinema em um mundo onde o capital, em suas estratégias miméticas, captura toda exterioridade, exercendo seu controle de formas cada vez mais sutis e generalizadas (JUDITH BUTLER; PETER PAL PELBART). O segundo problema remete à sobrevivência no/do cinema, sobrevivência que parece ser o que que/e/r o cinema lésbico negro, verbo aqui grafado de forma “esquisita” (‘esquisitice’ é, em português, uma possível tradução de ‘queerness’). Esse que/e/r esse cinema? Ou seja, o que ele demanda, deseja?

Mas também o que ele torna queer? E, ainda, o que o torna queer? A partir da discussão de uma constelação de filmes lésbicos negros, incluindo *Pariah* (Dee Rees, 2011), *Born in Flames* (Lizzie Borden, 1983) e *The watermelon woman* (Cheryl Dunye, 1997), *Stud life* (Campbell X, 2012) procuro discutir uma ideia de cinema na precariedade e, principalmente, na sobrevivência, dos sujeitos queer, articulando estudos críticos de raça e sexualidade e teorias feministas do cinema (bell hooks, Teresa de Lauretis e Patricia White).

### **La representación de la figura del padre en el cine de Hollywood. De D. W. Griffith al cine de Steven Spielberg**

Pablo Martínez Samper (UPF)

Desde el encuentro de Brighton en la historiografía del cine existe un consenso en afirmar que David. W. Griffith no inventó muchas de las técnicas que se le atribuían.

El primer plano, los grandes planos generales e incluso un rudimentario montaje en paralelo ya existían antes de que en 1908 rodase y estrenase su primer film. Sin embargo este “necesario patriarca”, como lo calificó Jacques Aumont, hizo algo todavía más importante. En 1909 Griffith, tras más de 116 films, fijó en su película *The Lonely Villa* la estructura básica de las películas de acción que posteriormente Hollywood convertiría en un “modelo universal”: el héroe retorna al hogar, expulsa la amenaza y restaura el equilibrio perdido. La figura del padre como héroe había nacido para cerrar, en el último minuto, las tensiones generadas por el montaje en paralelo.

La presente ponencia es el recorrido histórico por las transformaciones de la figura del padre como héroe desde esos inicios cinematográficos hasta las últimas producciones del cine de acción. La distancia que separa la representación de esos padres en los primeros films de Griffith hasta su irrupción, con una fuerza inusitada, en películas contemporáneas como *Unbreakable* (2000) de M. Night Shyamalan o *The war of the worlds* (2005) de Steven Spielberg traza un arco narrativo de gran interés desde la perspectiva de los estudios culturales y los

estudios de género. ¿Estamos asistiendo a un retorno del patriarcado o a su puesta en cuestión desde dentro de las formas cinematográficas?

### **Memorias de mujeres en el cine latinoamericano: espacio simbólico e imaginarios femeninos sobre amor, militancia y dolor**

Lidia Quintana (ISFD N°54 “Srta. Victoria Olga Cossettini”, AMET, Foro Educativo “Arturo Jauretche” de Florencio Varela)

La presente propuesta pretende describir y analizar algunos rasgos sobresalientes de un grupo seleccionado de materiales fílmicos (representativos del cine latinoamericano) en cuya puesta en escena, el cine ha delineado o bien explicitado temáticas del universo femenino y de las relaciones de género.

Apelando a las diversas conceptualizaciones sobre las que se han construido miradas diferentes sobre “lo femenino” se indagan materiales cuyas narrativas se centralizan en historias de militancia, de amor y de dolor donde sus protagonistas (mujeres) vivencian (en diferentes registros y espacios simbólicos) diversidad de situaciones-límite.

Se abordan contenidos relacionados con historias de militancia armada, historias sobre el dolor del exilio y sobre el amor en tiempos de revolución (décadas de los sesenta y setenta del siglo XX en Argentina y Latinoamérica bajo dictaduras cívico-militares).

Se intenta reflexionar en torno al cine no solamente como espacio de visibilización y expresión de “historias del mundo femenino” sino como fuente adecuada para el análisis de problemáticas desde los estudios de género y desde la perspectiva de la memoria.

### **Neonoir, ¿nuevos hombres?: Masculinidades en *Drive*, *eXistenZ* y *Twin Peaks***

Fernando Mascarello (UNISINOS)

O trabalho propõe uma análise da representação da masculinidade nos filmes *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) e *eXistenZ* (David Cronenberg, 1999) e na série *Twin Peaks* (David Lynch, 1990/1991). Os dois filmes e a série são aproximados como exemplos de uma vertente minoritária do neonoir, cujos protagonistas apontam para novas possibilidades de uma masculinidade heterossexual em reconfiguração.

Inicialmente, procedo a uma revisão sobre o tema do embate entre homem e mulher nas filmografias noir e neonoir. O assunto foi extensamente discutido na pesquisa sobre a manifestação original do noir nas décadas de 1940 e 1950. Já com respeito ao neonoir, os pesquisadores enfatizam como a maior parte dos filmes repõe a masculinidade exagerada de muitos personagens do noir original, reativa ao empoderamento feminino metaforizado pela figura da mulher fatal – conforme a análise clássica de Peter Krutnik em *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity* (1991). Minha hipótese é a de que existe, porém, uma corrente minoritária do neonoir que encena comportamentos heterossexuais masculinos não- hegemônicos, desviantes da heteronormatividade e que contribuem para o desbravamento de territórios necessários a uma reconfiguração anti-patriarcal e anti-homofóbica da masculinidade. Procedo, pois, à análise da representação das masculinidades heterossexuais como performadas pelos protagonistas de *Drive*, *eXistenZ* e *Twin Peaks*, tomando como base autores dos estudos queer e de gênero, como Eve Sedgwick e Judith Butler, e dos estudos sobre os homens, como R. W. Connell e Todd Reeser.

## **La promiscuidad como contagio vampírico: disidencia sexual y homonorma en *Taxi zum Klo* (1980) de Frank Ripploh**

Atilio Raúl Rubino (IdIHCS-CONICET-UNLP)

Me interesa indagar las tensiones entre disidencia sexual y homonorma en una película clave para la disidencia sexual en Alemania, *Taxi zum Klo* (1980) de Frank Ripploh. Pensar la sexualidad en términos de disidencia implica tener presente que siempre ésta se da respecto de una norma, en el caso de la película de Ripploh se trata de una norma interna a la comunidad gay. De esta forma, se plantean los modos de vida vivibles para un Schwul de los ochenta y las formas vida ininteligibles y, por eso, abyectas. La doble vida que el personaje autoficcional de Ripploh lleva adelante –una vida íntima como homosexual promiscuo y una vida social como maestro de escuela– se complejiza convirtiéndose en una triple vida –maestro de escuela, Schwul promiscuo y gay monógamo. La película de Ripploh presenta una serie de prácticas disidentes y promiscuas y lo hace de forma explícita: baños públicos, saunas, cines, exhibición de cuerpos, sadomasoquismo, lluvia dorada, pornografía, deseo sexual infantil. Estas prácticas se ven tensionadas con una incipiente asociación de la promiscuidad disidente con el posible contagio de enfermedades, que se adelanta a la crisis del VIH-SIDA y al uso biopolítico de la enfermedad. De esta forma, siguiendo a Deleuze y Guattari, podemos resignificar la idea de enfermedad para pensar en el contagio vampírico, como una transmisión monstruosa-disidente que se opone a la filiación familiar. Así, el contagio disidente –en vez de la filiación– contrarresta la producción de normalidad del Hetero Capitalismo Mundial Integrado.

## **Las adaptaciones cinematográficas de las historietas de Ralf König: disciplinando la disidencia sexual**

Facundo Saxe (IdIHCS-CONICET-UNLP)

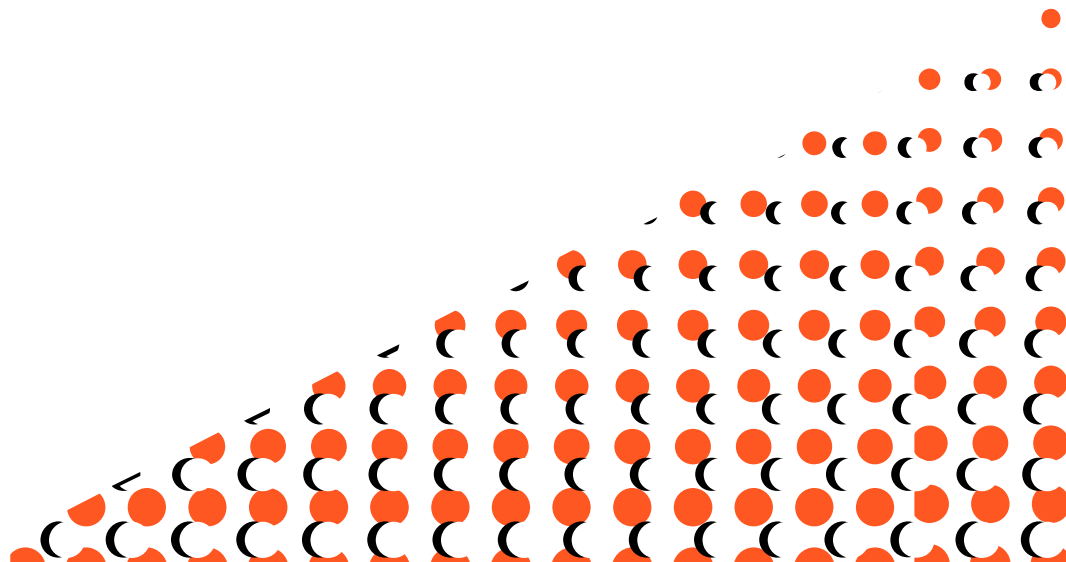
Ralf König es el mayor creador de historietas de Alemania de los últimos treinta años. Su obra se nutre de la representación de las sexualidades disidentes y deconstruye la heteronormatividad y los prejuicios del régimen patriarcal. El éxito de las historietas de König ha generado cuatro adaptaciones cinematográficas diferentes: *Der bewegte Mann* (1994, dir. Sönke Wortmann), *Kondom des Grauens* (1996, dir. Martin Wals), *Wie die Karnickel* (2002, dir. Sven Unterwaldt) y *Lisístrata* (2002, dir. Francesc Bellmunt). En los tres primeros casos se trata de producciones cinematográficas alemanas y el último, española. Todos los filmes adaptan diferentes historietas de König. Resulta interesante cómo, en el proceso de reconfiguración que implica la adaptación cinematográfica de un material en el que es fundamental el tratamiento de la disidencia sexual, los cambios apuntan a neutralizar las problemáticas vinculadas a las prácticas sexuales no normativas.

Porque en los cuatro casos, con diferentes resultados, la representación de las sexualidades disidentes es disciplinada por un sistema heteronormativo que se encarga de neutralizar la lectura político-subversiva del material original. Con propuestas diferentes y distintos grados de “pérdida” de la subversión sexual, las adaptaciones de las historietas se encargan de normalizar y disciplinar el material original de König para ofrecer un producto mainstream cuya disidencia se encuentra “normalizada”. En ese sentido, el presente trabajo busca analizar desde una perspectiva queer las cuatro adaptaciones y los resultados de las mismas respecto a los materiales originales.



### **EJE 3**

**Géneros y géneros. De la analogía de los significantes en castellano hacia las pujas e intercambios entre *gender* y *genre***



## **Sobre la construcción de género en las series audiovisuales para niños**

Mateo Matarasso y Marco Cincotta (UNA)

Desde la perspectiva sobre el discurso de Michel Foucault, esta comunicación pretende responder a la pregunta por la legitimación de un discurso en el ámbito del lenguaje audiovisual. En este sentido, se intenta explorar la construcción de la identidad de género dentro del formato televisivo infantil. Tomando algunas ideas fundamentales del ya clásico “El género en Disputa” de Judith Butler (1990), indagamos sobre cómo se han ido construyendo lazos de legitimación social de las teorías feministas y *queer*. Según nuestro análisis, entendemos que, para incluir en el audiovisual televisivo un grupo social históricamente marginado, es preciso “normalizar” su presencia en vez de plantearla a partir de la lógica del conflicto. En primer término, analizaremos algunos primeros casos, como “*Ranma ½*” (Rumiko Takahashi 1987) y “*Johnny Bravo*” (Van Partible, 1997). Luego, nos abocamos a dos series de alto impacto comercial en la actualidad que son “*Steven Universe*” (Rebecca Sugar, 2013) y “*Star Contra las Fuerzas del Mal*” (Daron Nefcy, 2015). En éstas buscaremos cuáles han sido los modos discursivos de naturalizar, narrativa y audiovisualmente, otras formas de construir las sexualidades y los géneros.

## **Feminismos y totalitarismo: *The Misandrists* de Bruce Labruce y el cine *queercore***

Elis Danoviz (UBA)

En *The Misandrists*, Bruce Labruce recoge, desde una comedia contemporánea, la lucha de las mujeres frente al hetero-patriarcado.

Inmerso en un cine de base *queercore*, la película relata cómo un Ejército de Liberación Femenina (integrado por mujeres y trans) persigue la revolución feminista desde una posición extrema y totalitaria. Desde nuestra perspectiva, buscamos indagar en el film la representación del ejercicio del poder femenino, para dilucidar las formas en las que mediante los usos de la violencia, el discurso y la propaganda, este ejército recurre a los principios que busca erradicar y propone determinados efectos paródicos.

Al considerar el cine como elemento insurreccional y servirse del porno como herramienta contra lo reaccionario, este autor utiliza la emergencia de lo político para cuestionar la inclusividad de las revoluciones, reflexionar sobre las relaciones que la pornografía puede establecer respecto a la construcción de un discurso político y considerar los lugares posibles para las mujeres dentro de la comunidad LGTTBIQ.

Asimismo, es menester interpretar la guerra contra el hetero-patriarcado al borde de una posición totalitaria sobre el poder que propone el film, desde diversas perspectivas feministas, postfeministas y queer, que construyen el contexto ideológico-social que consume este tipo de cine y la influencia que ejercen sobre éste los debates acerca de las identidades de género en la actualidad.



***¡Ay!, que con el aire que tú llevas. Cuerpo, performance y puesta en escena en Esta es mi vida (1952, Román Viñoly Barreto)***  
María Valdez (UNQ-UBA-UNA)

¿Puede el cuerpo ser leído como deixis? ¿Es posible pensar la performance artística como un locus que remite a la propia condición de la puesta en escena? ¿Puede, a su vez, la puesta en escena ser puesta en abismo de una política transgénero? Miguel de Molina porta sobre sí las atribuciones del cuerpo que, en su devenir artístico, remite a la representación como interpelación sobre la política del cuerpo y sobre el cuerpo como arma política. Este trabajo analiza las vinculaciones entre cuerpo, deixis y gender en *Esta es mi vida* (1952, Román Viñoly Barreto), primera película que Miguel de Molina filma en Argentina. En él revisamos la representación de los cuadros musicales, las canciones y a su intérprete como una manifestación manierista de estos cuestionamientos y como un compendio de saberes y competencias de los géneros populares en el cine argentino de los años 50.

**Al final... ¿es gay? De opacidades y desplazamientos en el clóset fílmico de Marco Berger**

Gonzalo Federico Zubia (UNQ-CONICET-UBA) y Virginia Zuleta (UNPAZ-UNLaM-UBA)

Hay una pregunta flotante que atraviesa el trabajo cinematográfico de Marco Berger: Al final... ¿es gay? Compelidos a sacar del closet a sus personajes, el director juega con nuestras buenas intenciones manteniendo bajo cierta opacidad sus sexualidades, produciendo lo que llamamos: “closet audiovisual”. En su más recientes trabajos, *Hawaii* (2013) y *Taekwondo* (2016), Berger repone esa decisión al contornear eróticamente los vínculos entre los hombres en escenarios íntimos de los cuales participamos como “voyeurs” a través de los primeros planos de desnudos, miradas, torsos –juego que continúa el linaje de sus trabajos anteriores–. Es posible explorar en este material fílmico instancias de desplazamientos y opacidades que atraviesan las fronteras entre el “coming out” y la ausencia del acto declarativo de la identidad. En este trabajo nos proponemos indagar estas tensiones a partir de la epistemología del armario y la performatividad del género como desestabilizadora de las categorías identitarias a efecto de problematizar el carácter fronterizo de los binarismos público/privado y heterosexual/homosexual.

**Una mirada de género al cine negro de Ida Lupino**

Marina Tedesco (UFF)

Ida Lupino es considerada la única cineasta mujer a realizar una película de cine negro, *The Hitch-Hiker* (1953), de la cual también es una de las guionistas. En ese film algunas características sobresalen, como la ausencia de personajes femeninos (en un género donde las femmes fatales son muy comunes) y la gran amistad que une a los dos hombres secuestrados.

En esta comunicación proponemos un análisis de tales rasgos a partir de una mirada de género – no el género narrativo, sino el que se refiere a la división sexual.

Para eso tendremos como base las teorías de género y las del Bromance (desarrolladas después de fecha de lanzamiento de la obra, pero que seguramente nos ayudarán a reflexionar sobre ella), entrevistas con y textos sobre Ida Lupino y la análisis filmica de *The Hitch-Hiker* y de las otras tres obras cinematográficas en que ha participado de la dirección y del guion: *Not Wanted* (1949), *Never Fear* (1949) y *Outrage* (1950).

Además, intentaremos comprender cómo la visualidad, principalmente a través de los recursos de la dirección de fotografía, participa de la construcción de las diferentes masculinidades presentes en *The Hitch-Hiker*, representadas por los personajes Roy Collins, Gilbert Bowen y Emmett Myers.

### **La mirada instalada. La mujer y el cine**

Viviana García y María Marcela Yaya Aguilar (UNC)

En esta comunicación compartimos las reflexiones que surgen del análisis de un corpus de doce películas realizadas por directoras cordobesas entre los años 2010 y 2015, distinguiendo inicialmente dos categorías genéricas (ficción y documental). Las preguntas que orientaron el abordaje consideraron las posiciones de las mujeres realizadoras al momento de hacer cine, explorando sobre su forma de representar al mundo. ¿Emerge una supremacía de lo cotidiano y lo íntimo? ¿Irrumpe una filmografía que instala políticamente memorias del pasado? ¿Cuáles son las manifestaciones expresivas del fútbol como un modo de leer identidades locales? ¿Hay una poética de la quietud o del movimiento?, entre otras. En este acercamiento es inevitable retener la mirada sobre las mujeres-personajes que son construidas por esas mujeres-directoras e indagar en las marcas narrativas y formales que las exponen en la pantalla.

En las experiencias observadas advertimos que en el género documental se instalan topos ligados al pasado, recuperando memorias heterogéneas que incluyen protagonistas que operan desde el testimonio acerca de acontecimientos ligados a los prolegómenos de la última dictadura militar, a la historia del ferrocarril en las sierras, a la comunidad migrante que vive en un barrio de Córdoba, al deporte y su inserción barrial, a dos mujeres construyendo cine por Latinoamérica, entre otras. En cuanto a la ficción, las historias nos trasladan hacia la adolescencia, la búsqueda del amor, las drogas, la reflexión sobre lo cotidiano, la familia, y los cuestionamientos existenciales sobre las propias elecciones de los personajes y, por último, recurrentemente los films exponen la amistad como una temática que puede adoptar diversas posibilidades narrativas y expresivas.

### **Juegos de troquelado: temporalidad y sujeto en *Nosilatiaj* y *La idea de un lago***

María José Punte (UCA-IIEGE-UBA)

El cine, desde sus mismos comienzos, propone desafíos a la cuestión de la representabilidad del tiempo. No tanto por la dinámica que permite ver las imágenes en movimiento y transmitir de ese modo un símil de la vida, sino más bien por las posibilidades que se plantean desde los efectos de montaje. Resulta sintomático de algunas películas argentinas recientes que el dispositivo

cinematográfico sirva para pensar subjetividades complejas, mediante un análisis de los diversos niveles temporales, y en consonancia con cuestionamientos a paradigmas fijados con respecto a los géneros, en sentido de gender. La aproximación lúdica hacia los géneros textuales (genre) absorbidos por el cine, se pone al servicio de un cuestionamiento más incisivo sobre los lugares que ocupan sujetos femeninos en entramados históricos, sociales y políticos atravesados por la violencia. Para esta ponencia serán abordados dos largometrajes, *Nosilatiqj/la belleza* (2012) de Daniela Seggiaro y *La idea de un lago* (2017) de Milagros Mummenthaler.

Ambos oscilan entre lo documental y lo ficcional para pensar los modos en que se construye la memoria, pero también la configuración de la temporalidad así como de las subjetividades femeninas actuales. Películas de cruces y de complejidad narrativa, oscilan entre el ensayo y la poesía, y se ofrecen como obras en sí mismas nómades. El paradigma al que recurren dos directoras de cine es el de la traducción, como un modo productivo para atravesar fronteras y superar fijaciones de diversa índole.

### **Entre la digitalización y la fanificación. Redefiniciones teóricas de los funcionamientos genre/gender en los escenarios actuales**

Camila Roqué López (CONICET-UNC)

En el presente trabajo nos proponemos delinear algunas de las consideraciones teóricas que se han comenzado a esbozar en nuestra investigación en curso, orientada a estudiar las formas de producción de géneros y sexualidades en el marco de la digitalización de la cultura y sus vínculos con lo que se ha denominado la “fanificación” de las audiencias (Nikunen, 2007). En ese sentido, la punta de línea teórica que ha guiado nuestra indagación consiste en lo que en otro lugar hemos denominado “encrucijada genre/gender” (Roqué López, 2013a), una formulación surgida de la observación y análisis de producciones impresas de la cultura masiva (mangas o cómics japoneses) (Roqué López, 2013b). En estas producciones, las lógicas productivas y distributivas de los géneros discursivos se configuraban en torno a una citacionalidad performativa que reproducía una cierta idea de “referente” entendido en los términos de identidades sexuales pretendidamente coherentes en su producción/recepción, cimentando una inteligibilidad indiscernible de determinadas regulaciones de género y sexualidad. No obstante, nuestro trabajo en curso hace necesario una actividad de reformulación teórica que dé cuenta de las transformaciones y las especificidades que emergen de nuestro objeto. En la presente ponencia, por consiguiente, nos abocaremos a esta tarea, empezando a profundizar algunas consecuencias críticas del vínculo entre la propuesta del funcionamiento genre/gender (derivada de una concepción de discurso proveniente de Marc Angenot, pero también, de la noción de género performativo de Judith Butler), con los desarrollos de Foucault que proponen un giro del poder disciplinario hacia la biopolítica y la gubernamentalidad neoliberal.



## **EJE 4**

**¿Escribir sobre cine o sobre los que escribieron sobre cine?**

**Alcances, propuestas y límites de la crítica y de los acercamientos historiográficos**



## **El cortometraje moderno argentino en la historiografía local. Una nueva perspectiva de abordaje.**

Javier Cossalter (UBA-CONICET)

El cortometraje nacional fue un pilar fundamental para el surgimiento y asentamiento del cine moderno argentino entre los años cincuenta y setenta. No obstante, en la historia del cine local el film breve ha sido relegado, salvo algunas excepciones, a la posición de mera escuela de formación o trampolín hacia el largometraje, sin profundizar acerca de sus cualidades potenciales. Los escritos de la época emitían juicios valorativos o se enfocaban en las problemáticas generales de producción. Y si bien encontramos en la historiografía contemporánea algunos estudios de análisis específicos sobre el corto moderno, tampoco contamos con un trabajo integral sobre las funciones y posibilidades del corto en la fase de la modernidad cinematográfica.

En este sentido, el propósito de esta ponencia consiste en revisar diversas perspectivas sobre el cortometraje dentro de la historia del cine argentino, como las de José Agustín Mahieu (1961), Simón Feldman (1990), Claudio España (2005), Fernando Martín Peña (2003), entre otros, y confrontarlas con un nuevo enfoque que justifique la importancia del corto en la modernidad. El mismo se sustenta a través de postulados como la multiplicidad de funciones en torno al film breve, la transversalidad del fenómeno en el macro-período y un análisis textual de las producciones fílmicas, premisas que serán debidamente explicadas y desarrolladas.

## **Gente de Cine en la década del 50: un cineclub / una revista**

Ana Broitman (FCS, UBA) y Marina Moguillansky (IDAES, UNSAM-CONICET)

La revista Gente de Cine fue una publicación del cineclub homónimo que circuló entre 1951 y 1957. Su existencia y duración en el tiempo dan cuenta del vigor que el movimiento cineclubístico tenía por ese entonces en las ciudades más pobladas del país, al punto que en 1955 se había conformado la Federación Argentina de Cineclubes, de la cual Gente de Cine participaba desde sus inicios.

Se trata del cineclub donde construyó su cultura cinematográfica la cinefilia porteña de la cual surgirá, en la década siguiente, la renovación del cine argentino conocida como Generación del 60.

La revista, dirigida por Rolando "Roland" Fustiñana, contaba con un sólido cuerpo estable de redacción y corresponsales en varias ciudades extranjeras. Desde sus páginas promovía y acompañaba la actividad del cineclub, con extensas notas sobre los ciclos que en él se organizaban y con completas coberturas de las visitas de cineastas de renombre internacional, como Vittorio de Sica.

En esta oportunidad, proponemos realizar una primera aproximación a esta publicación pionera en considerar al cine dentro del campo de las artes e insistir en la importancia de la formación técnica, pero también estética, de los directores nacionales. Con tal propósito, seguiremos la trayectoria de los integrantes del cuerpo de redacción durante su primer año de existencia y revisaremos las secciones y contenidos desarrollados durante el mismo periodo.

## **Historia de una crítica: Gustavo Fontán y el cine argentino reciente**

Pablo César Genero (UNC)

Gustavo Fontán, es uno de los directores argentinos de mayor producción en los últimos 15 años, con un posicionamiento personal sobre el ver y hacer cine. Su filmografía expone modos de producción y estéticas particulares, definidos tanto por los temas abordados donde lo biográfico y autobiográfico se entrelazan con la memoria, como por el tratamiento del lenguaje cinematográfico al romper ciertos códigos de representación entre las imágenes visuales y el registro sonoro, donde el tiempo a través del montaje nos acercan a la apreciación de un relato experiencial.

Nuestro interés es posicionar a Fontán dentro del nuevo cine argentino y la producción contemporánea para lo cual indagamos en lo publicado sobre su producción donde contemplamos el lugar de la crítica y su ubicación en la historia del cine argentino reciente.

Al revisar estos materiales nos preguntamos por los vínculos entre las voces que definen la crítica, particulares, medios masivos, revistas especializadas y estudios académicos, y los procesos que construyen una historiografía a través de textos con recorridos temporales, ensayos y compilados temáticos editados por investigadores de cine argentino.

Si la crítica trabaja fundamentalmente sobre las obras, aunque algunos textos ensayísticos generan formatos en proceso, y la historia se encarga de indagar en movimientos y estéticas que se suceden en las diferentes producciones artísticas, nos preguntamos: ¿Cómo intervienen los soportes y formatos de registro, las búsquedas estéticas y los modos de circulación del cine argentino contemporáneo en la construcción del relato historiográfico? ¿Cómo son las relaciones entre crítica, estudios académicos e historiografía?

## **Escrituras sobre cine en revistas culturales de comienzos del siglo XX: hacia una proto teoría cinematográfica**

Lea Hafter (UNLP-CIC)

Desde el nacimiento del cine, un fenómeno particular relacionado con su aparición y consolidación tuvo lugar en el terreno de las publicaciones periódicas. Las páginas de las revistas culturales de las primeras décadas del pasado siglo, y particularmente aquellas aparecidas durante los años veinte, registran los primeros pasos del nuevo medio y resultan el escenario de la configuración de un discurso sobre el cinematógrafo por parte de escritores e intelectuales. En tanto la aparición y consolidación del cine se instala en la sociedad de la época como la gran novedad, en un marco de efusión por las posibilidades que los adelantos técnicos parecen ofrecer a las artes, los escritores no permanecen ajenos y registran sus impresiones no sólo en su obra literaria sino también mediante una escritura que se mueve entre la creación literaria y el discurso teórico, y que publican en revistas culturales. En este trabajo propongo, mediante la reunión de una dispersión de materiales escritos, visitar una vez más las páginas de aquellas publicaciones (entre las que se encuentran Atlántida, Caras y Caretas, Claridad, El Hogar, Martín Fierro, Síntesis) para rastrear las huellas de la presencia del cine mudo e intentar así comprender las características que presentan esos textos que se mueven entre la creación literaria y la reflexión crítica, donde se configura un objeto cine y emerge una proto teoría en diálogo con otras voces sobre el por entonces novedoso medio.

## **Más allá de la publicidad; estudio sobre el rol político de la crítica y su participación en la construcción de realidades**

Alejandro Páez (UNC)

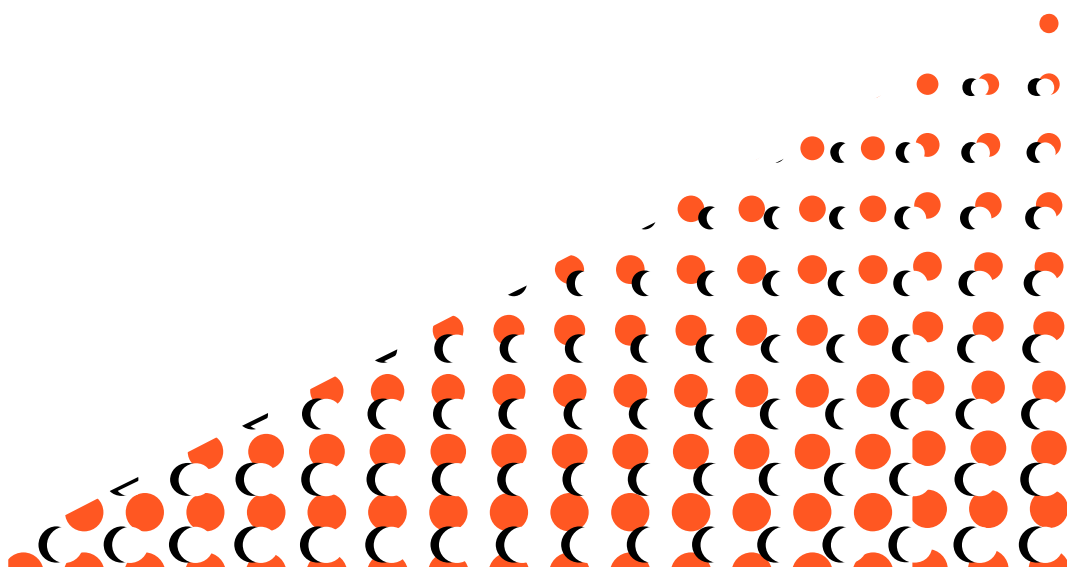
Los estudios actuales de la crítica reclaman la necesidad de que esta recupere su función social (Navarrete Cardero, 2013) aquella que ostentó en el nacimiento de la modernidad (de la Villa, 2003) y que fue neutralizada por el advenimiento del capitalismo y el devenir publicidad de toda forma de mediación cultural (Aguirre, 2014). Lo que en algún momento fue una práctica de resistencia en contra de la arbitrariedad hegemónica de la aristocracia hoy en día se ve reducido a instancias de promoción mediática al servicio de las corporaciones. Sin embargo, admito estar convencido de que su función social no ha sido anulada sino modificada en razón de las necesidades políticas de nuestra época. Estoy convencido que la tarea del crítico en esta coyuntura histórica es la de fortalecer las realidades creadas por el arte mientras (Harman, 2017), partiendo de estas, denuncia las ficciones que se amontonan en la esfera pública y dan forma a la vida cotidiana.

No obstante, reconocemos que el gran problema del agenciamiento en el cine es el hecho de que gran parte de la producción cinematográfica es “mediocre” y sin importancia (Schwarzböck, 2013). Por lo cual, no siempre podrá responder a su función social de la misma manera. En todo caso nuestro trabajo se centra en dos aspectos; la creación de subjetividades (Mouffe, 2013) y la construcción de verdades (Foucault, 1980), aplicados al análisis de la producción crítica en argentina y al estudio de los medios sociales.



## **EJE 5**

**Mirar las nuevas olas o ser parte del mar: el hacer político de las vanguardias históricas y la configuración –o existencia misma– de las vanguardias en la actualidad**





### **Ressuscita-me: criar o som entre a experiência e o tédio profundo.**

Alexandre Marino Fernandez (Universidade Anhembi Morumbi), Felipe Merker Castellani (UNFGRS) y Ricardo Tsutomu Matsuzawa (Universidade Anhembi Morumbi)

A comunicação pretende discutir o processo de sonorização do projeto “Ressuscita-me”. Realizado pelo coletivo Atos da Mooca, em *Super 8*, em tomada única, sem edição, aplicando a técnica do frame único, quase sem nenhum orçamento. O som, realizado ao vivo em suas exibições, sendo a primeira como uma “surpresa” aos realizadores, músicos e público, já que nenhum deles tinha tido contato com o filme revelado até a exibição. Tal concepção, onde a criação é realizada através de técnicas experimentais, com uma estrutura pré-determinada simples, baseada na escolha da paleta de sonoridades de cada um dos quatro músicos envolvidos, privilegia o acaso, a atitude de tatear, preconizada por Flusser como “método heurístico da pesquisa”. Desta forma, nos apoiamos em técnicas aposentadas pelo pragmatismo tecnológico, parte da ideia central Benjaminiana do *Erfahrung*, propondo uma quebra à tendência contemporânea, regida pelo *Erlebnis*, pela falta do tédio profundo, que resulta no fim do espaço para experiência. Partindo desta hipótese central, filmar em uma tomada única, compor o som no momento da exibição, trabalhar de forma coletiva pelo prazer da realização, com uma equipe que caminha como um *flâneur* proustiano, um jogador carregado de uma história aberta, tateando o espaço, à deriva. Entre o *Erlebnis* contemporâneo, do animal *laborens* e a possibilidade da construção de uma experiência coletiva com o passado, o *Erfahrung*. Na relação destes polos divergentes, pensar o processo de produção de “Ressuscita-me” permite encarar o processo como meio de troca simbólica ou o seu desbotamento e a fragmentação da experiência.

### **Disrupciones y renovaciones en animación argentina: el caso de 2 metros**

Alejandro R. González (UNC-UNVM)

El presente trabajo focaliza sobre el corto animado *2 metros* (2007) co-dirigido por Javier Mrad, Javier Salazar y Eduardo Maraggi; con la intención de señalar la influencia de esta película en la conformación actual del campo de la animación argentina.

En un rápido repaso de la producción audiovisual animada en Argentina desde 1917 – año de “nacimiento” de la animación en nuestro país (Mell, 1986; Manrupe, 2004) – hasta la década del ‘90, observaremos que nuestra filmografía animada posee una fuerte impronta de dibujo – y las diversas técnicas de animación que utilizan dibujos – en detrimento de otras técnicas con referentes más fotográficos / fotorealistas (pixilación, stop motion, CGI, etc.). El término “animación argentina” se presenta casi como un sinónimo de “dibujo animado”; y esta descripción es particularmente ajustada en lo que respecta a la vertiente comercial / industrial de la animación, integrada por largometrajes ficcionales y cortos publicitarios. A partir de la década de ‘90 esta situación evoluciona, por diferentes factores, y observamos un numeroso despliegue de nuevas voces con perfiles más autorales y la utilización de técnicas menos tradicionales (González y Siragusa, 2013).

En este contexto surge el cortometraje “2 metros”, realizado en técnica stop motion, pero con un uso particular de la misma en cuanto a la construcción espacio – temporal fílmica, que significa una renovación y un aporte particular al campo de la animación argentina.



## **EJE 6**

**Cine y video experimentales frente al desafío de las nuevas plataformas. Circuitos de exhibición. Reposicionamientos analíticos, críticos y curatoriales**



## **Un trayecto para las prácticas del audiovisual en tiempo real**

André Ricardo do Nascimento y Tatiana Giovannone Trivisani (Universidade Anhembi Morumbi)

Las performances audiovisuales en tiempo real están caracterizadas, primordialmente, por una construcción narrativa no lineal, en que el artista compone la obra durante su propio acontecimiento en la ejecución simultánea de imágenes, sonidos y datos en general. Es un hecho donde, tanto el contenido cuanto la actuación determinan el resultado final, en que la imprevisibilidad y el azar permiten novedosas correlaciones. Así, en el campo de las experimentaciones en video y cine, ofrece muchas posibilidades estéticas.

El proceso creativo producido en tiempo real mientras se procesan los datos visuales y sonoros, resulta en una experiencia siempre independiente y exclusivo relacionada a el tiempo presente. Para esta ponencia, discutiremos el proceso narrativo no lineal en la práctica del audiovisual en tiempo real, posibilitando la comprensión de este sistema amplio de conexiones. Presentaremos el funcionamiento de una metodología propia creada a partir del trabajo autoral del Clásicos de Calçada, nuestro dúo en actividad desde 2013.

Las experimentaciones performativas que utilizan el sonido, la imagen o la luz no son prácticas actuales, desde el principio del cine se produjeron instrumentos propios para pruebas llamadas de Música Visual. Pero la facilidad ofrecida por los softwares a partir de los años 90 posibilitó un uso más expandido de esos formatos. A parte de las cuestiones técnicas y poéticas del proyecto, también analizaremos los nuevos formatos utilizados en este lenguaje y espacios disponibles a esos trabajos como fiestas, espacio público, galerías y festivales.

## **Tocar imágenes. Una aproximación a los aspectos materiales de la indicialidad audiovisual**

Agustina Pérez Rial (FSOC, UBA) y Cristina Voto (FADU, UBA-UNTREF)

El objetivo del presente trabajo es abrir un campo fronterizo y de reflexión entre semiótica, política y estudios audiovisuales con el que sondear la dimensión indicial de la imagen en movimiento. Parte del análisis de ciertas experiencias artísticas y experimentales recientes, en las que se destacan las contaminaciones activas entre lenguaje del arte contemporáneo y lenguaje audiovisual. El trabajo estenopeico de Paolo Gioli (*Film stenopeico. L'uomo senza macchina da presa*, 1991; *Natura Obscura*, 2013) y las instalaciones de Albertina Carri que formaron parte de la exhibición *Operación Fracaso y el sonido recobrado* (Parque de la Memoria, 2015) devendrán el territorio sobre el que plantear una propuesta háptica para la indagación de la imagen audiovisual. Pasar de lo óptico a lo háptico implica sondear la dimensión pelicular de las imágenes, su textura y superficie significativa, sus capas metonímicas. En este sentido, lo háptico no se reduce tanto a la promesa táctil de la imagen, cuanto a la posibilidad que ésta habilita para la puesta en contacto de los cuerpos gracias a la porosidad de las superficies involucradas y a las estrategias de montaje. La insistencia sobre las superficies implica, además, pensar una relación material con las imágenes. Por medio de gestos de contacto físico con el mundo que invocan, las obras en estudio abandonan la idea de la imagen como representación para devenir fragmento del universo del que participan de manera activa en una conformación que pone en primer plano su dimensión política.

## **Los inicios de la tecnodanza en Latinoamérica: el caso de Pola Weiss**

Mariel Leibovich (UNTREF-UBA)

La disolución territorial las fronteras artísticas de la danza llevada a cabo durante la década del '70, en el marco de su proceso de desautonomización, se da en relación a los inicios del videoarte y de las corrientes postvanguardistas como Fluxus; este contexto es el que propició el uso de la tecnología como recurso para trabajar la danza y el movimiento. Existen así formas de danza que, además de concebir su práctica en relación con los habituales dispositivos tecnológicos escénicos se entraman con tecnologías audiovisuales y electrónicas -analógicas y digitales- haciendo de ellas no sólo una parte del espectáculo sino en algún sentido danza misma. Podemos hablar entonces de una tecnodanza. La vinculación de este arte con los medios técnicos que dan forma a la vida cotidiana en la cultura desde el cruce con las máquinas en las vanguardias o con el cine, el video y los dispositivos de la cultura digital contemporánea implica también una articulación con los modos en que la sociedad y la cultura se piensan a sí mismas. Se estudiará aquí el caso de la artista mexicana Pola Weiss, ya que resulta un caso precursor en Latinoamérica de las búsquedas que se desarrollarán en profundidad desde los '80 y '90. A partir del análisis de las obras "Videodanza, viva, video danza" (1979) y "Ciudad, mujer, ciudad" (1981), se estudiará la particular visión de la mujer y la Ciudad de México en consonancia con las búsquedas estéticas del videoarte y las nociones del movimiento Fluxus acerca de la relación entre el arte y la vida.

## **"Family Game", una obra en tensión entre el biodrama, la videodanza y la performance en telepresencia**

María José Rubin (UBA-UNA)

En septiembre de 2016, "Family Game", de Yanina Rodolico, inauguró la primera edición del ciclo de danza Lugar Otro, emitido en vivo a través de internet. Al igual que las otras obras del ciclo, "Family Game" fue transmitida en una sola ocasión. Mediante el uso de dispositivos conectados entre sí por teleconferencia, la obra, montada en el hogar familiar, tematiza sus propias condiciones de comunicación: la escena es recortada, ampliada y transformada a través de cámaras que captan en tiempo real lo que ocurre en lugares distantes. Los dispositivos proyectan ante la cámara principal las imágenes resultantes, componiendo un montaje en vivo que habilita el acceso a ciertos espacios a la vez que, por la superposición de pantallas, oculta otros.

Así configurada, consideramos que esta experiencia novedosa cruza características propias de la performance en telepresencia y de la videodanza que, además, son marco para el tema central: la familia. Situada en el hogar habitado por padres, madres, abuelos —o sus recuerdos—, la pieza también introduce diálogos y tareas cotidianos, previstos solo en términos generales, que dejan la puerta abierta al azar, al acontecer, entrañando rasgos clave del biodrama.

Estas tres disciplinas de referencia son, a su vez, resultado de experiencias relativamente recientes que hasta hoy continúan definiendo y redefiniendo sus propios límites. Aproximarnos a "Family Game" es una vía para analizar las posibles consecuencias de algunos de sus rasgos principales, con el propósito de acercarnos a una primera comprensión de la obra y sus fronteras.

## **Movimiento de lo vivo: Las obras de videodanza de Margarita Bali**

Alejandra Torres (CONICET-UBA-UNGS)

En esta ponencia nos centramos en algunas obras de Margarita Bali en las que la artista se focaliza en la interacción con lo viviente. Bali realiza doce obras concebidas y filmadas para ser editadas en formato video. La combinación de danza y audiovisual, la videodanza, comienza en su recorrido artístico a mediados de los años 90 con obras como Paula en suspenso, Asalto al patio y Dos en la cornisa en las que la ciudad, la arquitectura y los espacios cotidianos se vuelven protagonistas. Fundamentalmente, nos detendremos en las obras ligadas a la naturaleza: restos, paisajes expandidos, cuerpos antropomórficos. Las videodanzas Agua, Arena, La hundida, Naufragio in vitro y Medusas son los exponentes del despliegue sobre lo viviente. La cuestión de lo vivo nos permite pensar en una apuesta poética y política de la realizadora dado que a partir de la indagación sobre los cuerpos y sus deseos, pasiones, afectos emerge una animalidad que ya no podrá ser separada con precisión de la vida humana.

En la obra de Bali no hay oposición entre animal/humano sino fusión, fluidos, desplazamientos continuum orgánico, material y afectivo.

## **Videodanza: Redes de gestión curatorial en Iberoamérica en la década 2007-2017**

Silvina Szperling (UNA)

Esta ponencia relaciona aspectos curatoriales y de gestión de la Videodanza en Iberoamérica, atenta a la evolución y crecimiento en los últimos 10 años tanto de las plataformas de gestión y exhibición (festivales, muestras, ciclos) como de la producción artística en dicho lenguaje en la región.

Algunos de los ejes de este estudio es el análisis del tipo de relaciones que se establecen entre las mencionadas iniciativas curatoriales y la pregunta sobre la correspondencia entre el crecimiento de la producción artística y la multiplicación y diseminación de las mencionadas plataformas de exhibición.

Como caso de estudio se toma la evolución de diversos organismos multinacionales del sector en la región: Circuito Videodanza Mercosur (CVM; 2005-2008), Foro Latinoamericano de Videodanza (FLV; 2007-2015) y Red Iberoamericana de Videodanza (REDIV; 2016-...)

## **Vertov y D-Fuse: aplicando teorías de cine soviético como alternativa para acercarse al VJing y las nuevas corrientes digitales sin abandonar proposiciones teóricas de estudios de cine anteriores**

Armando Román (UPR)

Ante la era digital, las concepciones sobre el cine y sus componentes se han visto retadas por los cambios en el medio de presentación tales como el espectador, que ahora es un sujeto que interactúa con el contenido: un usuario, y la pantalla, que antes se pensaba más universal y monolítica, pero ahora es un medio flexible. El VJing, una forma de arte audiovisual originada a finales del siglo XX, busca utilizar en conjunto el montaje en vivo, la música y el espacio para crear una experiencia audiovisual inmersiva. Además, se han creado plataformas en las cuales el espectador juega un papel importante en el desenvolvimiento del contenido,

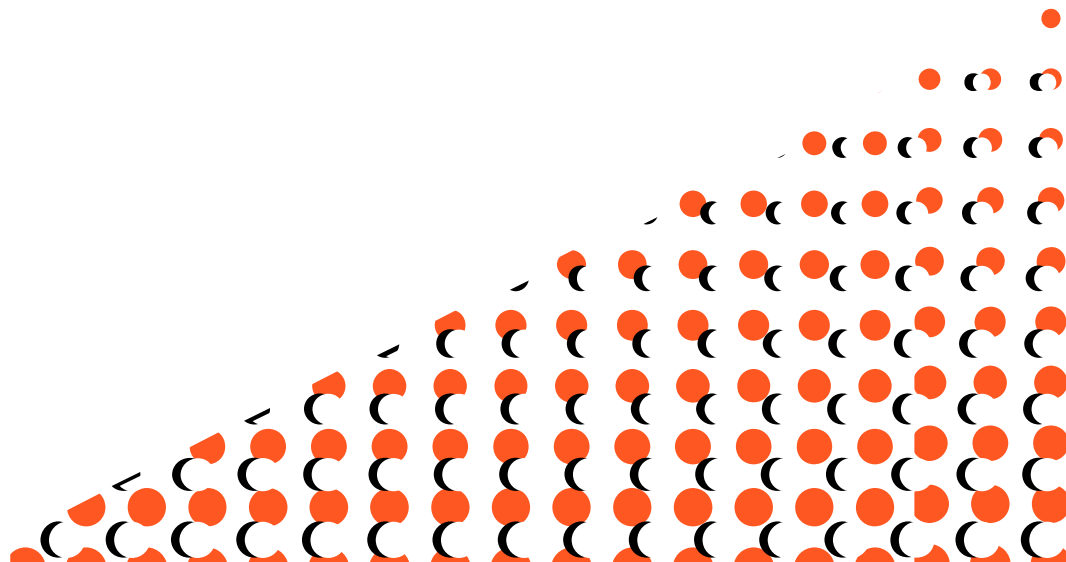
interactuando directamente con este. ¿Cómo se pueden acercar los estudios de cine a estas nuevas tendencias?

Anne Friedberg expresa que las ideas teóricas que se tenían en los comienzos de la era digital debían redefinirse para adaptarse a tal advenimiento. Propongo que, utilizando teorías de cine soviético de los Kinoks—kino-pravda (cine-verdad), el kino-glaz (cine-ojo)—encontradas en el filme de Vertov, *El hombre de la cámara* (1929), comparadas con la proposición performativa del colectivo de VJs D-Fuse, llamada *Latitude* (2008), se puede analizar la interacción activa del espectador y sus cualidades de sinfonía de ciudad en ambos textos. Este parangón puede producir una forma de acercarse a textos de la era digital y sus complejidades sin abandonar teorías anteriores del cine.



## **EJE 7**

**Lo (ir)real en las imágenes de lo real. Nuevas formas del cine documental y su creciente apropiación en las artes escénicas, performáticas y visuales**





## **La escritura en imágenes. Temporalidades en el cine ensayo**

Florencia Llarrull (UNRN)

El trabajo profundiza en la interacción entre las representaciones visuales y verbales en el cine ensayo, término acuñado por Hans Richter hacia 1940, con el fin a aportar a una historia crítica del mismo. Término cuyo continuo uso en el campo de los estudios cinematográficos suele agrupar el trabajo de cineastas tales como el de A. Varda, C. Marker, H. Farocki, entre otros. Dadas las profundas divergencias en la concepción de una modalidad ensayística en el cine, la cancelación de pautas prescriptivas da curso a una tarea de rastreo de ciertas características comunes y trayectos interdisciplinarios que se remontan hacia la década de 1920. El cine ensayo aboga por un tipo de pensamiento con imágenes que señala como tarea obligada ponerlas en relación entre sí, a la par que también imágenes, palabras, y sonidos entran en relación. La clasificación de los tipos de imágenes que se incorporan forma parte del interrogatorio a la naturaleza de los recuerdos. La memoria actualizada en el discurso conlleva el tránsito del pasado al orden de los signos, desprovisto de linealidades cronológicas. La complejidad inherente a la construcción del tiempo que requiere la palabra sugiere acordar a la imagen la misma atención, lo que conlleva la tarea de recomponer el contexto de resonancia donde la legibilidad de las imágenes dinamice lo múltiple en movimiento.

En esta aproximación crítica, nos apoyaremos en diversas indagaciones a propósito del cine ensayo, entre las cuales distinguir: *Estética del ensayo* (2014) de Josep M. Catalá y *The Personal Camera* (2009) de Laura Rascaroli.

## **Lo real y lo irreal en algunas experiencias del documental reciente: el caso de Herzog**

Guillermo Hernán Arch (FHUC, UNL)

El presente trabajo parte de dos hipótesis y su posterior puesta en cuestión a partir de las reflexiones sobre el cine que arrancan con la obra de Maurice Merleau-Ponty sobre la percepción y su aplicación al cine por parte de Vivian Sobchack. La primera hipótesis consiste en plantear el impacto que tiene en el cine documental la posibilidad de la absoluta “intervenibilidad” de la imagen y su consecuente pérdida de valor en tanto calidad de *registro* de la realidad. La segunda hipótesis es la reducción de ese registro a un pacto de credibilidad realizador-espectador. Por otro lado, la estructura correlacional (mundo-sujeto) de la percepción permite teorizar un “cuerpo” de la película, mediador entre la realidad y el espectador en una irreductible estructura percepción-expresión. En este entramado de teorías analizaremos dos obras de Werner Herzog que parecen plantarse en los límites de esta reflexión. Los constructos realizados por el cineasta en *Lecciones de la oscuridad* y en *La salvaje lejanía azul* vinculan tanto las nociones de “cuerpo de la película”, “imagen documental” como el libre e inteligente juego entre lo real y lo que ficticio, o lo (ir)real.

## **Fronteras de la ficción en *Close up* de Abbas Kiarostami**

Javier Ramírez Miranda (UNAM)

El cine de Abbas Kiarostami despliega diversas estrategias retóricas para generar un efecto de distanciamiento con el espectador y, al tiempo, una difícil definición entre documental y ficción. *Close up* (*Nema-ye Nazdik*, Irán, 1990), es una cinta donde se genera confusión a partir de una confrontación eminentemente política: la tensión entre ley y justicia, atestiguada por la mirada vigilante de Kiarostami; narra la historia de un suplantador quien se hace pasar por un famoso cineasta, una familia le abre las puertas de su casa hasta que al descubrirlo lo denuncia ante la policía. Kiarostami ha “representado” el juicio y los acontecimientos en su entorno valiéndose de muchos de los personajes “reales” que vivieron el acontecimiento. Al final, la mirada es cuestionada fuertemente, la imposibilidad de ver a pesar de mirar, es una idea que gira a lo largo del relato. La impotencia del juicio para generar justicia y el lugar de la mirada. Por último, el planteamiento de un sentido no lineal como vehículo de estas ideas, de la visibilización de grupos subalternos. El protagonista de *Close up*, asegura que se ha hecho pasar por el cineasta Makhmalbaf porque el sí representaba sus problemas, porque en *El ciclista*, había visto sus propios problemas en pantalla: un cine desde los subalternos y para ellos. Esta ponencia analiza la tensión entre las dos formas del cine para tratar de entender el sentido político de la película y el juego en las fronteras de la ficción.

## **A partilha autobiográfica no curta-metragem brasileiro contemporâneo**

Talitha Ferraz (ESPM-PPGCine, UFF)

O cinema brasileiro vive hoje uma recorrência de curtas metragens que trabalham em primeiro plano uma dimensão pessoal e subjetiva de seus realizadores. Estas obras, escorregadias entre a ficção e o documentário, podem ser enquadradas no domínio da autobiografia, aquí entendida de maneira alargada, diferente de sua definição mais usual na teoría literaria que se prende à factualidade e à coincidência plena entre autor e personagem. Nos filmes desta pesquisa, a autobiografia não se dá como lugar de afirmação, mas sim de ambiguidade e de indecidibilidade entre os regimes factual e ficcional. Nos soolharse volta para quatro curtas brasileiros contemporâneos: Mauro em Caiena (2012), de Leonardo Mouramateus, No interior da minhamãe (2013), de Lucas Sá, Virgindade (2013), de Chico Lacerda, e Gigante (2014), de Rafael Spínola. Frutos de primeiras incursões no cinema, nestas obras o gesto autobiográfico se dá sem erigir uma subjetividade rígida e consagradora. São exercícios tateantes, erráticos, que partilha mas subjetividades que constroem com noções de coletividade, seja por meio de associações mais diretas como núcleo familiar ou mesmo com membros de uma comunidade maior na qual buscam pertencimento. São obras que, porfim, trazem mais a busca de uma subjetividade do que a afirmação de uma identidade fixa. Objetivamos a apresentar como cada filme encontra sua singularidade em seu gesto de partilha autobiográfica.

## **La subjetividad creadora en la obra performática: entre el desafío formal y la experiencia de la obra**

María Julia Augé (UNQ)

Este trabajo explora en el film documental *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri y en *Kantor* (2017) obra teatral de Mariana Obersztern, nuevas experiencias subjetivas que emergen de procedimientos narrativos formales que incluyen a los cuerpos - materia imaginante- de sus realizadoras como estrategia organizadora de la narración. Se focalizará la reflexión en los modos en que la subjetividad creadora se experimenta en la búsqueda de resoluciones formales estableciendo un vínculo único entre la obra y el referente histórico contemporáneo, creando nuevas modalidades de representación del yo. La acción poética que ambas artistas emprenden, provoca una transformación en sus propias subjetividades y ese proceso es entregado al espectador como invitación a una auto-indagación en compañía. Proponen la obra como experiencia y ellas conducen la travesía. Carri inunda el film con su narración oral, extremando el lenguaje en la periferia del género y generando una tensión arrolladora entre imagen y palabra. Obersztern fricciona cuerpos y objetos para establecer resonancias inestables para esos textos interiores, aún desconocidos. En ambas propuestas hay un personaje referencial que llega a través de sus padres biográficos. Isidro Velázquez es el enigma que hereda Carri. Tadeusz Kantor es el referente que hereda Obersztern. El reencuentro con *lo heredado* acontece en la obra y esa experiencia estética intransferible provoca una potencialidad formal que estalla y converge en la vida compartida con el público. En *Cuaterros* y en *Kantor*, el documento histórico no es presentado como testimonio de lo real sino como experiencia posible.

## **Memoria y resistencia en *Tierra en movimiento* de Tiziana Panizza**

Valeria de los Ríos (Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile)

El medimetraje *Tierra en movimiento* (2014) de Tiziana Panizza, un trabajo colaborativo entre la realizadora de la trilogía *Cartas visuales* y el poeta Germán Carrasco. En *Tierra en movimiento* la materialidad de los restos es esencial para pensar el trabajo de la memoria, la vulnerabilidad y la supervivencia, en un contexto donde domina la razón neoliberal. El documental de Panizza se resiste a esta racionalidad partir de una postura contraria a la monumentalización, a través de la idea de renuncia y de la suspensión del trabajo como forma productiva. El terremoto se vislumbra así no como una tragedia espectacularizada, sino como una forma comunitaria que se construye en los márgenes de la productividad que demanda la razón neoliberal.

## **Voz, imagen y performatividad. Nuevas formas del cine documental y poesía**

Roxana Ybañes (UNQ-UBA)

En este trabajo analizo *Homenaje a Juan L. Ortiz* (Contardi, 1994) y *El jardín secreto. Documental sobre la poeta Diana Bellessi* (Costantini, Panich y Prado, 2012). En ambas realizaciones, las imágenes suceden al compás de una voz y, a su vez, con esa imagen-voz suceden los recuerdos y la memoria. En ambas realizaciones suceden imágenes, sonidos y voces que ponen en circulación la lectura de la obra de estos poetas. La obra de Juanele, publicada primero en pequeñas ediciones y que, por el año 1970, la editorial Constancio Vigil editó en tres tomos, bajo el título *En el aura del sauce*. Luego, la última dictadura cívico-militar de nuestro país trajo la quema de esos y otros libros. La obra de Diana Bellessi que persiste en mantener el contacto con la vibración de lo otro. Esa otredad es la dimensión-otra del mundo natural en su doble faz: vital y mortal. Esa otredad es la escucha del mundo humano, de las voces y los ecos, de los vivos y los muertos. Los documentales que analizo en este trabajo indagan en las reverberaciones de la obra y la voz de estos poetas que nos devuelven hacia nuestro propio presente, pasado y futuro. La voz en su carácter singular y colectivo, es un presente e implica una historicidad con linajes y tradiciones y un futuro como posibilidad abierta. Esta presentación intenta responder a la pregunta: ¿De qué modo estos documentales exploran y trabajan las imágenes y los sonidos de la escritura, la lectura y la voz en su carácter performativo e histórico?

## **La noticiabilidad audiovisual en canales de televisión universitarios**

Néstor Daniel González (UNQ-UNLP)

Durante 2018, la televisión digital terrestre en Argentina alcanza su noveno año de implementación a fin de realizar el proceso de transición de la televisión analógica al sistema argentino de televisión digital terrestre (SATVD-T) hasta su definitivo apagón en el año 2019.

Desde su implementación, y de la mano de la podada Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, las universidades públicas argentinas comenzaron a hacer uso del derecho a contar con una señal de televisión que refleje políticas educativas desde la perspectiva de una pantalla universitaria.

Más allá de las dificultades en su implementación, actualmente, las universidades que cuentan con canales al aire son las Universidades Nacionales de Cuyo (Señal U), La Plata (TV Universidad), Litoral (Litus), Córdoba (Cba24N y Canal 10), Villa María (UNI TV) y Río Cuarto (UniRío), Chaco Austral (UNCaus), Tucumán (Canal 10), Tres de Febrero (UNTres) y Mar del Plata.

Reflexionando sobre estas experiencias, y considerando la creación de segmentos informativos generalistas en su programación, este trabajo busca sistematizar y reflexionar sobre los segmentos informativos de las señales LitusTV Universidad Nacional del Litoral (Punto Info) y TV Universidad Nacional de La Plata (CTV). En estos segmentos se buscará plasmar jerarquización de temas, criterios de noticiabilidad, recursos narrativos, etc.

## **Dispositivos demiúrgicos en la construcción discursiva de un ensayo. Ética/estética. Proceso/Obra**

Mariela Díaz y Julia Montich (UNC)

Este trabajo indaga las relaciones ético/estéticas que pueden presentarse a partir de la innovación técnica puesta al servicio de la construcción discursiva. Así, el cine ensayo se presenta como el marco de experimentación que propicia un ejercicio de construcción colectiva.

A partir de la experiencia del proceso creativo de la obra: “Malagueño, a cal y piedra” se propone una reflexión sobre la imagen estereoscópica y el sonido binaural como recursos técnicos y estéticos que propician nuevas relaciones entre imagen/sonido/representación.

Trabajando concretamente sobre los procedimientos realizativos que estas técnicas específicas demandan, se cuestiona la representación de lo real a partir de un juego entre memoria/imaginación y ficción/no ficción, que pone en diálogo y tensión las múltiples subjetividades de los involucrados en este proceso de creación colectiva.

Un pueblo y la reconstrucción de la historia de un mítico personaje y su anecdotario, son las excusas que permiten indagar, experimentar y reflexionar sobre el uso de herramientas tecnológicas más allá del cine de ficción.

## **Live Doc – narrativas documentais nas performances audiovisuais**

Rodrigo Gontijo (UNICAMP)

Depois de mais de uma década de existência, o live cinema ou performance audiovisual começa a adquirir novos contornos que apontam caminhos cada vez mais recorrentes para além do campo do experimental. Determinados trabalhos apresentam narrativas que se aproximam da linguagem documental e portanto podem ser agrupados a partir de características formais, estéticas e conceituais semelhantes.

Latitude [31o10N/121o28E] do coletivo inglês D-Fuse (2008), Sequenze do brasileiro Raimo Benedetti (2010) e Pixelated Revolution do libanês Rabih Mroué (2012) são performances audiovisuais de diferentes países que se estruturam “a partir” e “através” de histórias reais e conseqüentemente, como acontecem ao vivo, em cada apresentação vemos novos aspectos e perspectivas das imagens se revelando e evidenciando uma multiplicidade de sentidos. Com base nas análises das cenas, imagens e sons destas obras aqui citadas e fundamentado em conceitos sobre performatividade (FÉRAL, 2009; FISCHER-LICHTE, 2011), documentário (NICHOLS, 2005; TEIXEIRA, 2012) e filme-ensaio (WEINRICHTER, 2007; CORRIGAN, 2015) iremos refletir sobre a formação de um novo campo do cinema expandido que chamaremos aqui de Live Doc.

## **Vida en tránsito. Reflexiones sobre un biodrama audiovisual en progreso**

María Eugenia Lombardi (UBA-UNA)

En este trabajo se analizan algunos aspectos del dispositivo de producción de un documental híbrido cuya protagonista es una mujer trans, Vida Morant. Esta película utiliza procedimientos técnico-estéticos multidisciplinarios (provenientes del teatro, del cine, de la performance) que van construyendo una diégesis en donde irrumpe continuamente lo real. Si bien toda construcción del sistema sexo-género es una ficción, interesa indagar como esta ficción se pone más claramente de manifiesto en las personas trans, dado que su construcción está más visiblemente ligada a lo performático, evidenciando al cuerpo no solo como un envase, sino como un territorio. El cuerpo como territorio de lucha, como campo de batalla. El género documental como herramienta de visibilización y transformación de lo real. Lo real como discurso que, como tal, puede ser desmontado.

## **Disenso sexopolítico en el campo artístico latinoamericano: usos del testimonio audiovisual**

Ezequiel Lozano (UBA-CONICET)

En pos de ahondar en los saberes sobre los procesos de transformación de las construcciones sexo-genéricas presentes en los discursos teatrales, cinematográficos y performáticos en Argentina, Chile y Uruguay, proponemos comparar ciertos materiales artísticos para poder visualizar paralelismos o disonancias respecto de la utilización de lo audiovisual como testimonio del disenso sexopolítico. Por medio de una mirada transversal sobre el uso que hacen los mismos de un archivo audiovisual documental queremos establecer comparaciones desde un pensamiento fronterizo e interseccional. Se trata de trazar puntos de anclaje de los usos del testimonio audiovisual del disenso sexopolítico en la cartografía artística latinoamericana observando las particularidades territoriales y los marcos comunes. Atenderemos así propuestas variadas como: *La Noche* (Castro, 2016), *Dos veces santa: Karol Romanoff, la primera santa transexual chilena* (CUDS, 2010), *La peli de Batato* (Anchou y Pank, 2011), *Pequeña Elizabeth Mati (Little Mermaid doblado al castellano)* (Beth, 2012), *El hombre nuevo* (Garay, 2015) y los usos del testimonio de *Hija de Perra* (en la obra *Cuerpos para odiar* y en su actuación en el film *Empaná de pino* (Edwin “Wincy” Oyarce, 2008)). Nos alienta la idea de que la visibilización de un archivo monstruoso resulta una promesa de que, tal vez, la frotación entre una sexopolítica hegemónica y un imaginario sexo-disidente sea generadora de nuevas mutaciones artísticas con potencial de hacer estallar los cimientos cis-hetero-capitalistas.

## **Dirección teatral en Córdoba: sus diálogos con el cine**

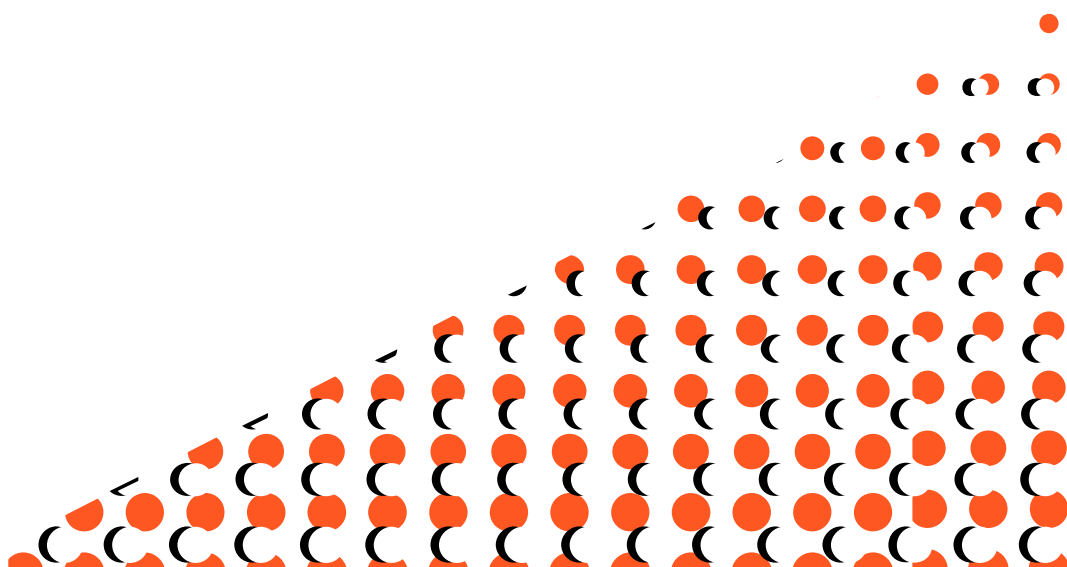
Fwala-Lo Marín (UNC-CONICET)

El presente trabajo pretende visibilizar los cruces entre teatro y audiovisual, centrándose en el modo en que la dirección del teatro independiente contemporáneo de Córdoba toma procedimientos, textos y géneros del cine y el audiovisual. Presentamos aquí parte de una investigación que busca comprender qué es y cómo se lleva adelante la dirección de teatro en función de las prácticas actuales en la Ciudad de Córdoba, intentando conocer cómo está estructurado el campo que les da lugar. Se seleccionaron 17 directores de entre 30 y 45 años que habían sido distinguidos en más de una ocasión en festivales, concursos o premiaciones. A partir de entrevistas en profundidad a los directores, los actores y los técnicos con los que trabajan y del análisis de las obras fue posible reconocer cuatro grandes estilos de dirección teatral. De los cuatro grupos, dos habilitan los cruces antes mencionados. El primero recurre fuertemente a elementos del lenguaje cinematográfico: el código de actuación, las operaciones sintácticas del montaje. El segundo apela modalidades del cine documental para presentar fragmentos de lo real, donde puede observarse la impronta de una investigación antropológica y el posicionamiento del enunciador respecto de lo que se pone en escena.



## **EJE 8**

**Estudios visuales, estudios culturales y estudios sobre cine.  
Problemas compartidos, zonas de especialización,  
convergencias y divergencias**





## **Intercambios industriales entre la revista porteña y el cine argentino en la década de 1930**

Dana Zylberman (UBA)

Durante la década de 1920, el teatro de revistas se consolidó en Buenos Aires como uno de los géneros espectaculares más populares de la escena local, dando lugar a la denominada revista porteña. Entre monólogos de actualidad política, bailes, tangos, plumas y brillo, se fue conformando un circuito de salas, actores y públicos que retroalimentaban este fenómeno cultural. Con el desarrollo del cine sonoro, la película *Tango!* (Luis Moglia Barth, 1933) funcionó como el puntapié inicial y basamento para los intercambios entre las figuras y tópicos de la revista porteña y el incipiente cine industrial argentino.

En este trabajo nos proponemos, entonces, analizar el entramado cultural que se tejió entre el cine y el teatro de revista durante la década de 1930 en Argentina, a partir de los intercambios de figuras, géneros musicales y tópicos propios de la revista porteña. Tomaremos a tales fines un corpus conformado por las películas *Las luces de Buenos Aires* (Adelqui Millar, 1931), *Noches de Buenos Aires* (Manuel Romero, 1935) y *Radio bar* (Manuel Romero, 1936). El trabajo sobre esta selección fílmica, considerando además el movimiento basculante de varios de sus directores entre los ámbitos artísticos mencionados, nos permitirá desmenuzar las lógicas de producción de los bienes y servicios simbólicos que dan cuenta de una dimensión económica de la cultura y que contribuyen, además, al fortalecimiento de una identidad cultural propia.

## **Inercia y mecanización temporal. Análisis de la dimensión temporal de una obra cinética**

Ana Laura Badini, Juan Manuel Fernández Torres y Vera Paula Menichetti (UNC)

*"Todo cuerpo persevera en su estado de reposo o de movimiento uniforme y rectilíneo, a menos que obren sobre él fuerzas exteriores que le obliguen a modificarlo"*  
Galileo

Indagaremos sobre la percepción temporal de una obra cinética y algunos de los factores que pueden condicionar a la misma.

En esta primera instancia, se propone una herramienta de análisis de obras cinéticas desde su dimensión temporal considerando que al percibir una obra el espectador elabora, un mapeo, almacenamiento y vinculación de la información adquirida, entendida ésta como mapas cognitivos que posibilitan una particular decodificación de la misma. Estos Mapas Cognitivos son relativos a cada individuo, ya que se ven condicionados a su propia biografía y su estructura sociocognitiva (sistema de representaciones sociales en que cada individuo incorpora nuevas imágenes y conceptos). A partir de esto, teniendo en cuenta que no existe un espectador tipo, trabajamos sobre un proceso cognitivo de deco-interpretación que pueda aplicarse de manera general y con los ajustes necesarios para cada caso. Es por ello que proponemos la elaboración de dispositivos técnicos-metodológicos de representación del análisis, que puedan emplearse en diferentes tipos de obras.

Se aborda el análisis de la construcción discursiva de obras cinéticas contemporáneas a partir de su dimensión temporal considerando aquellos recursos que se manifiestan a través de micro y macro operaciones discursivas que provocan, dentro de los procesos deco-interpretativos que realiza el espectador, procedimientos que denominamos como *mecanización e inercia temporal*.

## **Procesos de subjetivación e imágenes de la alteridad en los audiovisuales argentinos: el caso de las Series Federales INCAA 2010-2012**

Noelia García (UNVM-CONICET)

Los programas de fomento a la producción audiovisual que lanzó el INCAA junto con otras Instituciones estatales en el período 2010-2012, resaltan sobre otros programas de fomento por su principal intención de fomentar a la distribución de condiciones materiales de producción en las seis regiones que se encuentran subdividido el país. De esta manera se distribuían recursos a lo largo del territorio nacional de manera equitativa para favorecer una industria con características federal. Más allá de esta intención y sus resultados marcados en políticas públicas posteriores, se financiaron y se produjeron 45 series audiovisuales, tanto ficcionales como documentales, distribuidas equitativamente entre las regiones.

Todas estas producciones tienen desde nuestro punto de vista teórico-epistémico una mirada del otro, desde otro lado, desde la alteridad. A partir de una perspectiva teórica que bisagra los procesos de subjetivación y formación de identificaciones en las imágenes en movimiento, vinculada a los Estudios Visuales, junto con las críticas de los Estudios Culturales de las identidades narrativas y las condiciones materiales (sociales y contextuales) de producción, nos preguntamos acerca de estas imágenes como producciones de la alteridad. ¿Qué tipo de subjetivaciones producen y de-muestran estas imágenes? ¿Qué juegos de la visibilidad-invisibilidad ponen de manifiesto en sus narrativas? ¿Qué cartografía se constituye a partir de estas subjetividades?

## **Una guerra de pantallas y competición translatina: Atlântida versus Pelmex y políticas de exhibición**

João Luiz Vieira (UFF)

Nos anos 1940, o cinema estreitou contatos entre o Brasil e demais países latino-americanos, especialmente México e Argentina. Nesse momento, o cinema mexicano firmou-se como meio de comunicação de massa no país e no continente, definindo a ideia de identidade como “latinidade”. O Brasil se “mexicanizou” com um repertório simbólico-visual para além dos melodramas e filmes de cabareteira, distribuídos pela PELMEX. Em nossa opinião, o símbolo máximo das relações Brasil-México foi a construção do Cine Azteca (1951), parte de uma rede de 15 salas “mexicanas” no país. A “distância” cultural entre nossos países levanta questões onde a língua assume posição-chave que explica tal separação, tensão negociada pelo cinema nos anos 1940-50. Música e dança foram catalisadoras dessa aproximação pela presença de Carmem Miranda em rotinas musico-coreografadas da *Política da Boa Vizinhaça*. As *chanchadas*, sob hegemonia de Hollywood, flertaram com ritmos latinos em híbridos samba-mambo através da importação de Ninón Sevilla, Cuquita Carballo e Maria Antonieta Pons. *Carnaval Atlântida* (1953), produzido pela Atlântida, indaga e amplia questões paralelas às histórias de dois cinemas cariocas, São Luiz (1937) e Azteca (1951). Uma pergunta seria: por que a Atlântida trouxe um nome estelar do México (Pons) para essa produção? Indagações como esta nuançam questões de exibição e paródia enquanto texto reflexivo.

## **Una aproximación a la circulación de las primeras películas sonoras argentinas en las salas de cine de Buenos Aires**

Alejandro Kelly Hopfenblatt (UNTREF-UBA-CONICET)

En abril de 1933 se estrenó en el cine Real *iTango!*, la primera película sonora argentina, producida por Argentina Sono Film. Un mes después, en el cine Astor, Lumitón estrenó *Los tres berretines*. Con ambas películas comenzó el período que la historiografía del cine nacional ha denominado clásico-industrial, un momento de quiebre a partir del cual se dio inicio a nuevas formas de producción y un crecimiento exponencial del cine argentino, tanto cuantitativa como cualitativamente.

Estos estudios no se han detenido generalmente en las condiciones materiales de la circulación y exhibición de esta producción. Han primado usualmente miradas que asocian al cine nacional con un público popular y señalan un rechazo por parte de los espectadores del centro porteño. Esta perspectiva, sin embargo, no suele ser acompañada de fuentes empíricas que permitan entender cómo se fueron conformando los circuitos de circulación y exhibición del cine argentino en estos años.

Este trabajo propone una primera aproximación a esta dimensión de la historia del cine argentino, tomando como caso de estudio las dos primeras películas sonoras argentinas. Se propone para ello articular un relevamiento hemerográfico de la cobertura periodística y crítica que se hizo sobre ellas con un seguimiento de su presencia en las carteleras cinematográficas publicadas en los principales periódicos del período para determinar sus modos de circulación en las salas de la ciudad. De este modo, se plantea el desarrollo de nuevas herramientas metodológicas que permitan problematizar y complejizar estas perspectivas instaladas en los estudios históricos del cine argentino.

## **Miradas brasileñas sobre la obra de Carlos Hugo Christensen**

Cecilia Nuria Gil Mariño (CONICET – Universidad de San Andrés)

El presente trabajo propone analizar las críticas cinematográficas en la prensa brasileña de los filmes de Carlos Hugo Christensen en los años cincuenta y sus primeras películas en Brasil a fines de esa década e inicio de los años sesenta, con el objetivo de pensar las relaciones de su obra y los contextos de producción y exhibición del mercado brasileño.

Esta ponencia busca reflexionar sobre las imágenes que se circularon en la prensa sobre el cine argentino en general y de este cineasta en particular por parte de los públicos de dos grandes ciudades como Rio de Janeiro y Sao Paulo a partir de las fuentes de la prensa local. Asimismo, se plantea indagar sobre de qué manera Christensen interpretó su labor para desarrollar estrategias de producción y exhibición que lo llevaron a ser el elegido por el gobierno carioca para filmar la película homenaje a Rio de Janeiro por su 400 aniversario, *Crônica da cidade amada* (1965).

El corpus de fuentes para este trabajo se trata de prensa gráfica, textos fílmicos y entrevistas.

## **Cinquenta Tons de Cinza: Reflexões entre a crítica e a adaptação da literatura no cinema contemporâneo**

Roberto Gustavo Reiniger Neto (PPGCOM, UAM)

A narrativa cinematográfica contemporânea, sobretudo quando originada de uma adaptação literária, frequentemente sofre com o estigma que a crítica lhe imprime de obra subalterna, quando não fidedigna ao seu autor de origem. Em tempos de convergências de mídias e teorias, considerar este discurso como uma composição que dialoga com outras obras de arte, pode trazer novos olhares para este cenário.

Trata-se de uma metodologia intertextual ainda pouco explorada, mas que de certa forma, está presente, e pode ser auferida, nos trabalhos de Robert Stam. Segundo este autor, a fidelidade, ou não, de um filme ao seu livro original desconstrói a hierarquia entre a obra “original” e sua “cópia”, e o diretor passa a ocupar o cargo de orquestrador deste discurso.

O filme *Cinquenta Tons de Cinza* (2015) pode servir como um exemplo que ilustra funcionalidade desta metodologia. Ele narra as descobertas sexuais vividas por Anastasia Steele (Dakota Johnson), resultantes de seu romance com Christian Grey (Jamie Dornan), um milionário adepto do sadomasoquismo. Sobre a análise deste filme há um estaque da crítica que acomoda-se ao intitulá-lo como pior filme do ano de seu lançamento. Mas, em uma leitura mais atenta de seu livro de origem, publicado em 2011 por E.L. James, somos instigados a procurar e perceber em sua versão cinematográfica referências à Mitologia Grega, à Música Clássica e à Literatura Inglesa. Todos estes elementos proporcionam uma crítica e uma análise fílmica mais ampla que estabelece novos horizontes teóricos e podem colaborar com futuros estudos acadêmicos.

## **¿Qué vemos y en dónde? Cartelera histórica en el Santiago de 1940**

Claudia Bossay (CONICYT-Universidad de Chile)

En el Santiago de 1940 existían alrededor 37 salas de cine. Esta presentación tratará sobre las películas exhibidas en las salas del centro y de otras zonas en relación a los géneros y las nacionalidades de las obras. El objetivo es mapear una primera interpretación de hábitos de consumo en el cine clásico en la capital chilena.

Para esta investigación se utilizarán los datos de exhibición y de apreciación de las obras según dos fuentes claves del periodo: La revista Ecran, principal medio nacional de difusión del cine clásico, de la editorial Zigzag y escrita para el público asiduo al cine; y el Boletín cinematográfico, revista sindical con información del gremio. Ambas publicaciones nacionales se encuentran incompletas en la Biblioteca Nacional de Chile para esta década. El Boletín tiene existencias incompletas entre junio de 1941 y diciembre de 1945. Ecran, no clasificó las cintas criticadas en el “Control de Estrenos” en 1940, y lo dejó de hacer a mediados de 1946. Son cortos los períodos en que ambas publicaciones coinciden.

Sin embargo, el contraste de estos datos nos revelara una evaluación de las películas según el público y la industria, las que a la vez serán mapeadas en el Santiago de 1940. Producto de la Segunda Guerra Mundial, la producción en EEUU bajó, lo que hizo que hubiese menos estrenos que exhibir en las salas de cine. Esta caída de estrenos se percibió en Santiago en 1941, abriendo así, espacio para la entrada de más películas latinoamericanas. A través de estos ejemplos y análisis plantaremos los problemas metodológicos del estudio de carteleras históricas y estudios de audiencia.

## **Estudio de públicos - estudio de mercados. De cómo el cine estadounidense conquistó al público de Buenos Aires**

Diana Paladino (IAE, UBA)

Al estallar la Primera Guerra Mundial, en 1914, las películas europeas comenzaron a escasear. Para entonces, el cine ocupaba un importante lugar entre los entretenimientos de los porteños y existía un notable sistema de distribución y de exhibición que, frente a esta coyuntura, comenzaba a tambalear.

Para cubrir la vacancia de películas algunos cinematografistas locales se lanzaron a la producción pero, excepto unos pocos títulos [*Nobleza Gaucha*, 1915; *Bajo el sol de la Pampa*; *Resaca*, y *Hasta después de muerta*, los tres de 1916], no obtuvieron los resultados esperados en la taquilla ni tampoco la continuidad deseada.

Entretanto, también los productores norteamericanos advirtieron esta situación y vieron la posibilidad de vender aquí sus productos. Empezaron entonces un intenso estudio de mercado para conocer los gustos del público sudamericano y saber qué estrategias comerciales y qué tipo de películas les darían mejor resultado en estas tierras.

En esta ponencia abordaremos el proceso de instalación del cine estadounidense en Latinoamérica, particularmente en Buenos Aires, y analizaremos las políticas de seducción que sus films llevaron adelante entre los años 1915 y 1920.

## **Industria cinematográfica y modernización urbana. El cine en la Buenos Aires de entreguerra**

Sonia Sasiain (IAE, UBA)

En 1933 comenzó un ambicioso proyecto industrial cinematográfico en la Argentina, basado en el hollywoodense, que buscó satisfacer una demanda creciente de público masivo. La modernización del sistema productivo, impulsada por el Estado, trajo aparejada una transformación de los hábitos de consumo de los habitantes que el cine contribuyó a difundir. Este proceso fue promovido, entre otros, por los empresarios del sector que ya estaban dedicados al espectáculo (como exhibidores o distribuidores) antes del comienzo del cine sonoro, y que después incursionaron en la producción. En Buenos Aires esos empresarios, con propuestas y reclamos al gobierno municipal, buscaron incrementar el público que contara con tiempo libre y recursos monetarios suficientes para asistir al cine. A la vez, intentaban regular y ordenar la oferta de los entretenimientos para obtener el mayor rédito de sus inversiones en un mercado ya modelado por los representantes de las *majors* norteamericanas y por los distribuidores de cine europeo.

El presente trabajo indaga en las transformaciones materiales que se produjeron en Buenos Aires para producir un incremento del público asistente a los espectáculos. La hipótesis de este trabajo es que esas representaciones se producían en el marco del modernismo vernacular (Hansen, 2000).

## **¿Cómo representar el pasado nacional? Paradigmas estéticos e ideológicos en el cine histórico argentino del período silente**

Andrea Cuarterolo (CONICET-UBA)

El cine de ficción nació en la Argentina en el marco de la euforia patriótica del primer Centenario ante la necesidad de representar esos procesos fundacionales y simbólicos de la historia nacional con medios que excedían a los del cine de actualidades. Sin embargo, si en el aspecto temático e ideológico estos tempranos

films encontraron su inspiración en esa tradición vernácula, sus fuentes formales y narrativas provenían de Europa y de los exitosos *films d'art* que –a través de sus vínculos con las artes legitimadas– funcionaron como el modelo legitimador que ennoblecía la historia nacional. Con la llegada de la Primera Guerra Mundial y la declinación en la importación de la hegemónica producción fílmica europea, el cine norteamericano irrumpió con fuerza cambiando el rumbo de nuestra cinematografía. Este nuevo panorama selló el destino del acartonado estilo del *film d'art* francés y el cine hollywoodense se impuso definitivamente como el nuevo rumbo a seguir. Sin embargo, la competencia entre estos paradigmas no se limitó al plano formal sino que repercutió directamente en la forma de entender y utilizar el cine nacional. A partir del análisis de los principales representantes de ambas corrientes –Mario Gallo y Max Glücksmann por un lado y Julián de Ajuria por el otro– estudiaremos la pugna entre estos modelos que tuvo su momento cúlmine hacia 1915 cuando ambos se vieron concretamente enfrentados en los cines a través de dos películas que buscaban imponer su propia visión estética, pero también ideológica, sobre el cine y la historia nacional.

### **Estrategias de preservación del cine en el Laboratorio de Preservación Audiovisual**

Isabel Wschebor Pellegrino (LAPA, AGU, UDELAR-ENC, PSL, CJM)

En el año 2016, el Instituto del Cine y el Audiovisual, la Cinemateca Uruguaya, el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE, la Universidad de la República y la Universidad Católica firmamos un acuerdo con el objetivo de desarrollar actividades conjuntas orientadas a preservar las colecciones fílmicas existentes en Uruguay. Se formó en este contexto la Mesa Interinstitucional de Patrimonio Audiovisual.

En ese marco, el Laboratorio de Preservación Audiovisual en Uruguay fue designada como referente para el desarrollo del Plan Nitratos. Consiste en la evaluación, acondicionamiento físico y digitalización de las películas uruguayas producidas en las primeras etapas de la historia del cine.

Se trata de colecciones pertenecientes a Cinemateca Uruguaya y al Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE, que están conservadas en los depósitos de Cinemateca Uruguaya.

Esta línea de trabajo se realiza en cooperación con el Grupo de Estudios sobre Cine y Audiovisual de Udelar, a través de la especialista en cine silente, Georgina Torello, buscando combinar los estudios sobre cine con el campo de la preservación y la restauración, apostando a experiencias netamente interdisciplinarias. La siguiente presentación busca dar cuenta de este trabajo presentando los resultados del plan en cuestión.

### **Creación de fuentes y estudio de públicos de cine en la ciudad de Buenos Aires**

Clara Kriger (IAE, UBA)

La historia del cine construyó su objeto de estudio en base a los procesos de producción y distribución de las películas que se estudiaron tanto en su carácter de objetos estéticos que despliegan significación y sentidos, o como una parte trascendente del patrimonio cultural que expresa a la sociedad que las produce, y también como mercancías que se negocian en un mercado complejo y cada vez más concentrado. Por el contrario, es posible observar que los estudios de la recepción y del hecho cinematográfico fueron escasos y fragmentarios.

Si los medios masivos son un elemento constitutivo de las sociedades modernas, el estudio de los públicos genera un sinnúmero de preguntas que se agolpan: ¿Cómo completan los diversos públicos los procesos comunicacionales que el cine propone? ¿De qué manera determinan los espacios de exhibición la recepción de los filmes? ¿Cuáles fueron los modos de ir al cine? ¿Qué significaba ir a ver cine nacional o cine extranjero? ¿Hubo públicos preferentes para películas nacionales? ¿Qué usos y apropiaciones hicieron los públicos de las películas y del hecho de ir al cine?

Esta ponencia se centra en describir los primeros acercamientos a un estudio sistemático sobre públicos cinematográficos de la ciudad de Buenos Aires durante el período de cine clásico. En ese sentido se reflexionará acerca de la necesaria creación de fuentes para emprender una investigación de esta naturaleza y la metodología de abordaje y análisis que estas nuevas fuentes demandan.

### **Hacia una antropología histórica de la experiencia cinematográfica: audiencias de cine en Chile 1940-1950**

María Paz Peirano (Universidad de Chile)

Esta ponencia propone una reflexión teórico-metodológica sobre la utilización de herramientas etnográficas para el estudio de audiencias históricas en salas de cine en Chile. Tomando como caso una primera aproximación a la asistencia al cine entre 1940 y 1950, la ponencia busca plantear las posibilidades y desafíos que supone una etnografía de audiencias o públicos de cine, que intente reconstruir y analizar la experiencia cinematográfica de los espectadores chilenos de dicho período. Se busca discutir las implicancias epistemológicas y prácticas que se enfrentan al desarrollar una antropología histórica cuando la herramienta clave del método etnográfico, la observación directa y participante, no está al alcance del investigador. Se plantean las potencialidades y limitaciones de acercarse a la experiencia colectiva de la asistencia a salas de cine, basándose tanto en las escasas fuentes escritas que refieren a los espectadores de dicho período en Chile (revistas locales como la *Ecran*, *Ercilla*, *Vea* y el *Boletín Cinematográfico*, principalmente), así como en la historia oral de prácticas de “ir al cine” (Rosas Mantecón 2017), basándose en los testimonios y memorias compartidas de espectadores del período. Así, siguiendo las propuestas desarrolladas para otros contextos geográficos (Biltereyst, Meers y Van de Vijver 2011; Leveratto y Montebello 2016), se busca discutir el valor de la etnografía como un aporte a la historia del cine chileno, mediante una combinación del análisis de fuentes orales y material de archivo escrito.

### **De los espacios filmicos otros**

Mateo Matarasso (UNA)

En este trabajo se piensa sobre algunos films producidos en un contexto europeo de post-guerra anti-fascista tomando como eje conceptual el espacio. Por un lado, porque es una de las herramientas poéticas más importantes con las que cuenta el cine y la mayor parte de nuestra percepción filmica refiere a la distribución de los elementos en un espacio. Por otra parte porque el fascismo de primera mitad del siglo XX produjo un cambio sustancial en el modo de administrar la espacialidad humana hacia una industrialización técnica. Trabajando en especial del texto “De los espacios otros” de Michel Foucault planteo el modo de producir heterotopías en el pequeño pero ejemplar corpus cinematográfico de revisión histórica del fascismo. Estos films son “Saló o 120 días en Sodoma” (Pier Paolo Pasolini 1975), “El espíritu

de la colmena” (Víctor Erice 1973) y “El honor perdido de Katherina Blum” (Volker Schlöndorff 1975). Representando el Cinema Novo Italiano, El cine Post-Franquista Español y el Nuevo Cine Alemán, respectivamente.

### **El cine de César González vs *Pibe Chorro*: una oposición posible**

Ana Clara Azcurra Mariani (UBA)

En este trabajo nos proponemos contrastar dos maneras de representar la vida de los jóvenes en las villas de emergencia y barrios populares del conurbano bonaerense en algunas de las producciones audiovisuales argentinas recientes, teniendo en consideración que la tematización de la marginalidad y la miseria son parte del cine nacional desde sus comienzos, con un impulso destacado con el denominado Nuevo Cine Argentino desde mediados de la década de los '90,

Por un lado, situaremos el cine y la televisión producidos por César González, poeta y cineasta villero, y por el otro lado la película *Pibe Chorro*, dirigida por Andrea Testa, integrante de DOCA (Documentalistas Argentinos). Construimos esta oposición entendiendo que si bien tematizan la delincuencia juvenil y la pobreza y han circulado por similares circuitos culturales, se distancian en el tipo de recursos estéticos y discursivos que utilizan para diferenciarse de los textos audiovisuales que hegemonizan el espacio mediático sobre los sectores populares y su cultura.

Para nuestro fin, realizaremos un análisis crítico teniendo en cuenta las conceptualizaciones que Walter Benjamin realizara en torno a las vanguardias del siglo XX y su relación con el contenido de las obras, y las definiciones de *imagen dialéctica*, como aquella que convoca al espectador a construir su propia conciencia sobre el contenido del texto audiovisual.

### **La cuestión de los cines regionales en Brasil**

Arthur Autran Franco de Sá Neto (UFSCar)

La producción cinematográfica en Brasil históricamente se concentró en dos polos principales: Rio de Janeiro y São Paulo. Sin embargo, desde sus inicios, hubo producción de películas en distintos puntos del país, con destaque en la década de 1920 para Campinas, Recife, Porto Alegre, Belo Horizonte y Manaus, entre otras ciudades. A este fenómeno del período silencioso la historiografía clásica denominó “ciclo regional”. Esta producción se enfrió con el advenimiento del sonido.

A partir de mediados de los años 1950 es posible verificar nuevamente cierta pulverización de la producción con destaque para la ciudad de Salvador en el pasaje de la década de 1950 a 1960 y de Belo Horizonte al final de este último decenio. En los últimos veinte años, bajo el influjo de políticas culturales implementadas por gobiernos provinciales y prefecturas así como por el abaratamiento de costos bajo la égida de lo digital, la producción se diseminó por buena parte del país y provincias como Pernambuco y Rio Grande do Sul, en donde surgieron algunas de las obras más significativas del cine brasileño contemporáneo.

La comunicación buscará hacer una retrospectiva de la producción que se concentró fuera de Rio de Janeiro y de São Paulo en el cine brasileño y reflexionar si la noción de lo regional es adecuada para abarcar esos logros.



## **Las derivas Región / Nación en el cine argentino**

Ana Laura Lusnich (CONICET-UBA)

Al momento de establecer la periodización y la interpretación del cine nacional, los estudios sobre el cine argentino se han enfocado, en su gran mayoría, en las producciones realizadas en el área Metropolitana de Buenos Aires. El relevamiento efectuado en los últimos años de la producción regional que a través del tiempo se consolidó en diferentes zonas de nuestro país, así como el crecimiento generalizado de esta producción en las últimas dos décadas, son dos factores que demarcan y exigen una perspectiva diferente para el estudio del cine vernáculo. Partiendo de la hipótesis que sostiene que el cine estuvo presente en todo el territorio argentino desde tiempos muy tempranos, estimulando la constitución de un campo propio y diversificado en sus prácticas y resultados, el objetivo de este trabajo es reflexionar sobre dos aspectos en particular. El primero consiste en evaluar las tensiones y las relaciones que históricamente determinaron una mayor o menor visibilidad y conocimiento de las distintas zonas y/o polos cinematográficos activos en el país. El segundo es establecer una clasificación y denominación de estas zonas cinematográficas, en base al dinamismo que adoptaron las prácticas de producción, exhibición y consumo en cada una de ellas. El marco teórico a emplear incluye los debates en torno al regionalismo geográfico, cultural y cinematográfico, con especial atención en las reflexiones e ideas propuestas por Alberto Daus (1982), Philip Cooke (1984), Peter Lev (1986), Juan Roccatagliata (2008), Arthur Autran (2010) y Luciana Corrêa de Araújo (2012).

## **Cine documental de origen santafesino: entre la localidad, la historia y la memoria**

Mariné Nicola (FHUC, UNL)

Cuando se piensa en la producción de cine documental en Santa Fe, es prácticamente imposible no remontarnos a las producciones de fotodocumentales de Fernando Birri a fines de la década del '50 y la consecuente producción cinematográfica colectiva que se produjo en el marco del Instituto de Cinematografía de la Universidad Nacional del Litoral. Nos queda la sensación que luego del desmantelamiento del instituto en 1975 en Santa Fe se truncó el desarrollo de la producción cinematográfica y audiovisual. El presente trabajo pretende reconstruir el desarrollo de la producción documental emprendido por múltiples realizadores, directores, colectivos y grupos de realizadores que hicieron de la producción audiovisual su forma de vida, su compromiso ético-político con el contexto sociohistórico que les tocó vivir.

El objetivo es realizar un recorrido de carácter histórico para determinar quiénes producen cine documental en Santa Fe desde 1975 hasta nuestros días; para quiénes se produce este cine; cuál es el circuito de distribución y exhibición de estas películas. Tres interrogantes claves que abarcan el proceso de producción, distribución y consumo de films documentales en la ciudad de Santa Fe. La justificación del recorte temporal está dado por el cierre y desmantelamiento de una de las instituciones pioneras en la producción de cine documental de carácter social en nuestro país, nos interesa saber qué paso con sus docentes y alumnos dedicados a la realización y producción audiovisual. En tanto, desde el 2010 Santa Fe cuenta con la implementación de importantes políticas culturales que propician la producción audiovisual local, a partir de diversas iniciativas y programas de desarrollo de la industria audiovisual, sostenidos y promovidos por el gobierno provincial santafesino.

## **Cine en Córdoba: el entramado detrás de un hito**

Pedro Sorrentino (FA, UNC)

El impacto en el público y la visibilidad nacional lograda durante 2010 y 2011 por la película de origen cordobés *De caravana* contribuyó a abrir las puertas al reconocimiento y visibilidad de toda una serie de películas de producción local contemporánea del mismo origen surgidas como fruto de un plan de fomento provincial en articulación con el INCAA implementado durante los años 2006 y 2007.

Si hasta 2010 la producción fue mayoritariamente de cortos y medimétrajes, vinculados en su gran mayoría con el Departamento de Cine y TV y de forma excepcional un promedio de dos largometrajes por década (Mohaded, 1988 y Sáenz, 2004), la situación cambió abruptamente ese año pasando a un promedio de cinco largometrajes anuales tanto de ficción como documentales, junto con un incremento significativo en la producción de series televisivas que se sostiene hasta el presente.

Nuestra hipótesis parte de considerar que el fenómeno encuentra sólo parte de su explicación en el mencionado plan de fomento, pero que existieron causas profundas que permiten pensar en un entramado histórico más complejo, definiendo una composición del campo que hunde sus raíces en: la tradición cineclubista local, la presencia del departamento de formación cinematográfica universitaria desde 1964, cerrado en 1975 y reabierto en 1987, que al día de hoy tiene el mayor número de alumnos matriculados en Argentina (y probablemente del mundo) y las facilidades para la producción audiovisual a partir del desarrollo tecnológico digital ocurridos desde la última década del siglo XX. En éste sentido, nos proponemos indagar cómo se amalgamaron durante las últimas dos décadas estos aspectos para dar cuenta de un espacio de producción audiovisual consolidado con identidad propia y reconocible.

## **Imágenes paganas. Testimonio y performatividad en nuevos regímenes escópicos**

María Elena Ferreyra (UNC-UNVM)

Este trabajo gira en torno a la búsqueda de interpretación de un grupo de imágenes que refieren a sucesos reales violentos y que se presentan en redes sociales y medios de comunicación en soportes de Internet y televisión.

Desde el episodio de Rodney King en Los Ángeles en 1992, han sido innumerables los registros audiovisuales de sucesos violentos y delictivos. Recientemente, la agresión a una maestra en Tigre, así como la transmisión en vivo por Facebook Live del asesinato “accidental” de una adolescente en un pequeño pueblo de la provincia de Santa Fe, son solo dos de las numerosas expresiones de asedios, agresiones, delitos, vejámenes, asesinatos y muertes que las cámaras registran y que las redes sociales y los medios de comunicación audiovisuales, difunden.

El funcionamiento de este dispositivo, configura nuevos actos de ver y permitan pensar en un régimen escópico en el que, por una parte, la imagen se vuelve performática ya que la posibilidad del registro y su mediatización provoca, convoca y hace - hacer. Al tiempo que, la relación entre visualidad y veracidad permite pensar estos episodios de visibilidad mediática como momentos de alto valor

indicial. La ilegalidad queda registrada y en este contexto discursivo, la imagen deviene prueba y testimonio.

El objetivo es, entonces, reflexionar sobre esta nueva episteme escópica a partir de una experiencia de montaje interpretativa, vinculando aportes analíticos y metodológicos de Michel Foucault, Judith Butler, George Didi-Huberman y José Luis Brea, entre otros.

### **A fragmentação dramática em *A árvore da vida*, de Terrence Malick**

Guilherme Augusto Bonini (UFSCar) y Josette Maria Alves de Souza Monzani (DAC, UFSCar)

Buscar-se-á ler os recursos técnico-estilísticos como parte fundamental da construção narrativa de *A Árvore da Vida* (2011), de Malick. Tais características técnicas sugerem questões que influenciam uma percepção não linear, subjetiva, 'onírica' dessa obra, além de remeterem a resíduos de memória dos personagens que potencializam a simbologia implícita na trajetória da vida humana bipartida entre os caminhos da Natureza e da Graça que a diegese quer pontuar. Malick faz uso de uma longa sequência sobre a construção do universo e cria um paralelo filosófico desta com a jornada evolutiva do ser humano ao ilustrar a Natureza como conflitante e violenta (a exemplo do pai: autoritário e explosivo) e a Graça como a representação do amor e do perdão (a mãe: amorosa e tranquila). A obra parece fazer uma associação simbólica da ação dramática com a vida das "árvores", não apenas por contar a trajetória dos O'Brien, mas por desempenhar um discurso reflexivo sobre a existência do ser humano através da construção de uma linguagem sonora e imagética 'rizomática', reveladora de caminhos narrativos descontínuos, espiralados, em uma fragmentada contingência, o que transgride a estruturação clássica de dramaturgia e sinaliza uma certa similaridade do enredo com o universo surrealista. Os conceitos analíticos de Aumont e Marie em *A Análise do Filme* e de Jullier e Marie em *Lendo as Imagens do Cinema* serão utilizados na leitura, assim como os *Manifestos do Surrealismo*, de Breton, e as leituras de Hintermann e Villa em *Terrence Malick. Rehearsing the unexpected*.

### **Entre sonidos e imágenes: granos de la memoria en *Paranoid Park*, de Gus Van Sant**

Gabriela Santos Alves y Marcus Vinicius Marvila das Neves (UFES)

En este trabajo se discute la película *Paranoid Park* (2007), del cineasta estadounidense Gus van Sant, a partir de la relación entre sonido e imagen, que a su vez potencia el acceso a la memoria del personaje principal de la película, Alex. En esa línea, los overlappings temporales impuestos a la narrativa desvelan poco a poco los recuerdos de un crimen que no se materializa por el grano de la voz, sino por la materialidad elegida para la construcción imagética y sonora de esa memoria, en la que el grano, flotando entre lo óptico y el, Óptico, nos presentifica frente al joven personaje. Por lo tanto, por las propuestas de Bergson (1999) y su teoría de la memoria, Walter Benjamin (1996) con su idea de narrativa y trauma, Caesar (2013) y Chion (1994; 2011) como interlocutores en la relación sonido e imagen,

investigaremos cómo la granulosidad se impone como recurso para el acto de recordar y olvidar.

### **Formas del exceso. *El acto en cuestión* (Alejandro Agresti, 1993) y la reelaboración en clave fílmica del ‘teatro de la resistencia’ argentino**

Jorge Sala (CONICET-UBA-UNA)

El objetivo del trabajo es analizar la relación que *El acto en cuestión* entabla con las prácticas teatrales argentinas surgidas desde la segunda mitad de los años ochenta. En este film, su director se acerca a las formulaciones del “teatro de la resistencia”, entendido como una estética basada en la recuperación de ciertas expresiones de la tradición literaria y escénica vernácula como mecanismo de confrontación frente al avance de los lineamientos de la posmodernidad, articulados en torno al fin de la historia y de los grandes relatos. Al igual que las primeras puestas en escena de Ricardo Bartís y Pompeyo Audivert, Agresti apunta en su obra a tejer lazos con el pasado artístico a partir de una acumulación desjerarquizada de procedimientos y citas que redundan en el carácter de collage barroco de su propuesta.

La hipótesis central de la ponencia pretende discutir el carácter anómalo que suele adosarse a la producción del director, distante tanto del cine hegemónico de la postdictadura como del Nuevo Cine surgido a finales de la década del noventa, postulando un parentesco con aquella teatralidad emergente, en ese momento en pleno desarrollo. A través del examen de la puesta en escena —el reconocimiento de la artificiosidad del espacio escenográfico y de las actuaciones— y de las condiciones de enunciación —la continua exhibición de los mecanismos narrativos y la noción de “puesta en acto”— el film de Agresti construye un diálogo productivo en el cual la teatralidad aparece reelaborada en clave cinematográfica.

### **Continuidad y transformación de las cuestiones de la ontología de Bazin en la era digital**

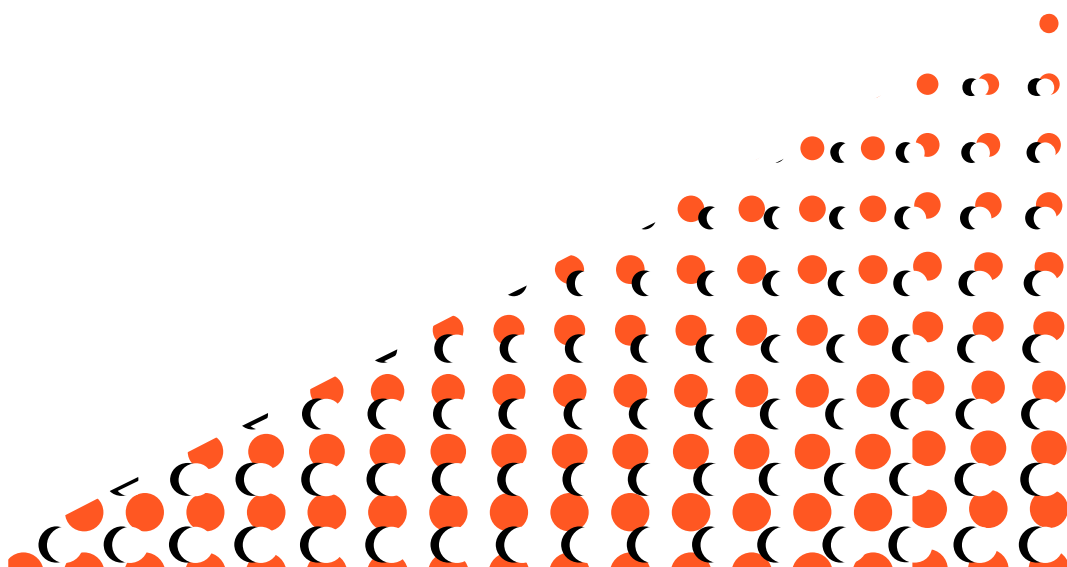
Miguel Ángel Lomillos García (UFMA)

La pregunta de André Bazin *Qué es el cine* es una cuestión que han enfrentado la mayoría de los teóricos del cine desde los inicios de ambos, del cine y de su teoría. A partir de la última década del siglo XX, y especialmente a remolque de la llamada revolución digital, las cuestiones bazinianas sobre la ontología del cine (su base fotográfica) y otras cuestiones correlatas (el realismo, la impureza del cine, el mito del cine total, etc.) fueron repensadas, con mayor o menor fortuna, sobre todo en el ámbito anglosajón por autores como D N Rodowick, T. Gunning, Bolter/Grusin, S. Cubitt, P. Rosen, L. Mulvey, D Morgan, L. Carruthers, etc. Estos autores y otros del mundo francés (P. Dubois) y español (J. González Requena) guiarán nuestro análisis sobre las continuidades y transformaciones del cine, o de fenómenos distintos nacidos en su estela, en las dos últimas décadas. Algunas películas claves del cine hecho en digital en los últimos años servirán como apoyo a nuestra reflexión (Sokurov, Kiarostami, Godard, Rohmer, Mann, Lynch, Ripstein, etc.).



## **EJE 9**

### **Mundos ficcionales: imaginarios, figuras, paisajes en el cine latinoamericano y del mundo**



## **Cinema da América Latina: a industrialização como utopia e como farsa** Antonio Carlos (Tunico) Amancio da Silva (UFF)

É conhecido o poder político de Hollywood e o quanto convergem para seu modo de produção e difusão os olhares das cinematografias menos robustas. Assentada numa hegemonia circunstancial histórica e política, a capital do cinema vê com desdém as tentativas de associação de seu nome a outros modelos de funcionamento, fora da estrutura fordista que lhe deu origem. É assim com Bollywood, marcada por um arremedo formal moralista e uma dispersão pela África, Ásia e ex-União Soviética. Ou também por Nollywood, a homevideo produção da Nigéria, volumosa e independente, com sistema de difusão próprio. Ao nos aproximarmos da América Latina, percebemos também a marca Hollywood em tentativas de aproximação, geralmente de cunho satírico, que caracterizam um momento especial da produção, um rápido surto ou até mesmo um desejo - algo que as platéias identificam como uma postura crítica com relação ao aspecto econômico/financeiro e político dessas produções feitas fora dos centros hegemônicos de legitimação do cinema. Abordaremos aqui o caso da peruana Chollywood ( de cholo, mestiço), a Caliwood colombiana ( de Cali) e algumas referências brasileiras: Paulínia (SP) e Manaíra (PB), para se chegar ao filme " O shaolin do sertão" do cearense Halder Gomes, que põe em cena as contradições de um cinema totalmente fora do eixo.

## **El secreto de los ojos de Hollywood. Estudio analítico sobre la obra cinematográfica de Juan José Campanella** Pablo Planovsky (UNQ)

Este trabajo analiza la obra filmica de Juan José Campanella, director de cine argentino contemporáneo, con el objeto de comprender los modelos de representación de sus películas y la propuesta ideológica que subyace a ellas. Si bien se aborda, en un trabajo mayor a este, la totalidad de la obra, se considera como caso testigo para esta ponencia a la película El secreto de sus ojos, ganadora del Oscar Mejor Film Extranjero en 2009. El desarrollo del trabajo se hará desde una perspectiva vinculada a los instrumentos del análisis de las ciencias de la comunicación y el marco teórico de la semiótica de la imagen.

## **Cine clásico argentino: Pierre Chenal y los cuatro films filmados durante su estadía en Argentina** Marcelo Vieguer (UNR)

El caso de Pierre Chenal es singularísimo por donde se lo mire. Huyendo de la persecución nazi en Francia durante la ocupación alemana, y salvado por el rosarino Luis Saslavsky cuando estaba a punto de suicidarse según declara en sus memorias, Pierre Chenal dirigió cuatro películas en la Argentina entre 1943 y 1946. Con nueve films realizados antes de llegar a nuestro país, Pierre Chenal no era un improvisado. Su capacidad realizativa se ve rubricada en estos cuatro films para los Estudios: A.A.A. (Artistas Argentinos Asociados) y Argentina Sono Film. En ellos podemos significar el modo en el tratamiento de distintos géneros y hasta rasgos autorales que destacaremos a partir del análisis filmico.

Pierre Chenal con sus cuatro films: "Todo un hombre" (1943), "Se abre el abismo" (1944), "El muerto falta a la cita" (1944) y "Viaje sin regreso" (1946), es un nombre a destacar dentro de los grandes directores de nuestro período clásico.

## **La construcción de la imagen de la mujer de oriente en el cine**

Verónica López Tessore (CEDCU-CEIM-UNR)

“En el Maghreb árabe, el velo forma parte de las tradiciones del vestuario en las sociedades nacionales tunecinas, argelina, marroquí y libia. Para el turista y el extranjero, el velo caracteriza a la vez a la sociedad argelina y a su componente femenino”

Frantz Fanon (1970) “Sociología de la Liberación”, Ediciones Testimonio, Buenos Aires.

El lugar de la mujer en Oriente ha sido uno de los aspectos centrales abordados desde la cinematografía, a lo largo de la construcción de esta identidad étnico-cultural estereotipada desde occidente. Entendemos junto a Scott (1990:44-48) al género como una forma primaria de relaciones significantes de poder, la cual ha sido persistente y recurrente a lo largo de la tradición occidental, judeo-cristiana e islámica. Así pues, en esta exposición realizaremos un análisis crítico de algunas obras que nos permiten realizar una comparación respecto de diversos abordajes/miradas sobre la mujer en Oriente. Con este objetivo analizaremos películas como, por ejemplo: *Osama* (2003), *La novia siria* (2004), *Caramel* (2008), *Oriente es oriente* (1999) y *La bicicleta verde* (2012).

## **Expresiones de la iranofobia en el cine**

Ángel Horacio Molina (Al Mustafa Open University of Irán)

Como señalara Edward Said hacia fines de la década de 1970 en su ya clásico “Orientalismo”:

uno de los aspectos que el mundo electrónico postmoderno ha traído consigo es el reforzamiento de los estereotipos a través de los cuales se observa Oriente; la televisión, las películas y todos los recursos de los medios de comunicación han contribuido a que la información utilice moldes cada vez más estandarizados. En lo que se refiere a Oriente, la estandarización y la formación de estereotipos culturales han reforzado el mantenimiento de la demonología del ‘misterioso Oriente’.

El triunfo de la Revolución Islámica en Irán en 1979, que significó la pérdida para Occidente de un aliado fundamental en la región en plena Guerra Fría, exacerbó el discurso orientalista. Como señala Hamid Naficy, a partir de este evento político, una incesante producción cinematográfica europea y estadounidense ha procurado fortalecer todos los estereotipos negativos que se vertían sobre “Oriente” volviéndolos ahora contra el Irán islámico que acababa de emerger como un actor político indeseable en la región.

Siguiendo los trabajos de Hamid Naficy, Lisa Botshon, Melinda Plastas y Sanaz Fotouhi, procuraremos dar cuenta de esta forma de orientalismo cinematográfico que tiene al Irán post revolucionario como blanco predilecto, concentrándonos especialmente en el análisis de dos de las producciones más difundidas entre el público Occidental: *Not Without My Daughter* (Brian Gilbert / 1991) y *Persépolis* (Vicent Paronnaud / 2007). Destacaremos como ambas películas, aunque surgen de espacios ideológicos antagónicos, confluyen en una serie de representaciones estereotipadas y reduccionistas que pueden ser identificadas como orientalistas o iranóforas.

## **INASIBLE | Imágenes sonoras de un paisaje urbano**

Gustavo Alcaraz y Magalí Vaca (UNC)

Este trabajo entiende la ciudad, en su realidad temporal y espacial actual, como contenedora de un patrimonio colectivo e intangible puesto en riesgo por su propia materialidad. Desde allí se proyecta como una propuesta audiovisual que, desde el juego discursivo, logre testimoniar la memoria sonora de un territorio. Esta memoria, contenida casi en exclusividad en el recuerdo de sus habitantes, es rescatada desde un trabajo de investigación y registro de los relatos de aquellos que vivieron la evolución y transformación del paisaje sonoro de la ciudad, en un tiempo en el cual la disponibilidad de tecnologías de registro, ya sea sonoro o visual, distaba de ser un elemento de uso cotidiano restringiendo por ello las posibilidades de preservar el ecosistema sonoro de la ciudad.

Por otro lado el proyecto se desarrolla a partir de la relación entre el trabajo de campo y el proceso creativo/realizativo que pone en tensión la relación entre las nociones de “memoria-capa” y “memoria-contracción”, como herramientas posibilitadoras de estructurar un presente que puede percibirse como tal (Deleuze, 1977) y lo propuesto por el antropólogo Marc Augé en cuanto al “lugar antropológico” como una construcción simbólica que genera un marco de referencia legible para un colectivo de individuos que se reconocen en el mismo (Augé, 1993).

Lejos de entender este proceso como un trabajo de documentación, se propone como una obra que experimenta sobre la percepción de la dimensión temporal y sus posibles interpretaciones.

## **La imagen del movimiento: Figuraciones del automóvil y otros medios de transporte urbanos en el cine argentino de los años sesenta**

Marcos Adrián Pérez Llahí (UBA-UNLa)

El drástico proceso de renovación que sufre el cine argentino desde los últimos años de la década del cincuenta se puede apreciar tanto en sus propuestas estéticas como en los modos de producción a los que se acude para dar continuidad a una tradición cinematográfica nacional que se remonta a la instauración de un modelo clásico local con la aparición del sonido sincrónico a comienzos de los años treinta y aun más atrás, en el prólogo artesanal que ofrecen los pioneros silentes. La modernización de la pantalla nacional (como una esquirla lejana de la explosión del cine europeo de posguerra) tiene sus propias formas y detalles, alrededor, no obstante, de la ominosa presencia de la vida urbana que articula sus ficciones, un poco a la usanza de las cinematografías centrales. Es en ese marco que la presencia del vehículo de motor cobra relevancia, se concreta cinemáticamente como un agente de cambio en el mapa de la ciudad representada audiovisualmente. El automóvil particular, principalmente, y los medios de transporte en tanto conjunto genérico, se vuelven piezas sustanciales de la estrategia figurativa en tanto generadores de distancias y catalizadores de conflictos. “Andar en auto” se vuelve una continuidad del emergente deambular urbano que tanto compromete las acciones de los también novedosos personajes jóvenes que pueblan las ficciones de la época. El aspecto visual de esta mediación tecnológica de los desplazamientos es aquí objeto de estudio en tanto parte sustancial del paisaje urbano que este puñado de producciones cinematográficas propone, en tanto tejido de sentido territorial



para el imaginario de una ciudad demográficamente en expansión y atravesada por un errático proceso de modernización material.

### **Figuras de la argentinidad: el estereotipo del “chanta”**

Lucía Rodríguez Riva (UBA-UNA-CONICET)

En este trabajo propongo abordar un productivo estereotipo del cine argentino: el “chanta”. Este personaje, representante de sectores subalternos urbanos, se encuentra relacionado con la tradición del “actor nacional” (Pellettieri), en tanto los intérpretes privilegiados para encarnarlo forman parte de esta corriente actoral.

Si bien pueden encontrarse antecedentes y diversas configuraciones sobre este carácter dentro del cine clásico (por ejemplo, en los personajes encarnados por Luis Sandrini), es hacia la década de los sesenta cuando el “chanta” cobra una particular relevancia en el cine argentino posicionándose como protagonista y eje de relatos. Asimismo, es significativo que su presencia atravesase distintos modelos de representación: puede encontrarse tanto en filmes de carácter industrial como en otros independientes, ligados a la modernidad cinematográfica.

En este trabajo propongo trabajar a partir de una película que lo tienen como protagonista en la década de los sesenta: *Flor de piolas*, Rubén Cavallotti, 1967. El auge de este personaje en aquellos años y la forma en que se inscribe en relatos de diversas procedencias (películas industriales o independientes) responde –de acuerdo a la presente lectura– a que se constituye en un síntoma de las transformaciones que estaban aconteciendo en el campo de la representación cinematográfica, así como también de importantes cambios a nivel político-social.

### **El *Martín Fierro* (1923) de Alfredo Quesada en el campo cinematográfico argentino de los años veinte**

Nicolás Suárez (UBA-CONICET)

En 1923 se estrenó el filme *Martín Fierro*, dirigido por Alfredo Quesada. La película constituye el segundo eslabón de una larga cadena de transposiciones cinematográficas del poema de José Hernández cuyo momento inaugural corresponde a *Nobleza gaucha* (1915). Si bien la obra se encuentra perdida, en esta presentación me propongo estudiar la recepción del *Martín Fierro* de Quesada a partir de un relevo de diversas publicaciones gráficas de la época. En tal sentido, se abordará la película en relación con dos demandas centrales del campo cinematográfico de la década de 1920, que pueden encuadrarse bajo las nociones de movimiento y proyección. Para ello, se partirá de la idea de que, si bien el hecho de estar inspirada en un texto popular y canónico a la vez parecía predisponer la película favorablemente a cumplir la demanda de proyectar una idea de nación hacia el exterior y hacia la nación misma, en la prensa fue recibida negativamente debido a su incapacidad de ofrecer un “espectáculo movido”. La proyección nacional y el movimiento se delinear, pues, como dos exigencias fundamentales del campo que parecen ser interdependientes y que serán consideradas en diálogo con los planteos de Jean-Michel Frodon y Gilles Deleuze en *La proyección nacional* y *La imagen-movimiento*, respectivamente.

## **Nunca sin otro. Vigilancia, insomnio y sobresalto en *Historia del miedo* y *Sonidos Vecinos***

Fernanda Alarcón (UBA-UNA)

Las películas *Historia del miedo* (Benjamin Naishtat, 2014) y *Sonidos vecinos / O Som ao Redor* (Kleber Mendonça Filho, 2012) reúnen una serie hipótesis fragmentarias y confluyentes en torno a la contemporaneidad como era del control. Miedo, paranoia, sensación de amenaza y desprotección impregnan las imágenes de estos films trazando una cartografía sensorial que enlaza puntos de vista objetivos irreales, diferentes cambios de escala, roces entre sueño, inspección y exhibición, ostentosos planos secuencia, climas de calor agobiante y cortes de luz frecuentes. Las alarmas se encienden sin que nadie las ponga en marcha y diferentes imágenes oníricas o fantásticas se adhieren a la sensación de extrañeza y resonancia siniestra que conectan diferentes micro relatos. Nada importa tanto en estas películas como edificar una precisa y al mismo tiempo expansiva atmósfera de inquietud, presagio, violencia y agresión. Problemas de marcos de visión y puntos de escucha, acecho de ruidos y rumores, velocidades y distancias inmensurables trazan un juego de círculos encastrados como una red en la que calles y edificios vistos tanto en panorámicas como en planos generales implantan una agobiante situación social global.

Siguiendo los análisis de Gérard Wajcman (*El ojo absoluto*), Jonathan Crary (*24/7. El capitalismo tardío y el fin del sueño*) y Georges Didi-Huberman (*Pueblos expuestos, pueblos figurantes*) propongo algunas reflexiones en torno a un entramado obsesivo que parece responder a un rendimiento maquínico: la inseguridad. Me interesa indagar en la dialéctica de sobreexposición, falta de apagado de los dispositivos técnicos, la reducción del sueño y el aislamiento presente en los lazos personales, cada vez más impacientes y desconfiados.

## **La mirada vigilante: guardias de seguridad en el cine latinoamericano contemporáneo**

Mercedes Alonso (UBA)

Las formas de mirar han ocupado temáticamente al cine: espías, fotógrafos, voyeurs, vigilantes son objeto de películas que hacen de su mirada un eje narrativo y un recurso que organiza las imágenes. Entre ellas, la argentina *El custodio* (Rodrigo Moreno, 2006), la uruguaya *Gigante* (Adrián Biniez, 2009) y la chilena *Ilusiones ópticas* (Christian Jiménez, 2009) enfocan diferentes subespecies del guardia de seguridad. La figura y la mirada de esos sujetos se vuelve problemática por su colocación particular como trabajador en supuesta alianza con el patrón cuyo cuerpo o propiedad debe proteger y que dirige su mirada vigilante. En este análisis busco indagar en el sujeto, cómo lo ve el cine, cómo se filma un trabajo que consiste en una casi total inactividad, cómo se mira a alguien cuya única función es mirar, y en su mirada, qué o a quién mira, con qué tecnologías y qué hace con esas imágenes.

Los dos aspectos aparecen atravesados por la contraposición entre el mundo laboral y el privado en cuyos contrastes y continuidades se revela la construcción del guardia como trabajador y también el estatuto de una mirada que vigila o espía según esté legitimada o no por algún poder. Bajo el supuesto de que la emergencia de una “civilización de la mirada” como la que analiza Gerard Wajcman (*El ojo absoluto*) produce nuevos relatos cinematográficos, este trabajo empieza a indagar en los trayectos de estas miradas vigilantes y en los relatos y géneros que las enmarcan.

## **Autorrepresentación, archivo, intimidad, diferencia en *Papirosen* (Gastón Solnicki, 2012)**

Débora Galia Kantor (CLACSO-UBA)

Desde mediados de la última década del siglo pasado asistimos a una recurrente irrupción de personajes, espacios, símbolos y sonoridades, en la cinematografía nacional, que, con asombrosa plasticidad, han buscado formular y reformular las – parafraseando a Didi-Huberman (2014)- *condiciones de aparición* de “lo judío” en el escenario de nuestro mundo. Esta novedosa *visibilidad y sonoridad*, primero desplegada en el campo de la ficción, ha ingresado al vasto universo del cine documental, valiéndose de manera singular de las narrativas en *primera persona*: fenómeno clave para comprender la renovación del cine documental, que, de acuerdo a Pablo Piedras (2013), abre camino a exploraciones sobre las potencialidades del problema de la subjetivación en el terreno documental.

En ese contexto, este trabajo buscará explorar los modos en que, en un juego que oscila entre la híper-exhibición y la irrepresentabilidad, el film *Papirosen* de Gastón Solnicki tensiona la constelación de conceptos, experiencias, imágenes y sonidos que modelan la vida judía argentina contemporánea, valiéndose del montaje de imágenes y sonidos registradas durante diez años de rodaje de la vida cotidiana de su familia y otras imágenes del archivo familiar, para poner en crisis conceptos como representación, autorrepresentación, identidad, diferencia, tradición, pasado, presente, historia, diáspora, ídish, hebreo, español, polaco, alemán, dinero o infancia.

## **La visibilidad femenina como forma de resistencia en *La luz incidente* (A. Rotter, 2015), *Aquarius* (K. Mendonça Filho, 2016) y *Gloria* (S. Lelio, 2013)**

Natalia Weiss (UNTREF-UBA)

Este trabajo se centra en los personajes femeninos de tres films latinoamericanos contemporáneos, Gloria del film homónimo (S. Lelio, 2013), Luisa (*La luz incidente*, A. Rotter, 2015) y Clara (*Aquarius*, K. Mendonça Filho, 2016). Estas figuras femeninas conquistan y construyen un espacio de visibilidad que conforma, en sí mismo, un espacio de resistencia. Cada una de ellas, además de devenir protagonista de su historia, se despliega como tal y adquiere relieve en su construcción. Dicha construcción se encuentra plagada de diversas formas de detalle que las amplían, deviniendo ellas foco y textura del relato, lo que produce como consecuencia una suerte de corrimiento o desvío de la trama.

En este sentido, Jacques Rancière (2014) identifica, a partir del efecto de lo real de Barthes (2002) que se basa principalmente en la construcción del detalle, que dicho efecto es hoy en realidad un principio de igualdad. Se basa, de hecho, en la posibilidad de cualquier persona de vivir las experiencias sensibles que sean, lo que abre la posibilidad de una multiplicidad de experiencias individuales. No hay efecto de lo real, viene a decir el autor, sino una nueva textura de lo real que se produce por la transgresión de las fronteras entre las formas de vida. Y esta revolución efectúa dos operaciones, por un lado, descompone la capacidad de estos personajes anónimos en una cantidad de micro-acontecimientos, como aquellos que toman lugar en el enamoramiento de Madame Bovary, por el otro, identifica el movimiento mismo de la escritura con la propia respiración del tejido sensible. La igualdad sensible está ahora en la escritura, el personaje por un lado es quiénes y por el otro es una forma social de identificación.

## **Realismos y nuevos realismos en el cine chileno contemporáneo**

Carolina Urrutia Neno (Pontificia Universidad Católica de Chile)

El objetivo de la ponencia es articular una mirada en torno al cine chileno contemporáneo, específicamente a aquellas producciones realizadas desde el año 2012 en adelante, bajo la hipótesis de que las categorías que se utilizaron para estudiar y analizar el Novísimo Cine Chileno (inaugurado el año 2005), ya no son adecuadas para el análisis del cine de ficción producido en los últimos años.

El planteamiento inicial se define a partir de la observación de que, en los últimos años y desde un desvío y transformación del Novísimo Cine Chileno, se tiende a nuevas formas de realismo, aproximándose de modo complejo a elementos de la realidad (social y política) del Chile actual. Los filmes que estudiaremos (*Matar a un hombre*, *Mala junta*, *Rara*, *Aquí no ha pasado nada*, entre otros) tienen sus raíces en el escenario político nacional contemporáneo, y en el campo de sus historias y argumentos, figura la presencia de personajes y hechos contingentes de nuestro presente local, poniendo de manifiesto que la ficción es un dispositivo potente al momento de enfrentar la realidad social de Chile.

El texto se abocará en la articulación de un corpus de características y síntomas que sean visibles en distintas películas chilenas actuales, para verificar, posteriormente, si esto es representativo del cine chileno realizado en los últimos cinco años, demarcando en qué consiste este nuevo realismo que acá proponemos de modo preliminar.

## **Filmar sobre todo: Los paisajes y personajes en la filmografía de Rosendo Ruiz**

Paula Andrea Asís Ferri y María Constanza Curatitoli (UNC-UNVM)

Dentro del movimiento conocido como Nuevo Cine Cordobés, de límites y concepciones aún difusas y diversas en torno a sus prácticas, poéticas y modos de producción, resulta indiscutible detenerse en la figura y obra del director Rosendo Ruiz. Su ópera prima *De Caravana* puede considerarse, en términos de gran público, un momento bisagra en la cinematografía local cuando, en el marco del 25° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata, obtiene el Premio del Público. El sentido de lo popular y cordobés traspasa las pantallas locales, para comenzar a visibilizar prácticas, imágenes y sonoridades ligadas a su territorio, bajo un sentido de pertenencia e identificación con un público no necesariamente especializado que comienza a sentir propio un modo de ver su-cine.

Sin embargo, lo que en un principio puede pensarse como un hecho aislado, y posiblemente homogeneizante sobre los modos del *ser cordobés*, comienza a adquirir complejidad en tanto el director a lo largo de sus films realiza, a modo de trabajo cartográfico, el recorrido sobre una Córdoba de múltiples facetas, que vive, hace y habla de su cine (*Tres D*), al tiempo que hace cine pensando en narrativas propias de su territorio/región, llevado a cabo por técnicos y actores no profesionales ni formados en los círculos académicos. (*El Deportivo*, *Todo el tiempo del mundo*).

¿Qué recursos pueden encontrarse como conductores en la obra de Ruiz a la hora de configurar su poética? ¿Cómo piensa el cine en/desde/para Córdoba, más allá de sus historias y prácticas de producción?

## **“Estoy de paso”. Extravío del cuerpo y errancia del género en *Bolivia* (2001)**

Lucas Martinelli (UBA-UNTREF)

Las primeras películas de Israel Adrián Caetano fueron emblemáticas para la consideración de lo que fue llamado Nuevo Cine Argentino (Schwarzböck, Oubiña). *Bolivia* en particular, fue analizada tanto por el modo en que propone y deshace estereotipos sobre la nacionalidad y la marginalidad (Aguilar), como además por el extrañamiento y desfamiliarización de las imágenes que presentan al espectador un intersticio crítico del capitalismo (Gundermann, Page) articulador de la violencia entre un lugar y un fuera de lugar (Andermann).

Me interesa volver a ver la película como disparador entre relaciones de género y sexualidad vinculadas a las condiciones de precariedad de los cuerpos que los vuelven vulnerables a la violencia (Butler). El bar donde ocurren la mayor parte de los acontecimientos se presenta como alegoría de un país cuyo pueblo atraviesa una de sus más duras crisis económicas y políticas, pero al mismo tiempo se constituye como un espacio de masculinidad en un sentido tradicional (a grandes rasgos, la presencia de taxistas, el asado, el fútbol y el boxeo) que presenta límites porosos por medio del desarrollo de las características de sus personajes (Fredy, Rosa y Héctor). Si las películas pueden reelaborar las formas de lo sensible al reasignar los lugares a los que están destinados los cuerpos (Rancière), en *Bolivia* la figura del “migrante como inversor de sí”, central para la reproducción del neoliberalismo (Gago), desarma el destino de la dinámica social desde una hendidura representacional que remite no sólo a la crisis social, sino también a la transformación de un régimen sexual.

## **Viento Sur: resistencias invisibles**

Mariela Staude (IIEAL-UNA-UMSA)

*Viento Sur* (2011) el cortometraje de Paz Encina es un relato mínimo donde el espectador comparte un tiempo de espera con los personajes, (un tiempo breve pero enorme, corto pero intenso) el que permite tomar una decisión fundamental, llevar adelante un acto de vida o muerte. La decisión de dos hermanos, perseguidos por la dictadura de Stroessner, acerca de si es factible escapar o no, si deben permanecer juntos o separarse, si podrán huir ahora o esperar vientos más favorables, si fugarse significa la liberación o la muerte. El escape y sus consecuencias no serán expuestos en el relato, sin embargo, el análisis de la compleja estructura temporal, que fusiona pasado, presente y futuro, la sonoridad que acompaña las imágenes y la utilización de ciertos objetos nos permitirán anticipar, adivinar o suponer cual será el fin para esos dos perseguidos políticos.

Viento sur es un film sobre lo que está ahí pero no podemos ver. ¿Por qué nos resulta intolerable? ¿Por qué debemos proteger a los que se esconden de las fauces del terrorismo de estado? ¿Por qué ya los sabemos desaparecidos? ¿Por qué queremos ignorarlos?

Es un film que no expone a la luz a aquellos que no necesitan ser vistos, pero a la vez no les niega su presencia, su existencia, ni su voz. La directora logra evadir la pretensión de visibilidad absoluta que según Jean Louis Comolli (2007), Gerard Wajcman (2011) y Georges Didi- Huberman (2009) entre otros, reconocen como constitutiva de nuestra época y demuestra que a veces no es necesario verlo todo para entender, que a veces es indispensable ocultar para salvar, cuestionando de esa manera la omnipotencia de la mirada.

## **Percepciones desde las alturas: *Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009)**

Mariano Veliz (IIEAL-UNA-UMSA)

Las reflexiones sobre la hegemonía de la imagen en la cultura contemporánea alertan acerca de los peligros intrínsecos a la expansión inusitada de la potencia del hacer visible. En el funcionamiento de los dispositivos informativo-policiales que denuncia Jean-Louis Comolli (2016, 2017), las prácticas de videovigilancia que estudia Gérard Wajcman (2011) y las consecuencias de las políticas de sobreexposición de los pueblos que desglosa Georges Didi-Huberman (2014) se advierte la dificultad de encontrar estrategias válidas para pensar de qué manera las artes audiovisuales pueden afrontar el desafío de hacer visible la otredad.

*Um lugar ao sol* (Gabriel Mascaro, 2009) se estructura en torno a ocho entrevistas realizadas a propietarios de *penthouses* en Río de Janeiro, Recife y San Pablo. El documental condensa una serie de problemas que recorren el cine latinoamericano contemporáneo, como la posibilidad de analizar los efectos perceptivos e ideológicos de la verticalización arquitectónica y su gestación de una política heterotópica, la circulación de imaginarios espaciales atravesados por la diferencia de clases, la fractura social urbana materializada en la confianza en la altura como forma de protección.

Sin embargo, estos problemas se introducen en este documental mediante un desvío: la necesidad de construir un sitio de enunciación radical (Bhabha, 2002) que genere una reflexión disruptiva sobre lo visible y lo audible. *Um lugar ao sol* desmantela tanto la tradicional invisibilidad ostentosa de las élites como la visibilidad precaria de los sectores populares y cuestiona, a partir de allí, cierta tendencia del cine latinoamericano orientada a espectacularizar a los sectores socialmente postergados y asegurar la reserva de las élites. Aquí, por el contrario, el pueblo-mancha, apenas percibido desde las alturas, se distingue de la alta burguesía minuciosamente vista y escuchada.

## ***A\$untina das Amerikas* (1975), de Luiz Rosemberg Filho**

Renato Coelho Pannacci (UNICAMP)

Durante a comunicação será empreendida uma análise fílmica de *A\$untina das Amerikas*, longa-metragem dirigido por Luiz Rosemberg Filho em 1975. Rodado durante o período do regime militar no Brasil, o filme é identificado com a vertente do Cinema Marginal, embora realizado tardiamente em relação a outros filmes do período.

O longa subverte as convenções do gênero musical hollywoodiano, numa perspectiva inerente ao conceito de Antropofagia Cultural, como proposta por Oswald de Andrade, para refletir sobretudo acerca da influência da cultura e do cinema norte-americano na sociedade brasileira. O filme dialoga com ideias propostas por Bertold Brecht, sobretudo acerca do chamado “efeito de estranhamento”, ou v-effect. Interditado integralmente pela censura federal, que proibiu seu lançamento comercial, *A\$untina* teve sua exibição liberada apenas em festivais de cinema no exterior.

## **Últimas imágenes del naufragio: del realismo de las estéticas no-realistas**

Aline Duvoisin (FFyL, UBA)

Parte de las estéticas audiovisuales surgidas durante el periodo de redemocratización de la Argentina se diferenciaba de las que habían predominado hasta aquél momento en la cinematografía del país. Eliseo Subiela fue uno de los realizadores con intensa actividad en aquella época que se alejó de los tradicionales cánones naturalistas y realistas. Como parte de una investigación más amplia que busca exponer el imaginario dinamizado por las películas de este cineasta argentino y averiguar la idea de realidad que sus estéticas ayudan a construir, este trabajo propone analizar de qué manera el tiempo y el espacio fílmicos del largometraje *Últimas imágenes del naufragio* (1989) se relacionan con el tiempo y el espacio físico-empíricos y con el tiempo y el espacio míticos. Primeramente haremos una interpretación simbólica de la obra, basándonos fundamentalmente en la mitocrítica de Gilbert Durand, en la pregnancia simbólica de Ernst Cassirer y en el *illud tempus* de Mircea Eliade. Esta etapa pretende encontrar los mitos predominantes en la película y averiguar en qué medida ella deja traslucir la complejidad del mito original. En un segundo momento, describiremos el montaje utilizado en la película a partir de Jacques Aumont, quien desarrolló estudios sobre la estética cinematográfica y montaje, e Ismail Xavier, quien investigó relaciones entre discurso cinematográfico, realismos y decoupage. Esos procedimientos nos permitirán sacar conclusiones sobre cuán abierta al simbólico se encuentra la película y/o cuán presa está a la materialidad de las cosas del mundo.

## **“Não passe da porta da cozinha!” Conflitos sociais no espaço privado em *Uma semana solos* (Celina Murga, 2008, Argentina) e *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015, Brasil)**

Natalia Christofolletti Barrenha (UNICAMP)

Pretendo analisar como se articulam a estruturação e a reestruturação das relações sociais e de poder por meio do espaço – especialmente o espaço privado: no filme argentino *Una semana solos* (Celina Murga, 2008), um condomínio fechado de alto padrão; no brasileiro *Que horas ela volta?* (Anna Muylaert, 2015), uma mansão em bairro nobre. A cozinha, o quarto de empregada e outros ambientes, com destaque para a piscina, adquirem variados sentidos (sociais, culturais, dramáticos) no desenrolar das narrativas, nas quais personagens vindos do mundo exterior trazem consigo instabilidade a terrenos que pareciam sólidos e imutáveis, rompendo a convivência hierarquizada, as fronteiras internas e o equilíbrio do espaço, expondo tensões sociais que permaneciam encobertas.

## **Continuidades y discontinuidades: entre trenes y mataderos**

Ester Bautista Botello (UAQ-SNI)

En esta ponencia me interesa analizar la representación del matadero en *La hora de los hornos* de Fernando Solanas y Octavio Getino para establecer un diálogo con la secuencia de otro matadero en *La jaula de oro* de Diego Quemada-Díez. Además de discutir los elementos de la composición, es importante trabajar con el concepto de visibilidad discutido por Mieke Bal en *Tiempos trastornados*. Análisis, historias y políticas de la mirada. Bal afirma que “el acto de mirar está inherentemente encuadrado (framed); encuadra, interpreta” (31). Para ello será necesario responder

a las interrogantes de qué se mira, quién mira y desde dónde se mira. Posturas no solamente espaciales sino también políticas e ideológicas.

El otro imaginario que se discutirá en la ponencia tiene que ver con el tren, emblema de la vida moderna y del progreso y desarrollo. Pero, ¿cuándo comenzaron a aparecer en el cine trenes llenos de ilegales que cruzan las fronteras para llegar a los Estados Unidos? El texto fílmico *La jaula de oro* nos permite también abordar imágenes de “La Bestia”. Sin nombre de Fukunaga o *La bestia*, documental de Pedro Ultras nos llevan a recorrer paisajes que van conformando imaginarios de una América Latina en donde la modernidad nunca llega.

### **La Patagonia “amable” de Carlos Sorín: entre la alegoría y la ausencia. Territorio fílmico y cronotopías identitarias**

María de la Paz Escobar (INHIS-FHCS-UNP)

Desde su primer largometraje, *La película del rey* (1986), Carlos Sorín hizo de la Patagonia el escenario por excelencia de sus narraciones cinematográficas. Su obras han alcanzado notoriedad y masividad, por lo que el imaginario cinematográfico sobre la región construido por Sorín es uno de los que -por su difusión- se ha impuesto como dominante. El presente trabajo propone evidenciar en la filmografía soriniana -a partir de un análisis textual y contextual de sus narraciones localizadas en Patagonia- las dimensiones ambivalentes, contradictorias y conflictivas que conviven y circulan dentro de las diégesis y que expresan, desde su textualidad, las disputas por la hegemonía del sentido histórico de los espacios del sur.

La noción bajtiniana de cronotopo nos permite historizar la construcción de las imágenes de las personas y su actuación como mediadora de las valoraciones sociales. Enlaza distintas esferas de la creatividad ideológica, lo que permite plantear que existe un cronotopo identitario que atraviesa el discurso social de una época determinada (Boria, 2010). Asimismo, podemos visibilizar nuevas representaciones e imaginarios que construyen determinados sentidos para los agenciamientos y las identidades sociales.

La hipótesis es que los films analizados exhiben conflictivamente diferentes representaciones sobre la región. Una idealizada, que algún periodista caracterizó como “la Patagonia amable de Carlos Sorín”. La otra es la deconstrucción de la primera, en tanto que las imágenes exhiben sintomáticamente la especificidad con que la “mutación epocal neoliberal” se desplegó en el territorio patagónico.

### **Formas, motivos y gestos en el cine sobre Tierra del Fuego. Una aproximación iconológica**

Agustín Adolfo García Serventi y Lucas Makuc (UNTDF)

De acuerdo a Aby Warburg, la teoría del *pathosformel* se basa en la búsqueda de estados psíquicos fosilizados en las imágenes, retratos de la vida emocional. Según WJT Mitchel, el *pathosformel* es un concepto por el cual, mediante índices y pistas, podemos descubrir "algo emocional" peculiar en la sociedad. Este trabajo buscará las relaciones políticas entre la construcción formal de imágenes en el cine y su imaginario en la sociedad de Tierra del Fuego. ¿Cómo se construyen los conceptos de lucha entre la realidad y la ficción, el centro y la periferia, trazando una historia que recuerda las representaciones en entornos extremos y territorios de luchas políticas, personales y territoriales.



La Patagonia Sur y particularmente Tierra del Fuego, construyen un imaginario sobre el fin de la tierra y la vida. Las fórmulas expresivas como las mujeres que compran su libertad, los caracteres con pasados oscuros y misteriosos, los tránsitos entre ciudades como metáforas de los estados mentales, la prostitución y la ambición del dinero, los límites territoriales y sobre todo la búsqueda de la redención como fin último de una travesía por el último confín de la tierra. Todos ellos como retratos de la condición humana en los ambientes sureños extremos. Este trabajo trabajará con películas de ficción y documental argentinas y latinoamericanas. En este corpus, el pathos común se encuentra en la relación de carácter-ambiente (social y natural). Trabajar con diferentes niveles de motivos formales (montaje) y emocionales (drama), revelando un sincretismo espacial sobre un territorio en construcción.

### **La mirada externa en las primeras producciones filmicas en Tierra del Fuego. Representaciones e imaginarios sobre el territorio. De Günther Pluschow a Emilio Fernández**

Juan Pablo Lattanzi (UNTDF)

Desde temprano el siglo XX, el territorio de Tierra del Fuego despertó la curiosidad de los cineastas. Sin embargo en todos los casos se ha tratado de realizadores que indagan a la isla desde una mirada externa. Esto es, desde una curiosidad que deja entrever una distancia de valores y hábitos respecto a los del territorio narrado. Un territorio que aparece representado como extremo, exótico, lejano.

El presente trabajo busca indagar en cómo estas miradas externas han representado al territorio de Tierra del Fuego y que imaginarios y representaciones han elaborado sobre el mismo.

Como corpus a analizar se toman cuatro films realizados en la isla. Los dos primeros son documentales del periodo silente, “El condor de Plata” (1931) del alemán Günther Pluschow y “Terra Magallánica” (1933) del religioso italiano Alberto María de Agostini. Los otros dos son ficciones y corresponden al periodo clásico, “Tierra del Fuego, sinfonía bárbara” (1948) de Mario Soffici y, “La tierra del Fuego se apaga”, de Emilio Fernández.

A partir del análisis de este corpus proponemos centrarnos en el análisis de las representaciones a partir de ciertas oposiciones binarias que se observan en los films tales como naturaleza / ciudad, pueblos originarios / hombre occidental, barbarie / progreso. Se plantea así una tensión entre la “barbarie” originaria y la fuerza de una civilización que pretende imponerse sobre un territorio naturalmente hostil. En cierta manera lo que estos films nos están contando es la conquista sobre el territorio. La de la “civilización” sobre el medio naturaleza.

### **Los caminos del duelo, el castigo y la expiación: narraciones sobre la Patagonia**

Paula Rodríguez Marino y Facundo Iriarte (CIEDIS, UNRN)

En los 28 años que distancian el estreno de La película del rey (Carlos Sorín, 1986) del de Jauja (Lisandro Alonso, 2014) el cine argentino se modificó, pero perviven falsas dicotomías -desierto y refugio, civilización y barbarie- en el espacio de la diégesis. La historia del siglo XIX se cuele tomando la forma de “cronotopías del desamparo” (Rodríguez Marino, 2016), de la “espacialización del tiempo” y la

“temporalización del espacio” (Rodríguez Marino, 2012). Las distancias estéticas y narrativas permiten encontrar regularidades en estas narraciones. Para el análisis de *Jauja* y *La película del rey* concebimos a la Patagonia como un tipo particular de heterotopía (Foucault, 2010:1062) que contiene en el espacio del cuadro al “cronotopo del camino” (Bajtín, 1989a: 274; Bajtín, 1989b: 271), el “cronotopo del encuentro” (Bajtín, 1991: 250), los de “cronotopos de la aventura” y de la “prueba” (Op.cit.: 337).

En estas producciones se acentúan la ira, la locura y las formas del trabajo de duelo (Freud,

1979; Amado, 2008; Jelin, 2001) que es itinerante (Didi-Huberman, 2008). Refugio y salvación, desierto y culpa se imbrican en *La película del rey* y se trastocan en *Jauja*. La territorialidad patagónica aparece homogeneizada en el filme de Sorín, pero con una continuidad ilusoria en la creación de Alonso. La utilización del tiempo se conjuga con la espacialidad de forma perpendicular. Territorialidad, quimera, duelo y cronotopía convierten a la zona de la meseta y a la atlántica en momentos (Laclau; Mouffe, 2004; Laclau, 1995). Esos son todavía un motivo de duelo para la Patagonia.

### **Retratos de la utopía: la resistencia al capitalismo contemporáneo en el cine Julian Radlmaier**

Iván Zgaib (GEI, CePIA, UNC)

El cine del director alemán Julian Radlmaier es joven (apenas hay tres películas que conforman su filmografía), pero posee una identidad estética y temática que lo hace distintivo: en pleno siglo XXI, sus películas retratan con humor la vida de personajes atravesados por las diferencias de clase y el mundo del trabajo, que son mirados desde composiciones geométricas. En sus películas, la posición de la cámara nunca parece casual: la perspectiva prioriza objetos y formas que trazan líneas, generan encierros y aperturas dentro del mismo plano, una especie de cuadro-dentro-del-encuadre en el que se mueven los personajes.

Bajo esta aproximación formal particular, la filmografía de Radlmaier retrata el capitalismo contemporáneo al mismo tiempo que se pregunta por los malestares y deseos de enfrentar el sistema. ¿Dónde empieza y dónde termina la utopía comunista actualmente? es una de las preguntas que despiertan las imágenes de sus films. Tomando esto como punto partida, el presente trabajo tendrá como objetivo analizar cómo las formas estéticas de Radlmaier construyen una representación acerca de la resistencia y la utopía en el capitalismo contemporáneo. Para eso retomaré los conceptos teóricos de Adrian Scribano (2007), buscando situar el análisis desde lo que el autor denomina capitalismo neocolonial.

Asimismo, recurriré al enfoque analítico y metodológico de Adrian Martin (2014) para cruzar recursos de los análisis clásicos y posestructuralistas de los estudios de cine, concibiendo las películas a partir de su materialidad plástica.

### **Stalker, de Tarkovski: a espiritualidade como objeto da ficção científica**

Paulo Afonso Monteiro Delfini (UFSCar) y Josette Monzani (DAC, UFSCar)

Tarkovski parte da novela dos irmãos Strugatski, *Piquenique à beira da estrada*, para conceber o seu filme. Centrado na concepção e recriação das ideias de “stalker” e de “zona”, o diretor transforma o enredo de ficção científica sobre uma possível visita de alienígenas à Terra em um canto de louvação à espiritualidade humana

que vem sendo perdida progressivamente na sociedade moderna. Pretende-se discutir a trama da novela e confrontá-la com a criação fílmica a partir de seus elementos compósitos, tais como a construção do personagem “stalker” o uso da fotografia em p/b e em cores; a montagem episódica e a representação dos elementos naturais dentro da “zona”. Para essa leitura serão utilizados os conceitos do maravilhoso, de Cortazar e Propp, e de ficção científica, a partir de Todorov, além da ideia de recriação ou transcrição de uma linguagem a outra, seguindo Haroldo de Campos, para o estabelecimento das semelhanças e dessemelhanças centrais entre a novela e o filme. Também serão trabalhadas as imagens da água, a partir de Gaston Bachelard, para se chegar a apontamentos sobre a concepção do tempo presente no filme. Alguns de seus comentadores, a exemplo de Antonio Mengs - que trabalha a jornada dos viajantes durante o filme como uma metáfora relacionada aos caminhos da vida e da alma -, e Carlos Tejeda, que traça analogias dos elementos presentes na filmografia do cineasta russo com a espiritualidade, a fé e a esperança, serão ainda empregados nessa comunicação.

### **El encuentro de dos mundos: el cine y la teatralidad en la poética de Matías Piñeiro**

Alicia Aisemberg (FFyL, UBA)

Este trabajo procura estudiar los intercambios entre la teatralidad y el cine contemporáneos, a partir del análisis de *Rosalinda* (2011), *Viola* (2012) y *La princesa de Francia* (2014), del director Matías Piñeiro. Sus films se nutren de las comedias de William Shakespeare y de las experiencias posdramáticas desarrolladas en la escena argentina, para crear mundos ficcionales que entrecruzan los imaginarios estéticos y reflexionan sobre la representación cinematográfica.

La indagación acerca de las contaminaciones y las fronteras permeables entre las artes contemporáneas, implica el estudio de novedosas prácticas que dan como resultado textualidades que ya no están moldeadas por una especificidad. Existe una zona cada vez más nítida en el campo artístico en donde los entrecruzamientos estéticos van más allá de las mezclas, para generar nuevas existencias alternativas que desbordan los territorios artísticos. La identidad se define en el tránsito de una disciplina hacia otra, en la exploración ubicada en los bordes de las mismas y en el permanente tensionar los límites de los géneros artísticos. Federico León, Lola Arias, Mariano Pensotti, Romina Paula y Matías Piñeiro son exponentes de estos diálogos y nuevas prácticas.

Una serie de trabajos brindan enfoques conceptuales sobre los que cimentar nuestra investigación. En primer lugar, aquellos que abordan las relaciones intermediales entre el cine y la teatralidad (Pérez Bowie, 2010; Cornago Bernal, 2004), así como los estudios sobre el teatro posdramático (Lehmann, 2002; Cornago, 2006) y el análisis de formas liminales (Diéguez Caballero, 2007).

### **Figuraciones de la Autoridad en el film *Juvenilia***

Cecilia Elizondo (UNQ)

El presente trabajo forma parte de una investigación doctoral en el marco de un proyecto de Investigación de la Universidad Nacional de Quilmes llamado “Cine, estética y política: representaciones audiovisuales de la historia argentina (1940-2015)”, donde se analiza en este caso la representación de lo escolar en el cine argentino. Lo escolar entendido como un conjunto de formas, creencias,

quehaceres, hábitos y elementos que hacen a las instituciones educativas, conformando lo que entendemos como cultura escolar.

A los fines de esta ponencia se presenta un análisis sobre el film argentino *Juvenilia* dirigido por César Vatteone en el año 1943, adaptación literaria de la emblemática obra de Miguel Cané publicada en 1884. Para el análisis se realizará un estudio de transposición de la literatura al cine identificando lo que ha prevalecido en el pasaje intertextual al momento de representar la Institución, entendiendo que nos referimos a “la traslación de determinados elementos textuales a un nuevo soporte, la incorporación y «reescritura» de un texto previo en otro texto, a través de variadas estrategias de intelección”.

El análisis se focalizará en las formas de representación de la autoridad en el film, y en el texto fuente. En este sentido se estudiarán las figuras de Amadeo Jacques y Eusebio Agüero como autoridades institucionales del Colegio Nacional Buenos Aires; teniendo en cuenta a su vez la forma en que aparece trazada la autoridad paterna como metáfora y literalidad.

### **El cine y los imaginarios sociales sobre el sujeto emigrante: algunas ideas acerca de los balseros cubanos en *90 millas* y *...en fin, el mar***

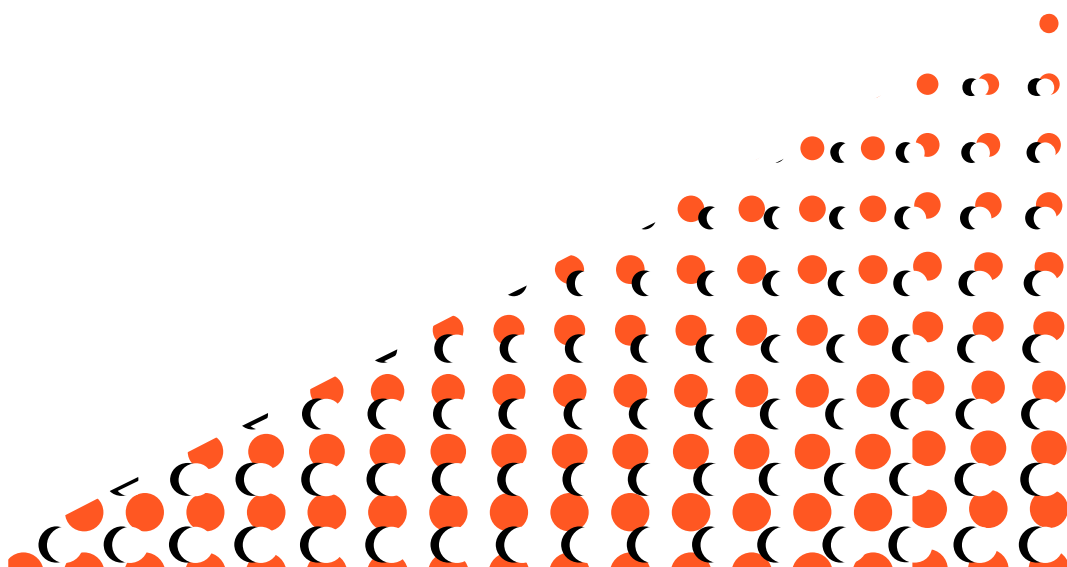
Anabella Castro Avelleyra (UBA)

Este trabajo se inscribe en una investigación doctoral que estudia los vínculos transnacionales del cine cubano con el español y el argentino en películas que abordan la problemática de la migración y la identidad en el período 1993-2012. En este contexto, encontramos films de directores de España y Argentina que promueven una representación del migrante alternativa a la favorecida por directores cubanos. Mientras en estos predomina la atención a la disyuntiva en torno a la partida y las experiencias de retorno, *90 millas* (Francisco Rodríguez Fernández, 2005) y *...en fin, el mar* (Jorge Dyszel, 2005) sintetizan la figura del emigrante cubano en la imagen del balsero y ponen en escena la partida y el trayecto en balsa. Ambos films son transnacionales, ya que tanto en lo temático como en la conformación del equipo artístico se traspasan las fronteras de lo nacional, y pueden comprenderse como representantes de lo que Mette Hjort (2009) define como transnacionalismo afinitivo. Teniendo en cuenta que el arte “mejora nuestra capacidad colectiva para imaginar otros mundos, otras formas y otros diseños” (Appadurai y Stenou, 2001: s/n), consideramos que el cine contribuye a la construcción de imaginarios sociales, comprendidos como representaciones colectivas, “ideas-imágenes”, que las sociedades inventan permanentemente para darse una identidad (Baczko, 2005). Por esto, intentaremos dilucidar si las características de producción de estos films colaboraron a una comprensión multidimensional del problema que se propusieron abordar y si los intercambios propiciados entre estas cinematografías condujeron a la ampliación y diversificación del imaginario sobre el sujeto migrante.



## **EJE 10**

**Archivos audiovisuales: políticas de preservación,  
restauración y redes institucionales**



## **Piezas de museo: aparatos precinematográficos como patrimonio material**

Pamela Gionco (UBA)

Desde la perspectiva de la arqueología de los medios, los dispositivos precinematográficos permiten repensar la historia tecnológica y social del cine. El consumo de imágenes proyectadas y/o en movimiento antes (y después) de 1895 está potenciado por un amplio horizonte de aparatos que integran la cultura material del siglo XIX.

Ahora bien, ¿qué sucede cuando estos objetos técnicos son patrimonializados, es decir, integrados a un discurso valorativo sobre la cultura? ¿Qué narración construyen sobre su propia existencia? Estas preguntas colaboran a reflexionar sobre la misma ontología de estos aparatos, y su propia dimensión artefactual. Es pensable que, despojados de su función, los artefactos pierden su capacidad técnica. Así, en el contexto específico de la institución Museo, donde el objeto exhibido adquiere un valor simbólico como legado cultural, se le atribuyen nuevas funciones estéticas y pedagógicas.

En este trabajo, nos proponemos indagar los diversos modos en que los aparatos precinematográficos se integran en discursos curatoriales específicos, considerando particularmente los siguientes casos de estudio: Museum of the Moving Image (Nueva York, EE. UU.); Deutsches Technikmuseum (Berlín, Alemania) y Muzeum Kinematografii (Łódź, Polonia). Asimismo, dentro de las posibilidades de esta investigación, daremos cuenta de la existencia de estos dispositivos en el Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken (Buenos Aires, Argentina).

## **El tema de la redefinición del concepto de cinemateca de la UCAL en los congresos de la FIAF**

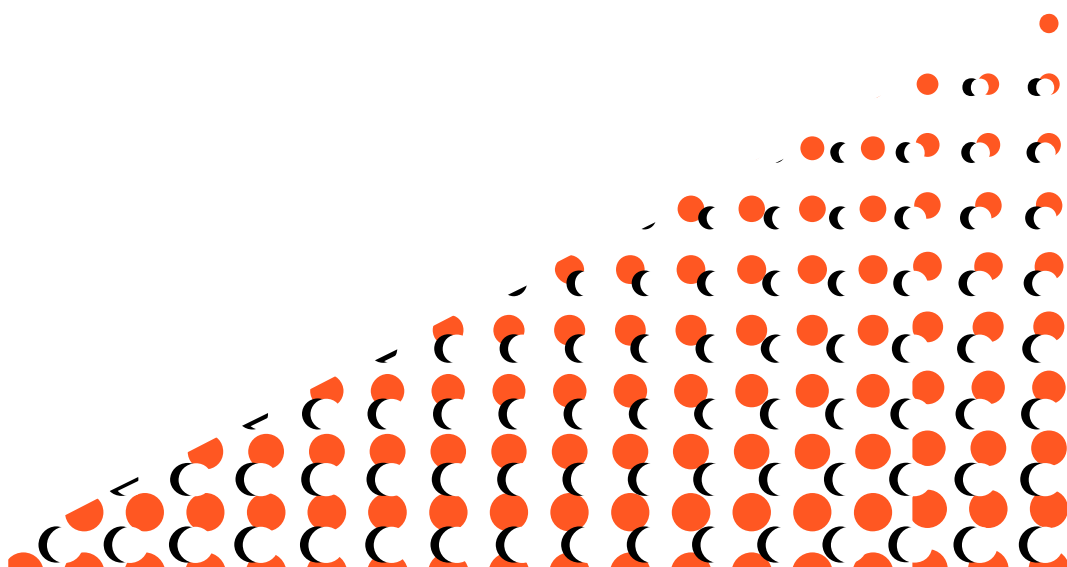
Fabián Núñez (UFF)

La Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL), al lado de los encuentros de cineastas, ocurridos durante los Festivales de Viña del Mar y Mérida, también se transforma en otro espacio de defensa del Nuevo Cine Latinoamericano (NCL). A partir del V Congreso de la UCAL, realizado en Montevideo en 1971, el discurso “tercermundista” toma cuenta de la entidad, culminando en una declaración, que afirma que una cinemateca en Latinoamérica, sin renunciar a su trabajo de acopio y conservación, debe dar prioridad a la difusión de un cine que mejor contribuya al desarrollo de una cultura auténticamente nacional en nuestros países. Se trata del tema, que se conoció en la UCAL, de “redefinición del concepto de cinemateca”. Además, varias de nuestras cinematecas empiezan a reaproximarse de la FIAF (Federación Internacional de Archivos Fílmicos). Curiosamente, a principios de la década de 1970, la FIAF también está repensando su concepto de cinemateca, debido a la revisión de sus estatutos. Por eso, la discusión ocurrida en el seno de la UCAL adentra en los debates ocurridos en los congresos de la FIAF. Sin embargo, no es sólo el sesgo “tercermundista” que está en el centro de las discusiones, sino un debate general sobre la idea de archivo fílmico. Por lo tanto, nuestra propuesta de estudio es menos reflexionar sobre la reforma de los estatutos de la FIAF en los años 1970 y más sobre la relación entre nuestras cinematecas con la entidad, en especial, la visibilidad de la UCAL.



## **EJE 11**

**Nuevos modos de pensar las relaciones entre identidad,  
memoria e historia en las ficciones y en los documentales  
recientes**



## **Miguel Gomes, na trilogía *As mil e Uma Noites* (2015)**

Luiz Paulo Gomes Neves (PUC-RJ)

Florencia Garramuño, em *Frutos estranhos: sobre a inespecificidade na estética contemporânea*, afirma que determinadas obras parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento.

Em seu conjunto revelam um modo de estar fora de si, fora de um lugar ou de uma categoria própria. Se talvez no entrecruzamento de meios e na interdisciplinaridade ficam nítidas a busca pelo inespecífico, tal aposta também é encontrada no interior do que pode ser considerado uma mesma linguagem, palavras da autora, “desnudando-a em sua radicalidade mais extrema”. Tal abordagem permite uma análise da trilogia *As Mil e Uma Noites* (2015), do realizador português Miguel Gomes. Obra composta por episódios independentes entre si e onde a tensão entre ficção e documentário possibilita a construção de um testemunho sobre um contexto português de inquietude, desolação e encantamento. “Como fazer um filme bonito, com histórias maravilhosas e sedutoras se em paralelo há a miserável situação vivida por Portugal?”, pergunta o realizador no primeiro volume da trilogia. Já as perguntas feitas na presente proposta são: como um “híbrido”, onde, intencionalmente, a realidade confunde-se com a ficção pode dar conta do testemunho de uma época? Como tal obra se insere no circuito cinematográfico contemporâneo? Quais saídas Miguel Gomes consegue ter perante esse sentimento de impossibilidade frente ao que parece ser inenarrável?

## **Representación de la ausencia en *El lugar más pequeño* de Tatiana Huezo**

Georgina Rodríguez Herrera (ENES-UNAM, Morelia)

En mayo de 1983, el Estado de El Salvador, apoyado financieramente por el gobierno estadounidense, disparó una serie de proyectiles sobre Cinquera: un pueblo al norte del país, relevante en términos políticos por ser uno de los semilleros de las Fuerzas Populares de Liberación (organización que posteriormente formaría alianza con otros partidos para constituir el Frente Farabundo Martí de Liberación Nacional (FMLN)). Luego de tal ofensiva contrainsurgente, la población (ya diezmada por las acciones de las Fuerzas Armadas) se vio obligada a abandonar la comunidad de la que, paulatinamente, habían sido desplazados y a la que años después regresarían para encontrar presentes las huellas de la violencia, pero también el vacío y, con él, la posibilidad de reconstruirse material y simbólicamente.

Este nuevo reinicio es el que se retrata en el filme *El lugar más pequeño*, dirigido por Tatiana Huezo y realizado en el 2011. Producción que se pretende abordar en esta ponencia, con el objetivo de posicionar su construcción como una retórica de la ausencia y, a la par, como un acto de memoria que proyecta el pasado al evocarlo mediante los testimonios de algunos habitantes y reactualizarlo con la imagen que el pueblo presenta hoy. Esto, a través del análisis de la narrativa del documental, la enunciación de la creadora desde su carácter de originaria del país, pero también



nacionalmente mexicana (siendo este último su país de residencia) y su inserción en el campo de las manifestaciones visuales sobre la guerra civil en El Salvador.

### **Aporías y apuestas de lo representable en el documental intergeneracional sobre las dictaduras del Cono Sur**

Fernando Seliprandy (USP)

La matriz teórica de lo irrepresentable es una clave de lectura recurrente en los análisis del documental subjetivo contemporáneo. Oriundo de los estudios del Holocausto, este acercamiento contiene el trauma personal e histórico en su núcleo, siendo la base de diversas proposiciones sobre el cine documental realizado por descendientes de militantes víctimas de las dictaduras del Cono Sur. El objetivo aquí es promover una discusión acerca de lo representable a partir del análisis de *Los días con él* (Maria Clara Escobar, 2013), documental en que la hija se enfrenta a las resistencias del padre a relatar las torturas sufridas durante la dictadura brasileña. Los obstáculos al testimonio del trauma se manifiestan con fuerza en esta película, en diálogos tensos y encuadres de un vacío elocuente. Pero, junto con el reconocimiento de las aporías de la representación (Ricoeur), es posible hacer otras apuestas interpretativas. Si los silencios son plenos de significados, vale la pena también examinar aquello que efectivamente dice el padre entre tantos rodeos, así como la historicidad de su idiosincrasia visible en el documental. En términos teóricos, se trata de indagar las imágenes “pese a todo” (Didi-Huberman), yendo más allá de la constatación de lo irrepresentable. El padre expresa una profunda discordancia con la impunidad asegurada a torturadores y con el acomodamiento de las izquierdas en el Brasil contemporáneo. La hipótesis es que hay en estas imágenes indicios para una lectura del actual colapso de la “conciliación democrática” brasileña y la amenaza del autoritarismo todavía presente en el país.

### **O avesso da imagem em *Retratos da Identificação*: do fascismo à intimidade, da intimidade ao político**

Roberta Veiga (UFMG)

O que é o avesso da imagem? Onde está o avesso da imagem da tortura e do encarceramento no filme *Retratos de Identificação*, de Anita Leandro? Ao buscar o ser qualquer do retratado, aquilo que ele é ou pode ser anterior ao molde de um sistema classificatório e do subjuogo disciplinar, o cinema pode oferecer o inverso do retrato de identificação que serve aos arquivos “policialescos” e às formas de controle de um país tomado por um regime totalitário e um imaginário reacionário. A fim de nos aproximarmos da forma como Anita Leandro, em *Retratos de Identificação*, a partir dos arquivos dos presos da ditadura militar no Brasil, atende a esse chamado do avesso da imagem e o alcança, nos deteremos num conjunto de fotogramas que se origina de uma mesma foto da personagem Dora - que foi perseguida, aprisionada e torturada nesse período - na qual ela aparece seminua na prisão.

Nossa hipótese é de que as imagens que nascem das montagens dessa sequência - partes ampliadas do corpo nu de Dora - capturam e ao mesmo tempo subvertem o dispositivo da tortura, do encarceramento, ao afirmar o corpo, a pele, no gesto

feminino que é ao mesmo tempo privado e político. É a partir da intimidade do corpo nu no qual o fascismo incide para desapropriar uma mulher, violenta-la, e destituir sua subjetividade, que a imagem pode, se arrastada ao seu limite e composta dialeticamente, fazer a história de um sujeito ordinário se envergar, e se dobrar sobre a história oficial de um país. Nessa série de fotogramas da mulher torturada, em sua relação com a tessitura do filme que escreve a história a contrapelo, e reivindica uma memória dos vencidos, é possível encontrar em meio à opressão da ditadura, um pouco de possível, onde o passado e o futuro se conectam.

### **El transcurrir vital en dos películas de Ignacio Agüero**

Betina Keizman y María Constanza Vergara (Universidad Alberto Hurtado)

*Aquí se construye* (o *Ya no existe el lugar donde nació*) y *La mamá de mi abuela le contó a mi abuela* exploran estrategias de reconexión de los individuos y de las colectividades con el transcurrir vital, y lo hacen por medio de una reactivación de los afectos. El cine de Agüero tiene una marcada impronta espacial, pero también funciona en el desplazamiento temporal, una materialidad de doble curso que se encarna en las voces de los entrevistados que invaden otras escenas y se convierten en una voz en off, en una suerte de persistencia vocal que desborda y habilita la reactivación afectiva. Agüero pone un funcionamiento un sistema de redes (cuasi-objetos o cuasi-personas, en la terminología de Bruno Latour) de discurso-naturaleza-cultura, en donde las explicaciones científicas (la del biólogo sobre las mutaciones del ecosistema urbano o la del historiador para justificar leyendas fundacionales de la localidad) coexisten con las vivencias sobrenaturales, los rastros materiales o las aproximaciones de plano estético: las grúas monstruo o el río de niños. La condición para estas experiencias de reconexión es la de un tiempo que se evade (la temporalidad del proyecto y del arte según Groy): los momentos de ocio y esparcimiento en *Aquí se construye* o las huidas en relación con la corrida laboral de la vendimia en *La mamá de mi abuela...*, habilitan un tiempo de exploración en donde reconectarse con lo que nos excede es descubrir comunidad y otro ser en cada uno.

### **La docu(ciencia)ficción como máquina de circulación de afectos. Música y temporalidades desarticuladas en Branco Sai, Preto Fica (2015) de Adirley Queirós**

Irene Depetris Chauvin (CONICET-UBA)

E ecoa noite e dia  
É ensurdecidor  
Ai, mas que agonia  
O canto do trabalhador  
Esse canto que devia  
Ser um canto de alegria  
Soa apenas  
Como um soluçar de dor  
"Canto das Três Raças" (Samba, 1976)

*Branco Sai, Preto Fica* parte de un hecho ocurrido en un baile de Black Music, en los 80, en Ceilândia, periferia pobre de Brasilia. El baile fue invadido por la policía que dejó a los blancos retirarse para reprimir con ferocidad a los jóvenes negros. En el presente de la película dos personajes/actores son los conductores de esa memoria no cicatrizada: víctimas de la violencia policial, Marquim (Marquinho) quedó parapléjico y se dedica a pasar música 'black' en una radio clandestina, mientras Santana (Shokito) perdió una pierna y utiliza y fabrica prótesis a partir de desechos en una precaria Ceilândia de un futuro cercano distópico. En esta ponencia me interesa detenerme en los modos en que la película hibridiza los procedimientos del documental y la ciencia ficción, al mismo tiempo que produce una "circulación de afectos" que desestabiliza las nociones de temporalidad dominante y permite una redención simbólica de las víctimas. En particular voy a centrarme en el rol de la melancolía y del odio, entendidos en el sentido benjaminiano, canalizados en la película a partir del testimonio-performance musical en el presente de Marquinho, los desplazamientos psicogeográficos de Santana por las ruinas de Ceilândia y el encuentro con un agente-mesías que llega del futuro para recopilar las pruebas de la violencia estatal contra la población negra. Mi hipótesis es que tanto la "máquina del tiempo", como la "música" operan como un "vibratorium" capaz de generar una circulación indecorosa de afectos que lleva a los personajes a "agenciar" el odio en un intento de redención (cancelar el eterno retorno de la derrota) que destruye la misma noción de futuro: a través del arte popular (el comic y la música) los personajes arrasan los monumentos de Brasilia con una bomba musical que expande, como un virus, el sonido de la periferia en el epicentro de la modernidad brasileña.

### **My Führer: intertextualidad, historia y memoria en representaciones cinematográficas recientes sobre Hitler y el Holocausto**

Gilda Bevilacqua (UBA)

Dado que, actualmente, la producción y llegada de relatos sobre el pasado a un público masivo sucede mayoritariamente a través del cine y los medios audiovisuales, resulta imprescindible indagar en cómo se abordan y presentan en éstos los acontecimientos históricos, extremos y traumáticos, como el nazismo y el Holocausto, que han dejado marcas imborrables que nos obligan a mantener vigentes su historia y memoria. En este trabajo, abordaremos esta cuestión mediante el análisis de un caso cinematográfico específico, *My Führer* (Dani Levy, 2007). Este film alemán narra la historia (imaginaria) de Adolf Grünbaum, un famoso actor judío prisionero del campo de concentración nazi Sachsenhausen, que es trasladado junto con su familia a la Cancillería del Reich para que ayudara a un Führer débil y enfermizo a prepararse para dar un discurso de arenga, que levantara la moral del pueblo alemán, en enero de 1945. Así, esta película ha sido catalogada como comedia o sátira-parodia, y se ha señalado su carácter controversial, dada la forma en que aborda y representa estas delicadas temáticas. Por ello, aquí indagaremos en qué nos dice y cómo sobre la figura de Hitler y el Holocausto, y cómo se relaciona con las representaciones previas y posteriores,

para establecer luego cuál es su aporte al conocimiento y memoria del Holocausto, y cuáles son los problemas que presenta al respecto. Utilizaremos como herramientas teórico-metodológicas las nociones de “intertextualidad” y “parodia postmoderna” de Linda Hutcheon; “historiofotía” y “entramado”, de Hayden White; y “género cinematográfico”, de Rick Altman.

### **En busca de América: Un análisis comparado entre comic y cine durante los años 70 a través de los casos de Superman y Green Lantern/Green Arrow**

Federico Pablo Angelomé (FFyL, UBA-BNMM)

En el trabajo se avanza sobre el estudio del superhéroe y su relación con el discurso hegemónico, siguiendo las perspectivas de Humberto Eco (2010) y Armand Mattelart (1974), pero considerando los límites de ambas por no dar cuenta de los cambios históricos del género (Johnson, 2012) y su carácter trans-media. Por ello el análisis pone en foco en la década de los años 70 en los Estados Unidos, y como el superhéroe enfrentó lo que Tom Engelhardt (1997) da a llamar el “Fin de la cultura de la victoria” tanto en el comic como en el cine. Para realizar este análisis se trabajará con dos fuentes comparadas: para el caso de la historieta, se considerará uno de los exponentes principales de lo que se denomina la *Bronze Age* (1970 – 1989) como lo es *Green Lantern/Green Arrow* publicada durante los años 1970 y 1972 mientras que para el caso cinematográfico se trabajará sobre *Superman* de 1978, el primer exponente de las superproducciones de Hollywood sobre superhéroes. Para el análisis de la primera fuente se trabajará desde las perspectivas de la cultura visual y los estudios visuales, sobre todo en los trabajos de W.J.T. Mitchell (2009) sobre la relación imagen/texto. En el caso filmico, el trabajo seguirá los análisis de Marc Ferró (1996), considerando al cine como una fuente histórica válida para el análisis sobre un contexto cultural. Ambas fuentes, sin embargo se consideraran como parte de un trabajo de historia cultural siguiendo los análisis de autores como Roger Chartier (2005) y Peter Burke (2001). El trabajo entre ambas fuentes permitirá abordar sobre la crisis de un discurso cultural dominante como lo es la “cultura de la victoria” y comprender, a su vez, como se va formando uno que lo reemplace, considerando tanto aspectos del discurso previo como de sus críticas y en donde el rol del cine va a reemplazar al del comic en la construcción del nuevo superhéroe que lo defienda.

### **El lugar de “lo argentino” en el cine de Hollywood (1921-1961): un caso de mercado a conquistar**

María Eugenia Druetta (FFyL, UBA)

A lo largo del siglo XX nuestro país ocupó diversos lugares en el mapa de las relaciones mundiales. Mientras durante el siglo XIX la Argentina se constituyó como una potencia agroexportadora y receptora de migrantes europeos, los años siguientes a la primera posguerra constituyeron un desafío a su posición de privilegio, establecida históricamente a través de las relaciones comerciales y la

amistad con el Reino Unido. La emergencia de los Estados Unidos como potencia americana comercial y militar supuso un enfrentamiento tácito con aquellos países que se negaran a reconocer su supremacía. La Argentina fue un conocido opositor a estas políticas a lo largo de estos años. Sin embargo, su prosperidad económica y su composición social avanzada en las grandes ciudades, constituían una gran atracción para la industria cinematográfica norteamericana, que rápidamente se interesó en expandir sus límites hacia los incipientes mercados hispanohablantes. En este trabajo tomaremos como referencia una serie de films producidos en Hollywood, en los que la Argentina es mostrada a través de estereotipos relacionados con los valores de la vida rural y de los arrabales porteños a la vez que como receptora de inmigrantes europeos, con el objetivo de caracterizar el tratamiento dado a la imagen de éste país en relación con las intenciones de expansión comercial de Hollywood y las contradicciones que plantean las cambiantes relaciones bilaterales frente a los Estados Unidos.

### **El tiempo de la historia. Sobre *Cándido López. Los campos de batalla* (García, 2005) y *La chica del sur* (García, 2012)**

Malena Verardi (UBA-CONICET)

La presente ponencia se inscribe en el marco de un trabajo más amplio, en desarrollo, en el cual se analiza el cine documental contemporáneo, particularmente el realizado luego de la crisis de 2001 y hasta la actualidad. En esta oportunidad, se propone reflexionar sobre los modos de construcción y representación de la historia en los dos filmes de José Luis García estrenados hasta el momento: *Cándido López. Los campos de batalla* (2005) y *La chica del sur* (2012). En el primer caso, el filme presenta un recorrido por la obra del pintor que converge con los recorridos llevados a cabo por la Alianza (conformada por los ejércitos de Argentina, Brasil y Uruguay) durante la Guerra contra el Paraguay. En el segundo caso, el relato aborda la compleja situación política en la República de Corea, a través de un viaje inicial, realizado en 1989 y uno reciente que busca establecer puntos de contacto con aquella primera experiencia. En ambos filmes, se propone un viaje en el tiempo y en el espacio que ofrece una mirada sobre un acontecimiento histórico y sus efectos y proyecciones en el presente. Los relatos refieren a la representación de un hecho histórico en directa relación con la configuración de la contemporaneidad de manera que el pasado se construye en cada interacción con un presente que lo reescribe y el presente se revela como constitutivamente atravesado por el pasado -o pasados-, como parte de una memoria histórica que, a su vez, lo define como tal.

## **M (Nicolás Prividera, 2007) entre la emoción y la memoria**

Cynthia Tompkins (Arizona State University)

Esta ponencia analiza la imbricación de emociones en el coro de las memorias que presenta el documental de Nicolás Prividera acerca de la búsqueda del/ de los responsable/s del secuestro de su madre, la bióloga Marta Sierra, cinco días después de inicio del así llamado “Proceso de Reorganización Nacional” comandado por Jorge Rafael Videla el 24 de marzo de 1976.

Las emociones incluyen la rabia y la posmemoria (Hirsch) que impulsan al protagonista, emociones como juicios corporales (Solomon), emociones que se imbrican (al vivir) en los espacios (Flatley) y enunciados sobre las emociones (Reddy).

Muchos de los entrevistados / interrogados se refieren a las diferencias entre las memorias de la generación de la madre y la historia lineal que presenta el protagonista/director. Además surgen conflictos entre el protagonista/director y las fuentes que prefieren no recordar y los dirigentes que se resguardan en la autenticidad de las emociones en el pasado en vez de plantearse pragmáticamente el motivo y el objetivo de su accionar.

M (documental) sobre M (adre) y M(ontoneros) cuestiona la dirigencia de un M(ovimiento), acusado de traicionar a las bases, ya que los simpatizantes eran conocidos en el barrio porque tenían una familia y un horario y enfatiza el sentimiento de la ambivalencia resultante de su situación de vulnerabilidad y la percepción de estar siendo usados.

Finalmente, la ponencia se ancla en estudios recientes sobre las políticas de la memoria (Lorenz y Kaufman) y las respuestas de los hijos de las víctimas (Jaroslavsky) en otros textos.

## **DesMemorias afectivas: los documentales de María Luisa Bemberg**

Cecilia Macón (FFyL, UBA)

Es seguramente un lugar común señalar que el debate sobre las emociones solo pasó a formar parte de la historia del feminismo en los últimos años en el marco de la llamada tercera ola. Sin embargo, es notoria la referencia en la literatura feminista de la primera y la segunda olas al espacio de lo afectivo en tanto punto de partida para el activismo. El presente trabajo se enmarca en un proyecto que tiene como objetivo final revisar las memorias feministas en términos del rol prestado a la dimensión afectiva adjudicada al movimiento en el pasado: si el feminismo buscó siempre objetar una estructura del sentir (Williams) patriarcal para imponer una alternativa que no se limita a ser mera inversión, sino que aspira a ser profundamente revulsiva, las memorias actuales del pasado del movimiento tienden a borrar este aspecto. Puntualmente, me abocaré a analizar la recepción de dos documentales de la cineasta argentina y militante feminista María Luisa Bemberg: *El mundo de la mujer* (1972) y *Juguete* (1978) tradicionalmente enmarcados bajo las premisas de la segunda ola. Mi hipótesis de lectura se focaliza en dar cuenta del rol cumplido aquí por la dimensión afectiva en relación a una cuestión central: el modo en que la crítica a la construcción del cuerpo femenino en tanto pasivo o mera cosa da lugar aquí, no meramente a la legitimación de la

racionalidad femenina, sino a una mirada sobre la tensión entre lo humano y lo no humano (Haraway, Chen, Grosz) que señala el rol mismo de los afectos en la generación de subjetividad. En contraste con esta matriz que atraviesa ambas películas, las memorias feministas de ese período –presentes en trabajos académicos pero también en alegatos activistas- tienden a borrar ese aspecto como estrategia de autolegitimación.

### **Archivos posdictadura: entre la distancia y la melancolía**

Natalia Taccetta (UBA-CONICET-UNA)

Según autores como Hal Foster o Anna Maria Guasch se asiste actualmente a un giro de archivo (*archival turn*) que propone nuevos desafíos a la historia del arte en general, pero, más específicamente, a la relación entre el arte y la dupla historia/memoria y al vínculo que la cultura audiovisual establece con este paradigma instalado desde hace dos décadas como marca generativa de gran parte de la producción artística.

Es a partir de la configuración de archivos afectivos que algunos artistas posdictadura se inscriben en esta discusión. En este sentido, se vuelve relevante pensar las producciones recientes de Albertina Carri y Andrés Habegger a partir del modo en que -desde la distancia la primera y desde la melancolía el segundo- proponen con sus films la configuración de un archivo personal a partir de memorias inventadas o reconstruidas antes que recordadas. *Cuaterros* (2017) y *El (im)posible olvido* (2016) problematizan el espacio fílmico y la narración histórica a partir de tramas guiadas por la potencia del afecto que surge en el montaje de sus imágenes. Hay en ellos una política del intersticio que se explorará en esta comunicación con la intención de evaluar si, a partir del examen de sus procedimientos, postulan de algún modo una figura fundamental de la escena fílmica argentina actual con resonancias benjaminianas, esta es, la del melancólico operante. Aquel que atravesado por la ruina y el dolor, mira irremisiblemente al pasado en actitud activa y comprende que su misión es luchar y no informar y que su espectador debe intervenir y no solo mirar.

### **Holocausto, memoria y justicia. Representaciones en el cine alemán de nuestros días**

María Elena Stella (FSOC, FFyL, UBA)

Uno de los rasgos notables de la época de la globalización es el lugar central que ocupa la memoria en la cultura y la política de las sociedades occidentales. En efecto, a partir de las dos últimas décadas del siglo XX, ha surgido una evidente preocupación por el pasado y, particularmente, por los hechos histórico traumáticos (Andreas Huyssen, 2002).

Los crímenes del nazismo despertaron un renovado interés en las distintas disciplinas, en la literatura y en el arte. En este proceso, el cine ha tenido un papel relevante a través de un considerable número de películas de ficción y documentales que retomaron con asiduidad el tema a partir la década 80, dando

lugar a una etapa de anamnesis o rememoración de la Shoá que llega a nuestros días. (Enzo Traverso, 2011)

El cine alemán de la presente década persiste en la temática del pasado nacionalsocialista pero la novedad que aporta, según nuestra hipótesis, es su focalización en la crítica a la era de Adenauer, del “boom económico”, el conformismo y la falta de memoria de la sociedad alemana de la posguerra. A ella, contraponen una figura, la del Fiscal Fritz Bauer, portadora de los valores de la democracia, el compromiso con la verdad y la justicia. De esta lectura binaria y la fuerte reactivación de la memoria en torno al Fiscal de Hesse, dan cuenta, entre otros filmes, *Fritz Bauer: muerte a plazos* (Ilona Ziok, 2010), *Labertinto de Mentiras* (Ricciarelli, 2014) y *Agenda Secreta* (Lars Kraume, 2015). Esta ponencia se ocupará de la última película mencionada, centrándose en cómo presenta la problemática de la culpa, la responsabilidad, el olvido, la memoria, la amnistía, el castigo, la desnazificación, la ruptura y continuidad en relación a principios racistas y autoritarios del nazismo en la joven república de Alemania Federal, a la vez que intenta profundizar qué imagen del Fiscal General Bauer construye el film. Nuestro enfoque considera al cine como fuente de la historia, en el sentido de que da cuenta del contexto histórico en el que surge una película, sus preocupaciones, sus discursos (Marc Ferró, 1995) y, por otra parte, apunta al análisis de sus representaciones para detenerse en los nuevos sentidos que le atribuye a ese pasado (Robert Rosenstone, 1997).

### **Genocidio y Cine Documental. Funciones, temas y estilos**

Lior Zylberman (CONICET-UNTREF-UBA)

Concepto acuñado por Raphael Lemkin, al genocidio se lo considera “el crimen de crímenes”. En su extensa trayectoria, tanto la fotografía como el cine han servido para representar a las víctimas y dar prueba y testimonio de estos crímenes. En esa dirección, la presentación de películas documentales como evidencia en el Juicio de Nuremberg en 1945 marca un antes y un después: la imagen documental en movimiento alcanzó allí el estatus de prueba, de evidencia jurídica.

Desde aquel momento hasta nuestros días, el cine documental ocupa un rol de preponderancia para conocer y testimoniar sobre los genocidios. La temática ha sido abordada por diversos autores que se han concentrado en casos específicos. En ese sentido, nuestra interrogación no gira exclusivamente en torno a casos puntuales, sino que busca abordar al genocidio en tanto fenómeno social e histórico y las formas en que el cine documental lo ha representado.

De este modo, este trabajo se propone introducir una perspectiva multidisciplinaria que recoja y ponga en diálogo los principales aportes de los estudios sobre genocidio y los estudios sobre cine documental. Eludiendo la particularización de los casos, se dirige a generar una sistematización de los diversos abordajes para los diferentes casos con el objetivo de pensar tendencias generales (topos), motivos recurrentes en la representación y funciones retóricas-estéticas de los documentales sobre genocidios.



## **Historia, poder y memoria en las representaciones cinematográficas recientes alrededor del Movimiento de Derechos Civiles**

Alejandro Emanuel Calloni (UBA-UNLa)

Sin ahondar en las diferencias entre los distintos autores que formularon sus aportes al concepto de memoria colectiva (Halbwachs, Sanchez Mosquera, Nora, entre otros) existe un punto común en ellos respecto a la existencia de una tensión entre la memoria y el poder.

Es posible encontrar un uso de la memoria por parte de los sectores dominantes en el que los medios de comunicación son un poderoso vehículo de transmisión. Como productor y reproductor discursivo-ideológico, el séptimo arte tiene una magnitud relevante en este sentido.

El objetivo de este trabajo es reflexionar sobre tal tensión entre poder y memoria analizando tres films particulares: *The Help* (2011) *The Butler* (2013) y *Selma* (2014) que abordan la cuestión del Movimiento de Derechos Civiles norteamericano. Se busca demostrar cómo estas cintas distorsionan y reescriben la historia del racismo y la lucha racial en Estados Unidos, al proyectar un discurso hegemónico específico alrededor de la relación entre los blancos y los afrodescendientes, y el rol en la historia de estos últimos.

Se partirá de las concepciones de Pierre Sorlin, quien afirma que las películas deben considerarse prácticas significantes estudiándolas en relación con el medio ideológico y social en que se insertan, y de Alfredo Cid Jurado respecto a cómo el film elabora un conjunto de formas y acciones que se insertan en el universo simbólico del espectador, para la construcción del sentido en la memoria colectiva de una sociedad.

### ***The Butler*: una visión ¿actual? del movimiento por los derechos civiles post-Obama**

Florencia Dadamo, Leandro Della Mora, Mariana Piccinelli (UBA)

En la presente ponencia se abordará la problemática relación entre las grandes producciones fílmicas norteamericanas y la historia estadounidense partiendo de la base que las representaciones cinematográficas expresan una paradoja de difícil reconciliación: apelar a la construcción de un discurso verosímil por medio de la ficción y la representación.

En el año 2011, inspirado en un artículo del Washington Post, el actor, escritor y productor Danny Strong desarrolló un guion para llevar a la pantalla grande la historia de vida de Eugene Allen, un mayordomo de la Casa Blanca que prestó sus servicios durante ocho administraciones presidenciales. El film *The Butler*, dirigido por el famoso Lee Daniels, se presentó en los cines en agosto del 2013, cosechando notables éxitos.

Nuestra hipótesis es que la película proporciona una interpretación tradicional y consensual del accionar del Movimiento por los Derechos Civiles a partir de una historia de vida particular y que el objetivo de la película es celebrar la llegada de un presidente negro a la Casa Blanca como corolario de la lucha de los negros estadounidenses por el reconocimiento de sus derechos.

Para el desarrollo del marco teórico nos apoyaremos en las herramientas de análisis brindadas por autores reconocidos en el estudio de la historia y el cine como por ejemplo Marc Ferro y Robert Rosenstone. Así como también seguiremos los trabajos de Valeria Carbone para abordar la construcción de la memoria y la identidad de la comunidad afroestadounidense en la actualidad.

### **La Guerra contra las drogas en disputa: memoria y tradición liberal en *Kill the Messenger* (2014)**

Leonardo Mercuri (UBA-UNLa)

*Kill the Messenger* (2014) puede ser considerada un ejercicio de memoria histórica debido a que en sus dos líneas narrativas propone una resignificación del pasado. Al hacerse eco del escándalo “Contra” durante la administración Reagan, desarrolla de manera orgánica y funcional, dos aspectos de la política exterior norteamericana especialmente controvertidos: el apoyo a los *freedom fighters* y el involucramiento del gobierno en el narcotráfico. Todo ello en un clima signado tanto por la censura de parte de la opinión pública al intervencionismo en el extranjero, como por la “Guerra contra las drogas”. En dicho marco, este rumbo de la política exterior contribuyó a abonar una potencial imagen del Estado en las antípodas del representante del bien común.

Hoy, con la Guerra Fría finalizada, pero con la “Guerra contra las drogas” constantemente actualizada, *Kill the Messenger* propone una narrativa a tono con un modelo de presentación del hecho histórico de corte *radical*, destacándose por la caracterización del gobierno como un agente activo en el tráfico y por la elección de la figura del periodista como encarnación de la Justicia. Ambas variables de análisis serán privilegiadas a fin de explicar cómo la argumentación y reconstrucción del clima de época contribuyen a detectar transformaciones en el imaginario social, producto a la vez del complejo juego de olvidos-recuerdos en el que se disputa el sentido del pasado y la interpelación del presente.

### **La Muerte y la Doncella de Polanski: Memoria y teoría política clásica**

Fabio Nigra (FFyL, UBA)

*La Muerte y la Doncella* es una reflexión sobre la lógica política de la modernidad, el estado de sociedad que postularon filósofos políticos que dieron basamento a las democracias actuales (Locke, Hobbes, Rosseau, Montesquieu, entre otros); reflexión que a todas luces no parece cerrada, por más tiempo que haya pasado desde sus primigenias formulaciones. Con mayor claridad en la película que en la obra de teatro (ya que puede concluirse que es el problema central del film), podrá asegurarse que el *pacto social* es un organizador central de las relaciones humanas, y que su resolución queda en manos de la memoria, la verdad y la justicia.

Pero por otra parte el film tiene algunas características de narración clásica que permiten añadir una reflexión sobre la mirada de los países centrales sobre nuestros procesos políticos, por cuanto si bien aparenta ser una coproducción franco-británica, el capital norteamericano aparece entre los productores y otras gestiones, por lo que esa película evidenciaría ser lo que ha dado en llamarse una producción *runaway*.

De esta forma, con la tensión política de aceptar convivir con quienes violentaron el pacto social (o lo confirmaron desde la perspectiva de los represores), al utilizar herramientas de filmación clásicas, se construye una historia que cuestiona la visión lineal de la justicia por mano propia.

### **La infancia abandonada en el documental: cuestiones ético-formales en el cine social contemporáneo**

Letizia Osorio Nicoli (UNICAMP)

La presente ponencia tiene como finalidad el estudio de documentales sobre niños y adolescentes bajo situaciones de riesgo social en Sudamérica. Para tanto, se parte del análisis filmico de dos películas brasileñas recientes – *Falcão, meninos do tráfico* (2006) y *Juízo* (2008), para a partir de esas dedicarse a la recopilación del contexto socio-político del rol de la infancia, así como las determinaciones legales a respecto del tratamiento mediático de menores en Brasil y en Latinoamérica.

Se sabe que la condición de la infancia entre las capas populares siempre fue una cuestión importante para la opinión pública en las repúblicas latinoamericanas. Los menores, categoría de sujetos políticos nombrados a partir de un término de la jurisprudencia, resultan de procesos de industrialización y urbanización de los países del Cono Sur, conformando sociedades modernas en las cuales los hijos mestizos de campesinos nunca encontrarían un lugar. En la segunda mitad del siglo XX, después de ocupar una posición de privilegio en las políticas sociales de los gobiernos populistas y de izquierda, en general, los niños pobres y abandonados se tornaron una cuestión de seguridad pública para las políticas higienistas de las dictaduras militares en el Cono Sur. El cine documental político de los años 1960 y 1970 refleja esa situación, a través de la denuncia de la violencia y del control del Estado totalitario. Años más tarde, durante la redemocratización, las luchas sociales para reconocimiento de la responsabilidad del Estado sobre la cura y tutela de esos individuos resultaron en algunos avances, sobretodo dispositivos legales a respecto de la protección de la identidad de menores, que influyen en la forma de enunciación y la estética del documental. En ese contexto se realizan las películas nombradas en esta ponencia.

Nos interesa reflexionar sobre las influencias de este recorrido político en dichos documentales, y para tanto buscaremos reconstruirlo recuperando otras películas importantes y conceptos clave en los estudios de cine documental y estudios de la infancia. Sin embargo, nuestro objetivo no es apenas afirmar esas dos películas como un simple subproducto del contexto, pero también demostrar como el aspecto formal del cine social latinoamericano de los años 1960 y 1970 sigue ejerciendo fuerte influencia en la construcción de documentales contemporáneos sobre la infancia abandonada, a pesar de las críticas a los cineastas de izquierda y al arte político militante que domina la crítica y los estudios de cine a partir de los años 1990.

Esta ponencia resulta de una parte de nuestra investigación de doctorado, en desarrollo en la Universidade Estadual de Campinas (Brasil), en la cual ya obtuvimos resultados parciales, presentados en eventos académicos y publicaciones.

## **La Argentina del desencanto: un análisis del tratamiento visual de las leyes de prescripción de causas militares en el documental de la transición democrática**

Paola Margulis (CONICET-UBA)

El presente trabajo se concentrará en el documental postdictadura realizado en Argentina a partir de 1986, año de promulgación de la Ley de Punto Final, con el objeto de analizar la forma visual que asume el “desencanto” experimentado por un amplio sector de la sociedad argentina ante dichos hechos. Ello implicará trabajar con algunos pasajes específicos de los films *No al Punto Final* (Jorge Denti, 1986), *Entre el cielo y la tierra* (Jorge Denti, 1986), *Juan, como si nada hubiera sucedido* (Carlos Echeverría, 1987), *Desembarcos (un taller en Buenos Aires)* (Jeanine Meerapfel, 1986-88), y *Panteón militar* (Wolfgang Landgraeber, 1992). En función de este recorte, intentaremos observar el modo en que estas obras integran a su trama narrativa los acontecimientos públicos de gran relevancia que estaban teniendo lugar en paralelo a su rodaje, considerando el tipo de materiales de los que se sirven para presentar los hechos -material de archivo, entrevistas, testimonios, registro original, etc.- y su consiguiente peso narrativo y visual, en miras a estudiar el modo en que el desencanto es procesado por la producción documental de la época.

## **Representaciones en el cine contemporáneo chileno de la vida cotidiana del periodo de gobierno de la Unidad Popular (1970-1973)**

Natacha Daniela Scherbovsky (UNR)

Este trabajo es un primer acercamiento al análisis de las representaciones que realiza el cine contemporáneo chileno (documental- ficción-animación) sobre la vida cotidiana del periodo de gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), desde la perspectiva de los Estudios Visuales, los Estudios Culturales y la Sociología de la Vida cotidiana.

Tomando en cuenta la periodización que realiza la investigadora Claudia Bossay Pisano (2010) focalizaremos en tres películas del periodo 2000-2010 que, según la autora, es el menos estudiado pero el de mayor producción cinematográfica: el documental “Chile, una galaxia de problemas” (Patricio Guzmán-2010), la ficción “Machuca” (Andrés Wood-2004) y la animación “S11” (Erwin Gómez-2009). Seleccionamos estos films cuyo relato o argumentación se enfocan en la cotidianidad social (trabajo, relaciones familiares, afectivas, recreación, papel de la mujer, vestimenta, poética del cuerpo) de principio de los '70 en Chile.

El cine interpreta el pasado desde las imágenes no desde los textos escritos (Bossay, 2010). Sin embargo, las imágenes no son neutras, ni universales, siempre son construidas y leídas desde diferentes miradas. Por eso, existen distintas historias que se pueden narrar sobre el pasado, lo que Cartmell, Hunter y Whelehan llaman retrovisiones (Cartmell, Hunter y Whelehan En: Bossay, 2010). Siguiendo este enfoque teórico, se intenta dar cuenta de las narrativas que se producen en esta relación dialéctica pasado-presente. El tema propuesto, será abordado desde una metodología centrada en el análisis del film y buscará aportar a la construcción de una perspectiva analítica en torno a la vida cotidiana desde el vínculo entre historia-imágenes-estética.

## **Discordias categoriales en la literatura sobre la relación entre cine, televisión e historia**

Hans Stange Marcus, Claudio Salinas Muñoz y Carolina Kuhlmann (Universidad de Chile)

La literatura acerca de las representaciones históricas en el audiovisual ha tenido un amplio desarrollo en las últimas décadas. Este desarrollo, sin embargo, ha sido desigual cuando se comparan las producciones cinematográfica y televisiva, a la vez que ha compartimentado los marcos teóricos y categoriales de uno y otro, como si se tratara de ámbitos diferentes.

Por una parte, la relación historia-cine ha sido comprendida desde un repertorio de autores comunes y consolidados (Ferro, Sorlin, Rosenstone y White, principalmente) pero ha dado lugar a una enorme dispersión de clasificaciones y tipologías difícilmente comparables. Por otra parte, la relación historia-televisión no cuenta con un repertorio de autores de referencia tan significativo, por lo que se ha asentado en la repetición de ciertas formulaciones de sentido común acerca de los vínculos de la televisión con la memoria, la identidad y la comunidad. En ambos casos, esta desarticulación teórica tiene dos consecuencias evidentes: primero, una gran dificultad para establecer comparaciones e interrelaciones entre cine y televisión como medios de expresión, estéticas, lenguajes y circuitos cada vez más convergentes; segundo, la investigación ha resultado en una abundante acumulación de casos, cuyos marcos teóricos repiten formulaciones ya conocidas, llegan a conclusiones previsibles, a partir de las que es difícil inferir proposiciones teóricas de conjunto para comprender las relaciones entre lo audiovisual y lo histórico. Proponemos una contrastación entre estos estados del arte, que recabe evidencia para sostener las afirmaciones planteadas e identifique núcleos de problemas a partir de los cuales puedan ser repensadas estas relaciones.

## **Memorias de la tierra: la construcción de la percepción de riesgo ambiental en dos documentales patagónicos recientes**

Ignacio Dobrée (UNRN-UNCo) y Ailén Spera (UNRN)

En este trabajo asumimos que la construcción colectiva de la memoria no solo contribuye a configurar el pasado, sino que también, y sobre todo, define los modos en los que nos vinculamos con nuestro presente y proyectamos nuestro futuro.

Para las comunidades que habitan la zona andina de la Patagonia Norte, los relatos sobre acontecimientos volcánicos pasados constituyen un elemento fundamental en la forma en la que moldean su percepción del riesgo ambiental y colaboran en definir el grado de vulnerabilidad que caracteriza a los diferentes grupos sociales que las integran. En este sentido, las representaciones sociales actúan como una mediación del accionar de los sujetos en el mundo y, en consecuencia, dan forma a sus respuestas ante situaciones de riesgo ambiental.

En línea con estas ideas, analizamos *El paraíso tembló* (Belenguer, 2008) y *Volcán. La recuperación de Villa La Angostura* (Rodríguez, s/d), dos películas documentales de producción patagónica reciente en las que desde diferentes marcos institucionales se abordan respectivamente los recuerdos y respuestas de diferentes actores sociales locales frente a las repercusiones del terremoto de Valdivia (1960) y el volcán Puyehue (2011).

El análisis estético-narrativo de estos discursos nos permitió identificar huellas de las representaciones sociales que han actuado como sus condiciones de producción y, de ese modo, estar en condiciones de proponer hipótesis explicativas sobre las formas que sobre estos soportes mediáticos asume la memoria colectiva en relación

a crisis ambientales y la manera en que contribuyen a configurar su percepción del riesgo presente.

### **Recorridos tentativos del archivo**

Eva Beatriz Noriega (FBA, UNLP)

El trabajo propone el desarrollo, enmarcado en los estudios de *found footage* y las prácticas del cine de apropiación, de un recorrido por el “afecto de archivo”, concepto introducido por Jaimie Baron (2014) para indagar en los efectos que ciertos fragmentos de archivo producen cuando entran en contacto con la experiencia y la memoria de sus espectadores. La microhistoria, así como los aportes derivados del uso del montaje de fragmentos permiten componer historias que se alejan de los grandes relatos. Se considerarán las películas NK (Israel A. Caetano, 2014), La Guardería (Virginia Croatto, 2015) y Cuatrerros (Albertina Carri, 2016) para delinear esta tendencia, que se caracteriza por la exploración auto-consciente del archivo, las estrategias de montaje a partir del exceso o la ausencia de material (fotos, cartas, discursos, registros de audio); y los intentos de explorar la historia y narrarla.

Este trabajo se enmarca en un proyecto de investigación que se realiza en la carrera de Artes Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata, y que viene interrogando las relaciones existentes entre el cine y el arte contemporáneo, atento a la multiplicación de “espacios otros”, donde los pasajes de un medio a otro y la diversificación de propuestas en el campo audiovisual nos permiten encontrar lugares (museos, galerías, universidades) generadores de una revitalización del cine en este siglo.

### **(Re)pensar el deber y el deseo: las formas de los mandatos en el cine argentino contemporáneo**

Andrea Bolcatto (UNL-UNER)

Las narrativas cinematográficas no son sólo reflejo de momentos histórico-políticos, sino de condensaciones complejas, a veces espurias, de tiempos superpuestos. Nos interesa en el trabajo explorar cómo el cine, en tanto discurso polémico produce batallas cinematográficas (luchas por la palabra y por el sentido) en donde hay una puja de hegemonías y resistencias. De un modo general, y recuperando esta preocupación argumental, ya Nicolás Casullo afirmaba que la política y el arte se disputan capitales simbólicos y en ocasiones es una disputa opaca. Como objetivo general vamos a estudiar y desbrozar relaciones posibles entre el cine como arte y la política en tanto fuerza movilizadora de lo social y cómo se expresa esa relación en el cine argentino contemporáneo. De modo particular, el modo en que se construyen narrativas de las memorias, formas de representar lo vivido como traumático, los vínculos con el tiempo y la construcción de sujetos políticos e identidades tomando como eje la idea de mandato (que podrían ser históricos, políticos, familiares).

En especial observamos que las formas de mandato se vinculan a un movimiento tensional de deber y deseo, en donde se plasma la conformación de la subjetividad y la política (o la subjetividad política). Para ello, con criterios de selección específicos en la investigación, constituimos un corpus (conjunto filmico, según M. Ferro) dentro de las producciones filmicas argentinas (documentales y ficcionales)

de las últimas dos décadas, recuperando en el análisis perspectivas teóricas clásicas y contemporáneas que abonan al análisis interpretativo propuesto.

### **SILVIA, de la performatividad del lenguaje audiovisual en un soporte de memoria**

Silvia Dejón (CESIL, UNL-UNRaf)

SILVIA, con mayúsculas, es un documental que sale a la luz en el año 2015. Tiene la especificidad de estar realizado en conjunto por un colectivo de producción audiovisual (Wayruro) y por integrantes del “Espacio Verdad y Justicia por Silvia Suppo” con el apoyo del INCAA.

Relata la vida de Silvia Suppo, ex militante asesinada el 29 de marzo de 2010 en su negocio de la calle Sargento Cabral al 1200 de la localidad de Rafaela, Provincia de Santa Fe. La misma fue una de las testigos clave en el juicio llevado adelante en la Provincia de Santa Fe contra el ex juez federal Víctor Hermes Brusa por crímenes de Lesa Humanidad acaecidos en la última dictadura argentina, condenado finalmente a 21 años de cárcel por su actuación y complicidad con la represión ilegal.

Con este trabajo nos proponemos aproximarnos al análisis de este artefacto artístico cultural construido y utilizado como un soporte de memoria que recupera la vida de esta ex militante en dos etapas de la historia argentina, la represión en la última dictadura y su participación como testigo más de tres décadas después en los juicios de Lesa Humanidad.

A su vez podemos postular a este audiovisual como producto de la acción colectiva de la organización, en pos de la construcción de una herramienta para tratar de visibilizar el caso, buscando el logro de una condena social, como efecto de la disputa por la significación del crimen en el reclamo por la interpretación del asesinato de Silvia Suppo como un crimen político.

### **En la huella de Antígona. Mito y documental en el siglo XX**

Patricia Russo (FADU, UBA)

El mito es un relato de tiempos fundantes que repone lo que nuestro pensamiento lógico no acierta a comprender. Si bien pareciera que la Modernidad y la razón iluminaron el camino a base de certezas, el siglo XX trajo una vuelta al mito inesperada. Se revisitaron los clásicos una y otra vez. Sólo que esa vuelta al pasado se hace con nuevas preguntas.

Este “revival” (Bauzá, 2005) se observa en diversas disciplinas artísticas y con visiones diferentes. El lenguaje audiovisual se posiciona como instrumento acorde a estos tiempos y clave para plantear nuevos abordajes a relatos de un pasado remoto.

Retomando ese universo mítico, una de las figuras con mayor presencia es Antígona de Sófocles, quien pone en tensión las leyes divinas y las humanas.

En este trabajo abordaremos el lenguaje del documental: representación vs. Realidad (Nichols, 1997), haciendo un análisis de “Tras los pasos de Antígona”, medimetraje del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), aplicado de las ciencias forenses a las investigaciones de derechos humanos. Concebido como introductorio para diversos públicos, fue armado con escenas filmadas en Argentina, El Salvador, Haití y Timor Oriental en los últimos años.

Se retoma lo que el mito evoca en nuestro imaginario, legitimado por la mirada transhistórica. Conciso y con un tratamiento riguroso, el documental en análisis nos enfrenta a un presente histórico difícil de digerir, pero que hemos de aceptar.

### **Memorias impensables: Transmisión transgeneracional del trauma social y estrategias expresivas en las terceras generaciones. Chile 2010-2016**

Milena Gallardo (Universidad de Chile)

Este trabajo se propone analizar un corpus audiovisual reciente (2010-2016) que tematiza la problemática de la transmisión transgeneracional de las memorias, con el objetivo de indagar en las subjetividades, los lenguajes y las estrategias expresivas que la generación de nietos y nietas de los protagonistas de la escena política de la izquierda durante la década de 1970 y 1980 en Chile, utiliza para autorepresentarse y articular sus discursos sobre la memoria social.

Las obras escogidas son *Testigo[s]* (2010) de Yurié Álvarez; *Allende mi abuelo Allende* (2015) de Marcia Tambutti y *Sopa de Margaritas* (2016) de Daniel Miranda.

La hipótesis que guía esta indagación considera la utilización del silencio como un recurso técnico-formal que posibilita la emergencia de un discurso identitario para las terceras generaciones, al tiempo que contribuye a la elaboración de los duelos familiares. Pensando en la comparación entre las producciones que enuncian desde el lugar de hijos y las que lo hacen desde el lugar de nietos, advierto diferencias en el uso del recurso del silencio, las que se encuentran ligadas al fenómeno de la transmisión transgeneracional del trauma social que opera de manera diferente para cada generación de descendientes.

Para estos efectos consideraré un marco teórico y metodológico interdisciplinario, proveniente de los Estudios sobre Memoria, con énfasis en conceptualizaciones provenientes de la psicología social (N. Abraham y M. Torok; CINTRAS; G. Schwab) y de las teorías sobre la imagen y el análisis fílmico (G. Didi Huberman, J. Berger, W.J.T Mitchell, G. Aguilar, F. Casetti, M. Martin y J. Aumont).

### **La investigación periodística y su impacto en la realidad: la obra documental de Enrique Piñeyro**

Pablo Lanza (UBA-CONICET)

Una de las principales y más complejas relaciones del cine documental a lo largo de su historia es la que entabló con el periodismo. La principal característica en común se relaciona con el carácter demostrativo de ambos discursos, es decir, la referencia directa al mundo real. Sin embargo, el documental ha intentado diferenciarse del segundo en cuanto se trata del “tratamiento creativo de la realidad”, tal como lo definió John Grierson para poder separarse de los noticieros fílmicos de la época.

En esta ponencia abordaremos esta cuestión a partir de dos documentales del realizador argentino Enrique Piñeyro, verdadera *rara avis* del cine nacional (ex-piloto de transporte de líneas aéreas, médico aeronáutico e investigador de accidentes aéreos convertido en actor, productor y director); los mismos son *Fuerza aérea sociedad anónima* (2006) y *El rati horror show* (2010). En el primero, Piñeyro presenta sus investigaciones sobre los casos de corrupción por parte de la Fuerza Aérea argentina con un formato de claro intertexto televisivo a través del uso de cámaras ocultas y exposiciones con numerosos gráficos a la manera de un



conductor de televisión. Por otro lado, *El rati horror show* plantea lazos con el género de investigación periodístico organizando su narración en torno a la pesquisa sobre otro caso de corrupción, esta vez en el ámbito policial. El principal punto en común que tienen ambas experiencias es su carácter intervencionista, en tanto proponen la búsqueda de una verdad que impacte de forma directa en la sociedad.

### **El castigo en el cine de Adirley Queirós**

Milena Tiburcio González (CePIA, UNC)

Las formas de vigilar y castigar contemporáneas se desarrollan de un modo sistemático hasta lograr el privilegio de ser casi imperceptibles. El ejercicio de desvincular, separar y estigmatizar aparecen como una herramienta al servicio de instituciones de poder social autorizado. Representado en los organismos del Estado, o incluso de las Fuerzas Policiales, instituciones sociales de poder pregonan discursos basándose en las diferencias socio-económicas, argumentando así una determinada organización físico-geográfica de las personas en el espacio urbano. Expuesta como una suerte de penalización indirecta en términos legales, pero directa y pública en el plano de los hechos, se reproduce una lógica punitiva en el/los discurso/s que lo legitima/n. Los discursos en tensión acerca de la complejidad de esta temática también tienen su tratamiento en el campo cinematográfico latinoamericano. En la filmografía de Adirley Queirós (1970, Brasil), el foco narrativo se desarrolla a través de la problematización histórica del diseño urbano de Brasilia. Construyendo una estética que logra conjugar lo fantástico y el registro documental del conurbano de la capital brasileña, Queirós contrapone no sólo las diferencias geográfico-espaciales, sino además las implicancias socio-políticas consecuentes. Para ello se retomará la teoría desarrollada por Michel Foucault sobre Vigilar y Castigar (1975), analizando las representaciones del lenguaje cinematográfico se reformulan en la discusión respecto de la temática. La representación que Queirós trabaja sobre el desplazamiento físico como castigo será el punto de partida para pensar la dimensión de lo político en su filmografía.

### **Descarriada. Cuerpos (extraños) y cuadros. Collage documental autobiográfico en *Cuaterros* (2016) de Albertina Carri**

María Emilia Zarini (UNICEN-CONICET)

“Busco en archivos fílmicos cuerpos en movimiento que me devuelvan algo de lo que se fue muy temprano”. Así presenta Albertina Carri la búsqueda que emprende en *Cuaterros* (2016), su quinto largometraje. ¿Qué cuerpos son los que intenta reponer? ¿Cuáles son los procedimientos de los que se vale para ello? ¿Cuál es el punto de llegada de esta peripecia? Tras los pasos del “gauchillo” Isidro Velázquez, de quien su padre supo ocuparse en un ensayo sociológico en 1968, Albertina avanza y en sus estocadas configura un (posible) recorrido por una (posible) memoria audiovisual que resulta, en parte, un relato historiográfico, en parte, uno autobiográfico. En línea con el planteo de Renov (2008) sobre los “filmes en primera persona”, *Cuaterros* puede ser considerado un ensayo –en tanto discurso que embrolla el sujeto con la historia; la auto-enunciación y el objeto referencial están igualmente en cuestión– y a la vez, una etnografía doméstica, de la que resulta un autorretrato refractado a través de otro familiar. Me propongo, por tanto, examinar *Cuaterros* como documental autobiográfico que se vale de la técnica del

collage para “dar cuenta de las dimensiones subjetivas de la realidad” (García López, 2009); “verdades” que son, a menudo, las del interior más que las del exterior (Renov, 2008). Consideraré el uso que aquí se hace del *material de archivo* y de la voice over (de la propia Carri) en pos de una interrogación por los modos en que el lenguaje cinematográfico produce miradas sobre los cuerpos.

### **La identidad político-partidaria peronista. Una aproximación desde las representaciones filmicas producidas en Argentina durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015)**

Alejandra Cecilia Carril (FHUC, UNL)

Esta ponencia analiza las representaciones de la identidad político-partidaria peronista construidas en Argentina a través un corpus de films documentales producidos en el período de gobierno de Cristina Fernández de Kirchner (2007-2015). Se indaga en los recursos discursivos y expresivos empleados en las realizaciones filmicas que hacen referencia al movimiento peronista, dando cuenta de las formas en que los discursos y representaciones audiovisuales participan en la constitución del campo discursivo de lo político. En los films se pretende analizar la construcción de un “nosotros” peronista en oposición a un “ellos” que se presenta como adversario, más precisamente ¿de qué modo se emplean discursos y estrategias retóricas para reforzar el colectivo de identificación, polemizar con los adversarios y persuadir a los indecisos? Se propone trabajar en una perspectiva de análisis comparativo, que pretende explicar las similitudes y diferencias observadas en las producciones filmicas del período a partir de dos variables: por un lado las formas en que los films apelan al colectivo de identificación peronista y a entidades más abarcativas como pueblo, nación, argentinas/os, siguiendo lo propuesto por Verón (1987); por otro lado las formas en que los films emplean narrativas y estéticas audiovisuales para representar las memorias colectiva, grupal e individual, de la mano de los aportes de Nichols (1997) y Plantinga (1997).

### **Juan Manuel de Rosas y Yo Maté a Facundo: un acercamiento a la construcción identitaria de las clases populares en el cine criollista-histórico de la década del 70**

Evangelina Ramos (UBA)

A la luz del pensamiento de Grignon y Passeron en cuanto a las clases populares, el trabajo de Jorge Larraín sobre el concepto de identidad, y el de Louis Althusser acerca de los aparatos ideológicos del estado el presente trabajo explora el modo de representar las clases populares en los films *Juan Manuel de Rosas* (Antín, 1972) y *Yo maté a Facundo* (Del Carril, 1975). A partir de su análisis entendemos que dichos discursos manifestaban u omitían las diversas carencias de las clases dominadas, así como la configuración identitaria a partir de la subordinación a la clase dominante. Ambos hechos nos permiten reflexionar acerca de los objetivos de la clase que detentaba el poder en los ‘70 gracias al uso del cine como aparato ideológico: transmitir la idea de un pueblo susceptible de ser definido por la clase dominante así como garante de sus intereses.

## **La nación escenificada: reflexiones sobre la identidad nacional y los hijos de inmigrantes en una película documental**

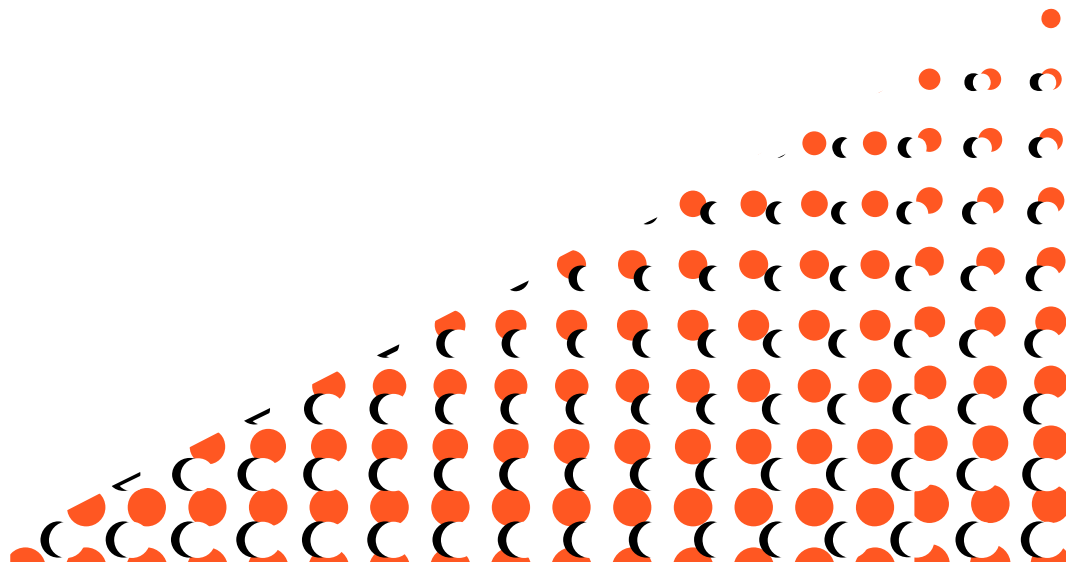
Pablo Spollansky (FA, UNC)

El trabajo propone un conjunto de reflexiones que se desprenden del proceso de producción e investigación de la película documental *Canción para los laureles*. Esta indaga el modo en que estudiantes de 4° grado de una escuela pública de la ciudad de Córdoba, a la que asisten hijos de familias de inmigrantes, vivencian y comprenden los actos patrióticos y culturales que se celebran anualmente en la institución. Se aborda el modo en que la realización del documental se ve atravesada, desde su origen, por un diálogo continuo y permanente con otras disciplinas y campos de estudio de las ciencias sociales; en particular con la historia nacional, la antropología de la performance y la sociología de las migraciones. Interesa recuperar cómo se propició y se fue actualizando este entrecruce a lo largo del proceso de producción. Para esto se consideran algunos de los acontecimientos más significativos que se suscitaron durante la preproducción, el rodaje de observación y de las entrevistas, la instancia de montaje y la presentación pública de la película. Con el propósito de problematizar el recorrido del trabajo multidisciplinar realizado, se parte del análisis de diferentes aspectos teórico-metodológicos desarrollados dentro de cada una de estas etapas: negociación e ingreso al espacio, modos de registro de la observación, estrategias de abordaje de las entrevistas, construcción de la estructura narrativa y exhibición final con los protagonistas de la película.



## **EJE 12**

**El audiovisual en los procesos de enseñanza contemporáneos. ¿Recurso didáctico o construcción de una pedagogía orientada a las imágenes en movimiento?**



## **La Plata Quema: un homenaje audiovisual**

Nicolás Alessandro, Sofía Cotignola y Ayeray Greco (FBA, UNLP)

A partir de una serie de discusiones y experiencias en la cátedra Realización 4 (DAA-FBA-UNLP) planteamos ejes de reflexión para la constitución de una didáctica específica para la enseñanza-aprendizaje de la realización en artes audiovisuales. Dentro de ese marco los docentes desarrollamos lo que nominamos como “emprendimientos culturales”, un trabajo artístico-cultural que se conecta con la responsabilidad social o con el aporte a la propia universidad pública. Los emprendimientos son realizados por estudiantes y coordinado por algún auxiliar docente.

En el año 2016 uno de los festivales de cine más importantes de la ciudad de La Plata convocó a la cátedra para desarrollar un audiovisual cuyo objetivo fuera el de homenajear la figura del cineasta Raymundo Gleyzer a 40 años de su desaparición física. La tarea se convirtió en emprendimiento para lo que se conformó un grupo que comenzó a indagar sobre la figura de Gleyzer, pensando en formas originales de darle un reconocimiento y traerlo al presente.

En el proceso se pusieron en juego distintos saberes y dinámicas como la investigación bibliográfica, el visionado de películas elaboradas por Raymundo, la conformación de equipos de trabajo, la reflexión sobre lo planificado y lo obtenido en campo, la reelaboración de hipótesis y la plasmación en el montaje.

Este escrito busca reflexionar acerca del proceso que se llevó adelante, posibilitando un ensamble de miradas, siendo uno de los autores el auxiliar docente del proyecto y las dos autoras restantes estudiantes que formaron parte del mismo.

## **Proyecto de TIC-audiovisual en el nivel inicial: animaciones**

Silvina Hilgert (ISP-Brown N°8), Vilma Paz (ISP-Brown N°8), Emanuel Coronel (ISCAA) e Imanol Nicolás Sánchez (UNL-ISCAA)

Se presenta un proyecto de capacitación para alumnas del profesorado de nivel inicial que está orientado al uso de entornos tecnológicos, que aproximen a las narrativas audiovisuales, como recursos didácticos pedagógicos específicos y un taller de dirección de cine. Ambas instancias serán aplicadas en la práctica de residencia de las alumnas. Como instituto formador se busca un acercamiento a las técnicas y herramientas audiovisuales existentes reconociendo las mismas como un campo en construcción en los institutos formadores de Educación Superior.

Una propuesta es que el alumnado se interiorice, explore y visualice el potencial artístico de la técnica de animación y los recursos digitales necesarios para la puesta en práctica del proyecto usando celulares y cámaras hogareñas. Se utilizará la aplicación de celulares de STOP MOTION STUDIO de licencia gratuita. Se llevará a cabo un taller de animación en salas de nivel inicial.

Una contribución adicional del proyecto consiste en que las alumnas conozcan e implementen la dinámica de trabajo en el cine, a partir de estudiar la propia configuración de una escena teniendo en cuenta y visualizando el uso de referencias entre los personajes para la efectiva coordinación de movimientos. La propuesta explora la utilización de herramientas y recursos para entender la relación que existe entre la planificación y la filmación de un plano secuencia.

## **Transmedia, documental interactivo y educación: análisis de caso**

Maximiliano Ignacio de la Puente (UNM-UBA-IDES)

En este trabajo reflexionaré sobre la experiencia que llevo a cabo en la carrera de Comunicación Social de la Universidad Nacional de Moreno, en el marco de la asignatura: “Taller de Transmedia y Documental Interactivo”, de la que soy profesor titular. Analizaremos las producciones más destacadas de los estudiantes en estos tres años de trabajo, y abordaremos las diversas metodologías de enseñanza implicadas en el campo del transmedia en el ámbito universitario.

## **Intervenciones culturales en contextos de encierro: el audiovisual, sus potencialidades enunciativas**

Jazmín Bazan (FUC-UBA)

La presente ponencia plantea analizar la construcción de la enunciación en la producción de contenidos audiovisuales producidos por jóvenes privados de su libertad en contextos de talleres de cine.

Concretamente se tomará como objeto de estudio el taller dictado durante el 2016 en el Penal de jóvenes Unidad 45 Melchor Romero de la Ciudad de La Plata y el cortometraje resultante de este proceso.

Se trata de poder pensar de qué forma estos nuevos discursos audiovisuales realizados en contextos de encierro dejan emerger una voz, una mirada, generalmente callada/silenciada, oculta, censurada. Posibilitando así la emergencia de lo *político*, en términos de Ranciere en las instituciones penitenciarias; dar voz a los que no la tienen.

En forma continua los discursos hegemónicos naturalizan y legitiman la discriminación y silenciamiento de determinados sectores sociales. Es conocida la reproducción de estos discursos hegemónicos por parte de los medios masivos de comunicación.

Para el presente trabajo consideraré el lugar de lo *Político* en términos de Jacques Ranciere en su libro *El Desacuerdo* (RANCIERE, Jacques. *El Desacuerdo*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.) Así como se retomarán los análisis realizados por Juan Pablo Parchuc en *La Universidad en la cárcel: teoría, debates, acciones*. Es necesario destacar que la regulación legislativa en torno a la educación en contextos de encierro resulta central para la presente investigación

El presente trabajo se encuentra en estado de investigación avanzada en un horizonte más amplio de una reflexión y análisis de las políticas culturales y educativas de inclusión vinculadas al lenguaje audiovisual en contextos de encierro.

## **Cinema e escola em suas multiplicidades**

Eduardo de Oliveira Belleza (UNICAMP)

As imagens passam cada vez mais a solicitar de nós educadores a invenção de novos processos educativos. Com frequência elas nos arrastam as fronteiras do saber, nos fazem vislumbrar outras porções de conhecimentos ainda pouco estáveis (ainda bem). Há muitos riscos na relação entre escola e imagens, sobretudo, se tomarmos imagens a partir das produções jovens, com seus celulares portadores de câmeras, disseminadas em redes sociais engajando desejos vários que, ao mesmo tempo perturbadores a ordem instituída da escola, inventores também de outras formas de pensar, instalador de questões ainda sem respostas, evidenciando medos e estratégias de controle. O trabalho que quer se apresentar versa sobre uma pesquisa

brasileira de doutorado, realizado na Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, em que buscou-se experimentar o cinema documentário de Eduardo Coutinho em uma escola público de ensino básico municipal. Nesse trabalho desejamos expor alguns percursos educativos vivenciados em uma oficina de produção audiovisual, que, além de um filme produzido acerca de como as regras são criadas na escola, também um diário de campo que articula trajetórias educativas que sugerem algumas perguntas para a relação cinema e escola na contemporaneidade. O projeto cineclube na escola é engajado pela rede internacional de pesquisas Geografias, Imagens e Educação, e investiga a relação cinema e escola a luz da filosofia da diferenças, sobretudo, através dos escritos de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

### **Artes Audiovisuales en Nivel Inicial – Separar el Lenguaje del Formato** Emanuel Alejandro Coronel (ISCAA)

El proyecto de enseñanza de Artes Audiovisuales en Nivel Inicial, está pensado desde un enfoque completamente alejado a las prácticas existentes, que inevitablemente quedan subordinadas a búsquedas narrativas y al lenguaje audiovisual.

Es importante entender que audiovisual es un soporte y que dentro de él, además del contenido, puede existir y se puede aplicar un lenguaje, pero que este soporte es independiente y puede prescindir de dicho del lenguaje.

El proyecto entiende a los niños como artistas y portadores de una idea, y a los docentes como productores, agentes que tienen que propiciar y posibilitar la realización de los deseos artísticos de los niños.

Estamos rodeados de tecnología, desde teléfonos inteligentes hasta tabletas y computadores. Hoy en día es normal que los niños tengan un hábil dominio de esos aparatos. Desde las instituciones educativas debemos introducir su uso en los salones, resignificarlos, dejar de verlos objetos de entretenimiento y placer, y comenzar a reconocerlos como herramientas de aprendizaje.

Los niños están rodeados de pantallas. Miran la televisión, usan los celulares o las computadoras. El objetivo del proyecto es acercar el formato audiovisual a las aulas, es que sean los niños, no solo espectadores, sino también los creadores de contenido.

La creación de videoarte con niños, consta de la articulación de los materiales de las artes plásticas con la de incursión de herramientas tecnológicas como cámaras o las tablets, para transmitir sensaciones, expresar ideas, estimular las expresiones artísticas figurativas y abstractas, desarrollar vínculos, así como también actitudes de trabajo equipo.

### **Entre risos, criação e individuações: cartografia da experimentação do fazer-cinema em uma escola do campo**

Luis Gustavo Guimarães (FE, UNICAMP-SME, Valinhos)

Este estudo, fruto de minha pesquisa de Mestrado em Educação, ancorado no referencial cartográfico, traçou os impactos de uma experiência/intervenção com o fazer-cinema junto a alunos do ensino fundamental de uma escola municipal/rural do interior de São Paulo/Brasil na criação de imagens e processos de individuação. Para tanto os alunos produziram seus próprios filmes partindo da experiência do primeiro cinema e vivenciaram experiências de criação de imagens as quais foram registradas utilizando as pistas do método cartográfico. Nesta trajetória de vivência

com o “estrangeiro” (cinema) na escola pousamos nosso olhar no processo de criação dos alunos, suas obras, risos e corpo com as máquinas e dispositivos. A experiência com o cinema e dispositivos-exercícios na escola foram nosso pilar propulsor para compreender e traçar os gestos de ensinar/aprender a fazer e entender o cinema como obra de arte e objeto histórico.

### **Historia reciente local y producción documental. Experiencias de producción audiovisual en el Nivel Superior**

María Eugenia Rizzo y Marcelo Allende (ISP N°8)

El Espacio Curricular Opcional “Historia Regional y Video” del Profesorado para la Enseñanza Secundaria en Historia (ISP N° 8) es un espacio dedicado a la producción de una pieza audiovisual de género documental referida a procesos propios de la historia reciente local. La incorporación de las pedagogías de la imagen (Dussel, Abramowski, Igarzábal y Laguzzi, 2010) como recurso didáctico facilita los procesos de aprehensión de los contenidos curriculares, reflexionar sobre los mismos y realizar críticas fundadas. Pero no estarían completas si no les brindáramos a nuestros estudiantes la oportunidad de construir productos culturales utilizando conocimientos interdisciplinarios. La posibilidad innovadora de participar como realizadores en una producción audiovisual vinculada a la historia reciente local posiciona a los estudiantes no sólo como investigadores en el relevamiento directo de distintos tipos de fuentes e informantes documentales, sino también como constructores de sentido en un discurso audiovisual. Este desafío se nutre con una gran cantidad de procesos que van desde la apropiación de metodologías de trabajo de campo específicas, de herramientas técnicas y expresivas vinculadas al lenguaje audiovisual, de una preocupación permanente con respecto a las posibilidades educativas concretas del material documental a realizar y de algo no menor que atañe al funcionamiento y dinámica grupal. En este sentido es posible sumar a la reflexividad la construcción creativa, brindando las herramientas para el abordaje de la historia a partir del contacto directo con las huellas y sus interpretaciones.

### **Educación y audiovisual para una generación diversa**

Elida Moreyra (UNR)

Las particularidades de los distintos sucesivos sistemas educativos y las respectivas configuraciones políticas que los sostienen se ubican en el centro de la reflexión pedagógica acerca de lo problemático de enseñar/aprender en/con audiovisual. Esta comunicación se centra en los trabajos finales de producción audiovisual presentados en los últimos cinco años, para la finalización de la carrera de realización audiovisual en una escuela pública terciaria. El trabajo parte de considerar la interacción entre tres factores presentes en este ámbito de formación profesional. Estos factores son la amplia diversidad de los estudiantes, la escasa disponibilidad tecnológica y de infraestructura, y la impronta de secundarización presente, aun a pesar de los esfuerzos promovidos ministerialmente para lograr se instale –integralmente– como ámbito de formación superior no universitaria. La interacción entre estos factores es considerada en el contexto de una profunda crisis de la educación pública y del conjunto de la vida política, económica, social y cultural de nuestro país.



¿Cómo llegaron nuestras instituciones formativas a esta forma de enseñar/aprender en audiovisual? ¿Se puede enseñar la realización audiovisual? ¿Cuáles son las implicaciones políticas de esta pretensión pedagógica?

El análisis de las producciones audiovisuales realizadas por estos estudiantes en los últimos cinco años nos permite, partiendo de las tendencias estilísticas presentadas, de las elecciones estéticas, de las aptitudes técnicas y de las opciones temáticas, proyectar horizontes de realización para estas recientes generaciones de realizadores que nos permitan seguir pensando propuestas curriculares y reflexionando críticamente acerca de la pedagogía, y por lo tanto también acerca de la acción política concretada en el proceso de enseñanza/aprendizaje en audiovisual.

### **Proyecto: “La democratización de la imagen, una posibilidad de habilitar la actitud crítica”**

Roberto Rubén Nasimbera (ISP N°6-ISP N°8-IST N°12)

Antes de abordar la cuestión del sentido del empleo del cine como recurso para la enseñanza de la filosofía, no nos parece menor detenerse a considerar, aunque sea brevemente, el origen del saber que se quiere comunicar, y las características de las personas beneficiarias del mismo. El concepto “filosofía” proviene del mundo cultural y lingüístico griego; desde el punto de vista etimológico la palabra está compuesta por dos conceptos: φιλο / ΦΙΛΟ (filo-amor), más: σοφία / ΣΟΦΙΑ (Sofía, saber), es decir “amor al saber”. Sin embargo la filosofía es práctica en cuanto que es un hacer, más que un hecho, como bien ya señalaban los griegos, no estamos frente a un saber efectivo y realizado (sophía), sino frente a un saber en permanente indagación y cuestionamiento (philo-sophía). Toda la *actividad* necesaria para la lectura se hace contemplación en el cine. En el cine la vida de otros la contemplamos desde fuera, como simples espectadores, mientras que cuando leemos somos nosotros quienes propiamente debemos construir los significados. El rol del profesor en el cine-debate se asemeja a la del animador en una mesa redonda: que trata de introducir brevemente el tema, que estén a gusto, estimula, formular alguna pregunta y deja que los estudiantes se ensamblen armónicamente con los demás, para que todos tengan el mismo espacio. Además, es conveniente acompañar a descubrir los medios del lenguaje cinematográfico con los que el director de la película habilita el mensaje, es decir: ambientación, enfoque, diálogo, música, etc., lo que describe a cada personaje, configurando el clima que genera la acción, como ser: pasión, inseguridad, terror, ternura, rutina, dolor amor, odio, venganza, etc.

### **Enseñanza audiovisual. Qué es formar audiovisualmente hoy**

Bárbara Peleteiro (ISCAA)

Qué es formar audiovisualmente hoy, cuando ya no podemos hablar de cine y/o televisión únicamente, sino más bien de una audiovisualidad en la que conviven cine, tv, video, redes, transmedia, videojuegos... Hablar de audiovisual es pensar en una parte cada vez más importante de nuestra cultura. Para ponerlo en términos del cientista Sartori, el ser humano atraviesa la etapa del homo videns, dejando atrás al homo sapiens. Pero para poder enfrentar este cambio de forma eficaz, es indispensable que en la currícula de todo estudiante (empezando desde la escuela primaria) no se hable simplemente de los contenidos de las películas, sino más bien del lenguaje audiovisual, el cual ya debería plantearse como equipamiento básico de

cualquier ciudadano. Nos urge formar audiovisualmente para enseñar a reconocer los códigos que forman este lenguaje y poder dar cuenta de las estrategias en la construcción de los relatos. Dominarlos para entender mejor y ser parte de la producción de textos audiovisuales en un mundo donde proliferan las pantallas y cada uno puede emitir su mensaje difundiendo en diversos formatos. ¿Qué es formar audiovisualmente hoy? ¿Cómo se enseña cine? ¿Formamos artistas? ¿Formamos técnicos? ¿Se forma un artista? Dominar el lenguaje audiovisual ¿es garantía de un buen relato? Si el cine se halla en una etapa de mutaciones y diversificaciones y la educación también se encuentra en un momento de crisis por la revolución de las TICs en la sociedad, la enseñanza audiovisual no puede ser ajena a todos estos cambios.

### **La formación audiovisual en las ciencias sociales. Un campo interdisciplinar en construcción**

Lourdes Roca (Instituto Mora)

La presentación abordará algunos aspectos de las dificultades por construir una pedagogía orientada a las imágenes en movimiento, a través de diversas experiencias docentes y prácticas investigativas sobre el tema. En el marco de un mundo digital, el conocimiento, los usos y las apropiaciones de los materiales audiovisuales se vienen transformando de forma vertiginosa, pero desde la educación, los rezagos son grandes. Nuevas generaciones que reclaman la incorporación del lenguaje audiovisual a su formación ven desatendidas sus demandas por una tradición anclada en la palabra escrita que ve por encima del hombro toda expresión audiovisual.

Los procesos de enseñanza contemporáneos a nivel superior apenas están incorporando de forma incipiente materias que incorporen este campo en la formación en ciencias sociales. Una investigación interdisciplinaria emergente está demandando cada vez más la formación de cuadros capaces de trabajar de forma multidisciplinaria pero con herramientas propias que permitan transitar entre los terrenos disciplinares de forma transversal y enriquecer propuestas más allá de las viejas fronteras entre disciplinas. Todo un reto donde el trabajo con documentación audiovisual, tanto en campo como en archivo tiene mucho que ofrecer, y potenciar salidas audiovisuales que permitan dar a conocer de forma diversa los resultados de estudio.

Es en el marco de las técnicas cualitativas de investigación, la educación para los medios y el patrimonio audiovisual donde la propuesta se instala, para centrarse en una revisión de algunas metodologías de investigación que han buscado impulsar estos cambios, hacia una formación más consciente y crítica del mensaje mediático audiovisual, que reconoce el valor epistémico de las imágenes y el potencial transformador de las expresiones audiovisuales.

### **De la narrativa literaria a la narrativa audiovisual**

Ester Bautista Botello y Vianey Contreras Arroyo (UAQ)

Roland Barthes en su *Análisis estructural de los relatos* señalaba que el relato está presente en todas las sociedades ya sea a través de los mitos, las leyendas, las fábulas, el cuadro pintado, el tapiz, las tiras cómicas y el cine. La ponencia revisa los modelos narratológicos que subyace en las sagas distópicas para trazar algunas líneas de diálogo entre las narrativas míticas y las propuestas en textos fílmicos

como, por ejemplo, *Divergente* (Neil Burger, 2014). El objetivo es señalar la importancia de adquirir competencias narrativas que generen una mirada crítica y analítica de estos textos fílmicos. Algunas interrogantes: ¿Cómo crear nexos entre el análisis de la imagen y el análisis narrativo? ¿Cómo acercarse a una narrativa audiovisual teniendo como precedentes referencias literarias?

### **De la ciudad letrada a la ciudad gestual: La Ciudad de México en *Güeros* de A. Ruizpalacios**

Román Domínguez Jiménez (Universidad Católica de Chile)

Déotte (2013) advierte “que la ciudad no existe en sí misma porque ella está siempre configurada por aparatos”. Primero porque hay épocas urbanas que corresponden a la hegemonía de un aparato (perspectiva, fotografía, cine); segundo porque “hay una concepción-producción de la ciudad a partir de esos aparatos”. Mientras que para Rama (1984), las sociedades latinoamericanas se configuraron desde una *ciudad letrada* compuesta por prácticas de escritura-lengua que establecen un orden inhibitorio de una desbordante *ciudad real*. Habría que pensar la ciudad latinoamericana contemporánea como el *aparataje fallido* de la ciudad letrada: esto lo entrevé Monsiváis al anunciar la emergencia de la *ciudad visual*. El aparataje de la ciudad actual no es sólo visual: implica un meta-montaje caótico de imágenes, sonidos y mensajes en los dispositivos personales. Sin ser ya hegemónico, el cine podría iluminar nuestro presente mostrando el pasado reciente. *Güeros* (2014) de Alonso Ruizpalacios sería así la elegía de una generación posterior a la de *Los detectives salvajes* de Bolaño. Aquí la Ciudad de México es ya una ciudad posletrada, cuyo centro está en Huelga de la UNAM de 1999.

Entre las ruinas de la *letrada* y la emancipación siempre pospuesta de la *real*, *Güeros* atisba una *ciudad gestual*, que fue prontamente sepultada por una *ciudad digital*, pero que en su reminiscencia anuncia lo mejor de una generación y de un México que no fue.

### **El imaginario latinoamericano de los relatos criminales en el cine y audiovisual: conflictos sociales y relaciones de género en la escena contemporánea**

Luiza Lusvarghi (USP-ESPM)

En el inicio del cine brasilero, la crónica policial alimentó las primeras producciones de éxito. Los títulos de los films prácticamente resumían el noticiario policial de la época tales como “Os estranguladores” o “Féem Deus” (1908), este último basado en un crimen real ocurrido en Río de Janeiro. La relación entre noticiero y cine también se hizo evidente en México con el filme en serie El Automóvil Gris (1919), mientras que el largometraje Fuera de la ley (1937) de Gabriel Romero fue el más popular, un éxito de taquilla y crítica, de la era muda en Argentina, y también estuvo presente en las novelas, films y series del cubano Leonardo Padura, creador del Comisario Conde. Para Jameson (2016), la literatura criminal corresponde a un segundo momento dentro del Post Modernismo que, inicialmente, privilegió las formas no narrativas.

En el imaginario latinoamericano estas historias relatan la cosificación de la muerte, la violencia, la corrupción, los conflictos generados por la creciente urbanización y, en general, contribuyen con una visión romántica de la delincuencia. La figura del marginal romántico oscila entre el bien y el mal, a veces representado por el escéptico Conde, otras veces por el mega traficante Pablo

Escobar, de origen humilde, y aún hoy visto por muchos como un Robin Hood moderno. Esta imagen popular del excluido, que se convierte en bandido por venganza y es víctima de la injusticia, asume diversas formas y se extenderá hasta las protagonistas femeninas, mezcla de heroínas y auténticas femmes fatales, villanas.

El surgimiento de las obras de ficción cinematográficas y audiovisuales en el contexto de convergencia genera procesos de transmediación, mezclando ficción y realidad en un juego perverso. Las camadas urbanas marginales son en verdad destituidas de voz y substituidas por personajes evocados de cartoons, de los noticieros, del cine y la televisión, convertidas en celebridades. Las fronteras desdibujadas sirven al poder económico y no al rescate de tradiciones culturales sofocadas por la globalización. Si el relato policial es, de hecho, el gran relato post moderno, sumergirse en ese imaginario es comprender el ser y estar en ese espacio de conflicto.

### **Del Museo al aula. Uso de bienes culturales audiovisuales Sobre la Guerra de Malvinas en la escuela**

Pablo Gullino (UNGS)

La evocación de la Guerra de Malvinas es constitutivo del imaginario social actual, tema ineludible en la currícula escolar y asunto que surge cíclicamente en la agenda a internacional. Así, en junio de 2014 se inauguró el Museo Malvinas e Islas del Atlántico Sur. Esta institución tiene como misión difundir, comunicar, exhibir y concientizar a todos los habitantes de la nación acerca de la soberanía argentina sobre el archipiélago austral. Se exhiben objetos históricos, textos literarios, imágenes, pinturas, cartas y documentos históricos, sonido ambiente, fotografías, mapas y planos. Néstor García Canclini (1990) asegura que el patrimonio de los museos debe competir con los medios masivos y las nuevas tecnologías informáticas para tener una presencia significativa entre las múltiples redes de comunicación y entretenimiento. Así, las tecnologías de la información y la comunicación se enfocan en la participación y la sociabilización del material para la educación y difusión. En el “ecosistema mediático” (Scolari, 2004) actual la propuesta del Museo atiende a responder a los sentidos y a integrar a los contenidos con recorridos que permitan sentir y hacer de forma efectiva la relación de los visitantes con los contenidos “interactivos” de la colección. ¿De qué forma los visitantes (estudiantes de escuelas primarias, extranjeros o adultos) se relacionan con los contenidos audiovisuales? ¿Qué propuesta de recorrido realiza el Museo? Este trabajo forma parte de la investigación “Representaciones y estrategias de comunicación en medios masivos y organizaciones sociales” que dirige la Mgter Beatriz Alem en la Universidad Nacional de General Sarmiento.

### **El lenguaje audiovisual: un nuevo paradigma. Construcciones y aprendizajes**

Valeria Simich (ISET N° 18)

Nos enfrentamos a un nuevo paradigma: el de las nuevas tecnologías de la información y la comunicación. Dentro de este, el lenguaje audiovisual, que posee una estructura propia, es fundamental para comprender las modificaciones en los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Es necesario construir una nueva forma de producir conocimiento donde las imágenes audiovisuales sean producidas, leídas y utilizadas y donde el observador-productor se posicione en un nuevo lugar.

Dentro de las aulas, es fundamental enfatizar en el uso crítico de los medios de comunicación como búsqueda de información e instrumento de investigación y de aprendizaje. Se debe resignificar esa información y convertirla en nuevos conceptos y corresponde fomentar la utilización de presentaciones animadas, videos, fotorreportajes, programas televisivos, creación y mantenimiento de blogs, entre otras formas audiovisuales.

De esta manera, lo audiovisual no es visto más como un recurso o una herramienta sino como una nueva forma de comprender y aprender el mundo.

Se debe recalcar que el componente auditivo y visual colabora en explicar eficazmente ciertos temas inscriptos en la currícula. Por su alto grado de representatividad, los estímulos audiovisuales, generalmente, influyen más fuertemente en el espectador y, se relacionan con una nueva forma de aprender, que conecta múltiples significados y permite adaptarlos a distintos contextos.

Por ello, se hace imperioso el diseño de nuevas estrategias didácticas, que involucren lo audiovisual y que nos acerquen a instancias de aprendizajes significativos.

### **A educação dos sujeitos contemporâneos e a técnica cinematográfica: um olhar a partir da Psicanálise**

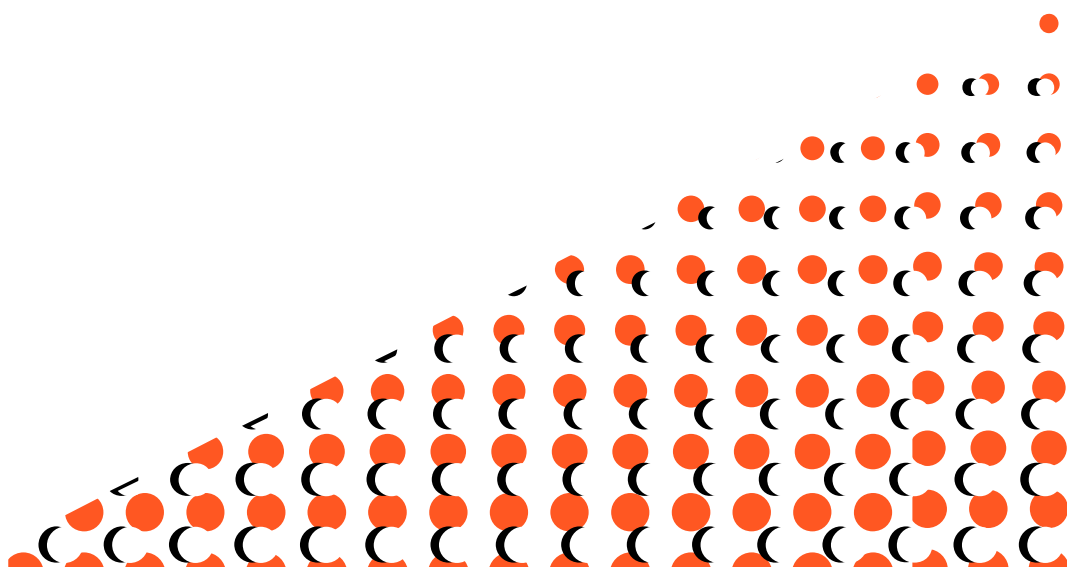
Ana Paula Wilke François (Universidad de Chile)

O trabalho como psicóloga, realizado junto a adolescentes em uma instituição pública de educação, tem permitido observar o quão frequentes são, em suas falas, as referências realizadas às produções audiovisuais. Nestas, citam personagens e cenas, aspectos artísticos e técnicos das obras. Sobre a temática do enlace destes sujeitos contemporâneos às produções audiovisuais, podemos encontrar algumas pistas nos estudos que, já há algum tempo, tratam do diálogo entre Psicanálise e Cinema. Já no ano de 1913, Lou Andreas-Salomé esboçou algumas ideias a respeito do tema, observando certa semelhança entre a velocidade da sucessão de imagens que a técnica cinematográfica permitia e as faculdades de representação humanas, bem como “sua versatilidade” e interrogou-se acerca do que o cinema poderia vir a significar para nossa constituição psíquica (RIVERA, 2008). Se desde a época de Lou se podia dizer de uma aproximação entre o campo da técnica cinematográfica e o de nossa constituição psíquica, o que falar das gerações mais recentes, que passam parte considerável de seus dias diante destas imagens em movimento? Youtube, Netflix, Instagram possibilitam às crianças e adolescentes o lugar de consumidores e/ou produtores de conteúdos audiovisuais. Contudo, ainda são tímidas as iniciativas de abordagem ao audiovisual na Educação Básica Brasileira. Este trabalho aponta para a importância de um olhar mais atento a esta temática.



## **EJE 13**

**Escuchar el cine latinoamericano: música, canción,  
atmósfera sonora**



## **El viento que arrasa, el silencio que apremia. Contrapuntos audiovisuales en el cine brasileiro**

Julia Kratje (UBA)

El objetivo de esta ponencia es presentar los avances de una investigación en curso acerca de contrapuntos entre lo visible y lo audible en el cine latinoamericano, a partir de la atención puesta en el sonido como material para la elaboración de figuraciones fílmicas que ponen de relieve desigualdades sociales y diferencias culturales. Este proyecto implica tener en cuenta las diferentes dimensiones del sonido que se pueden clasificar a los fines analíticos según cuatro componentes fundamentales: 1. voces; 2. ruidos; 3. ambientes; 4. músicas. Me interesa indagar dos películas brasileiras prestando atención a la interacción de los aspectos sonoros y visuales respecto a la construcción de universos socio-sexuales desde perspectivas de género. Para ello, tomo por objeto de estudio comparativo los films *Barravento* (1962), el primer largometraje dirigido por Glauber Rocha, que se convirtió en una obra emblemática del Cinema Novo, y *Ventos de agosto* (2014) de Gabriel Mascará, un exponente joven del Cinema da Retomada. Las relaciones entre cuerpo, trabajo y explotación se figuran estéticamente en los fenómenos climáticos del paisaje costero (vientos, tempestades, mareas), el erotismo de las danzas y los ritos derivados de un pasado de esclavitud (como la samba de roda, la capoeira, el candomblé), que otorgan preeminencia al canto, la percusión, el sonido del entorno natural y el silencio.

## **Rio Zona Norte: um “filme de samba” neorrealista brasileiro?**

Guilherme Maia (UFBA)

Tecendo laços entre a História do Cinema Brasileiro (AUGUSTO, 1989; VIEIRA, 2003; FREIRE, 2011) e os estudos anglófonos de natureza ontológica e taxonômica sobre os Musicais Cinematográficos (ALTMAN, 1981, 1987; FEUER, 2013; GRANT, 2012) nesta comunicação, defende-se, em primeiro lugar, que o filme *Rio Zona Norte*, dirigido por Néelson Pereira dos Santos e lançado em 1957, embora não esteja registrado como tal nos bancos de dados e dicionários, tem pleno direito de pertencer ao reino dos Musicais. Isto posto, por meio da análise imanente, propomos que este filme é um espécime raro na nossa cinematografia, por pelo menos três motivos.

Resultados parciais de uma pesquisa em andamento, realizada no âmbito do Laboratório de Análise Fílmica do PósCom-UFBA, revelam com clareza que durante as 3 primeiras décadas do cinema sonoro, aproximadamente, Argentina, México e Brasil produziram musicais de modo massivo. Enquanto nos dois países *hispanohablantes* houve razoável um equilíbrio entre a produção de musicais cômicos e (melo)dramáticos, o Brasil produziu quase que exclusivamente comédias, as comedias musicais que entraram para a nossa história com o nome de Chanchadas. *Rio Zona Norte*, contudo, é um musical duro, de imagem realista crua, um *social problemfilm* de final trágico que não faz nenhuma concessão ao riso. Além disso, mesmo considerando um panorama histórico mais abrangente que chega ao cinema contemporâneo, defendemos aqui que este é um dos pouquíssimos filmes brasileiros que poderia merecer a classificação de “filme de samba” e que pode ser entendido como um musical neorrealista precursor do nosso Cinema Moderno.

## **El cuerpo de la voz. Figuraciones sonoras en el cine argentino actual.**

Marcela Visconti (UBA)

En su abordaje crítico de la película *Gilda, no me arrepiento de este amor* (2016) de Lorena Muñoz, mi trabajo se propone analizar el modo en que se narra el cuerpo femenino construido como una imagen (Imagen-cuerpo) y una voz (Imagen-voz) que son objeto de devoción, en un personaje de la cultura popular que forma parte de un entramado que anuda el deseo con el mito colectivo y los afectos. ¿Dónde y cómo encontrar la dimensión fílmica de un cuerpo femenino, y en especial de una voz femenina, en el horizonte imaginario de la mitología popular tal como lo procesa el cine? Inseparable del cuerpo, la voz cantada es una forma de *presencia* que produce efectos: al procesar lo musical en términos expresivos, la entonación en el canto imprime un sello afectivo a las palabras. A partir de esta idea, mi lectura crítica de *Gilda, no me arrepiento de este amor* busca explorar de qué formas, entre la rutina de lo doméstico y la fiesta y el espectáculo, el cuerpo, y su proyección como voz cantada, habilitan en la imagen un espacio en el que el sentido se inscribe para poder circular.

## **La música como protagonista de los documentales del Taller de Cine de la UNL.**

Lautaro Díaz Geromet (UNL)

En 1985 el Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral retoma su tradición cinematográfica luego de que en 1975 fuera interrumpida la actividad académica del Instituto de Cinematografía fundado por Fernando Birri en 1956.

Desde ese entonces el Taller de Cine ha formado decenas de cineastas, dado cursos para centenares de interesados en la realización cinematográfica, organizado encuentros y ciclos de proyecciones a los que asistieron miles de espectadores y producido alrededor de 90 películas, cortometrajes y largometrajes, documentales y de ficción, films realizados por cineastas debutantes y por realizadores con experiencia. Durante sus más de treinta años de producción, una parte importante de esos títulos tienen como protagonista principal a la actividad musical de la ciudad de Santa Fe.

El presente trabajo intenta realizar un análisis crítico de la manera en que la música es abordada por los realizadores que pasaron por el Taller de Cine de la Universidad Nacional del Litoral.

## **¿Una música apenas audible? La Nueva Canción Chilena como banda sonora del Nuevo Cine (1957-1973)**

Claudio Guerrero Urquiza (Universidad Diego Portales)

Esta ponencia analiza las estrechas relaciones entre el Nuevo Cine Chileno y la Nueva Canción Chilena, los más importantes movimientos de renovación del cine y la música en Chile en el siglo XX, a través del análisis de películas que reunieron a importantes representantes de una u otra tendencia o a sujetos que se encontraban en sus esferas de influencia. Este es el caso de películas como *Mimbre* (1957, dir.: Sergio Bravo, mús.: Violeta Parra), *Aborto* (1965, dir.: Pedro Chaskel, mús.: Gustavo Becerra), *Largo viaje* (1967, dir.: Patricio Kaulen, mús.: Tomás Lefever), *Tres tristes tigres* (1968, dir.: Raúl Ruiz, Tomás Lefever), *Valparaíso, mi amor* (1969, dir.: Aldo Francia, mús.: Gustavo Becerra), *El Chacal de Nahueltoro* (1969, dir.: Miguel Littin, mús.: Sergio Ortega), *La tierra prometida* (1973, dir.: Miguel



Littin, mús.: Luis Advis) y *Palomita Blanca* (1973-1992, dir.: Raúl Ruiz, mús.: Los Jaivas).

A pesar de la importancia de las colaboraciones descritas, ni la historiografía del cine ni la de la música se han ocupado de historiar y analizar la música del Nuevo Cine Chileno. Teniendo en cuenta estos antecedentes, la ponencia desarrolla la hipótesis de que el estudio de la música del Nuevo Cine Chileno amplía la comprensión de este movimiento en un sentido estético (por el significativo rol que cumple la música en él), sociológico-cultural (porque nos permite comprender el contexto epocal en que se producen estas colaboraciones) e historiográfico (pues permite comparar y cruzar periodizaciones y categorías entre los estudios de cine y la musicología).

### **Processos de criação no som no cinema latino-americano independente: aproximações entre Argentina e Brasil**

Kira Pereira (UNILA-UNICAMP)

O cinema “industrial” brasileiro, pelo menos desde a época dos grandes estúdios, tenta emular alguns procedimentos do cinema industrial estadunidense: trabalha com a extrema segmentação das funções, com um sistema onde cada profissional é uma peça da engrenagem que deve fazer eficientemente o serviço contratado, obedecendo ordens seja do diretor, seja do produtor. Em vários círculos - especialmente aqueles que reúnem profissionais mais ligados à chamada indústria cinematográfica brasileira - é comum ouvir críticas ao “amadorismo” de produções que se distanciam dessa lógica de produção. No primeiro Encontro de Profissionais de Som do Cinema Brasileiro (2013), por exemplo, houve uma menção a metodologias de som “erradas” adotadas por certas produções audiovisuais, apontando-se explicitamente procedimentos “amadores” que teriam resultado em uma baixa qualidade técnica sonora em *O Som ao Redor* (Kleber Mendonça, 2013). Por outro lado, nas oportunidades que esta autora teve de tomar conhecimento dos fluxos de trabalho de uma certa cinematografia argentina - como a de Lucrécia Martel e seu sonidista Guido Beremblim - puderam ser identificadas algumas formas de organizar a produção que também se distanciam do chamado “cinema industrial”, se aproximando de nosso cinema independente, ou “pós-industrial”. Na comunicação buscarei aproximar procedimentos criativos (especialmente sonoros) e relações de trabalho dos cinemas “independentes” brasileiro e argentino, que passam, por exemplo, por orçamentos mais enxutos, por uma fluidez nas funções desempenhadas e por uma aproximação à criação colaborativa. Defenderemos que esta forma “amadora” - de quem ama (Barthes, 1994) - longe de ser “errada” proporciona maior liberdade criativa e resultados estéticos interessantes.

### **Gustavo Santaolalla: aspectos musicales y compositivos de su música cinematográfica. Análisis de la relación música-imagen**

Hernán Pérez (ISM-UNL)

El recorrido artístico de Gustavo Santaolalla es amplio y de perfiles múltiples: músico, compositor y productor. Para el cine ha compuesto numerosas bandas sonoras, y varias de ellas han obtenido premios y reconocimientos internacionales. Las composiciones que integran su filmografía poseen tipologías indelebles y contribuyeron a una forma de concepción audiovisual y cinematográfica divergente. Por este motivo, este trabajo pretende desarrollar, plantear y analizar aspectos específicos de la música para cine de Gustavo Santaolalla: características

compositivas, elaboraciones de temas y texturas. También su relación y correspondencia con la imagen: su interacción con lo dramático, lo narrativo, la estructura, con la temporalidad de la escena, los diálogos y la diégesis. Tomando como ejes principales de su lenguaje musical en el cine a la música popular argentina y latinoamericana, su actividad como productor, la grabación de su disco “Ronroco” (1998) y su colaboración con directores como Alejandro González Iñárritu y Walter Salles, entre otros. Se analizarán bandas sonoras y escenas de filmes significativos para este propósito.

Santaolalla posee una forma de construcción de la banda sonora con características identitarias definidas. Sus composiciones irrumpen en los lenguajes tradicionales de la música cinematográfica creando nuevas formas de observar, percibir y escuchar el cine.

### **El paisaje sonoro mapuche en *Ahora te vamos a llamar hermano* (1971), de Raúl Ruiz**

Andrea Salazar Vega (Universidad de Valparaíso)

La presente ponencia invita a restaurar nuestra capacidad auditiva para poner atención al paisaje sonoro de la película documental *Ahora te vamos a llamar hermano*, dirigida por el cineasta chileno Raúl Ruiz en el año 1971. Fue estrenada por primera vez en Chile el año 2012 en el Festival de Cine de Valdivia.

La particularidad del documental “Ahora te vamos a llamar hermano” es que está hablado casi completamente en mapudungun, mediante el registro audiovisual de hombre y mujeres mapuche anónimos en las intermediaciones de la ciudad de Temuko. Lugar elegido por el entonces presidente Allende en 1971 para anunciar la pronta promulgación de la Ley N°17.729, especie de proto ley indígena.

Suena la resonancia del mapudungun, se oyen el kullkull, trutruka y kultrun, un ñilkantun es improvisado directamente para las visitas. Escuchamos el nüttramkan de una anciana pareja de mapuche en una comunidad rural, o reducción, como lo dirían en aquella época (lof, diríamos nosotros en la actualidad).

Un sinfín de sonidos que oímos durante los trece minutos de duración del documental interpela nuestra memoria, desafiando la comprensión cabal del film. La dimensión sonora aparece como un material con el cual, de alguna manera el archivo colonial (Antileo y Alvarado, 2017) no contaba: nos habla, a través de una escucha atenta e incluso analítica, de una serie de condiciones de la vida mapuche en esos años.

Por esto, surge la pregunta de investigación: ¿de qué manera el paisaje sonoro puede constituir un tipo de archivo que nos permita cartografiar un momento en la historia del pueblo mapuche? Emanada del documental un tipo de archivo otro, que enfrentaría su conformación logocéntrica, marcada por el “colonialismo acústico” (Cárcamo-Huechante, 2015).

### **Más allá de la música: los usos cinematográficos de las figuras de Agustín Lara y Pedro Vargas**

Silvana Flores (UBA-CONICET)

A través de esta ponencia daremos cuenta de la utilización, en el cine mexicano del período clásico, de las celebridades de la música contemporánea como estrategia para alcanzar los mercados cinematográficos de la región. Nos centraremos en los casos del músico Agustín Lara y el cantante Pedro Vargas tanto desde las

composiciones musicales del primero, que formaron parte de muchas películas melodramáticas, así como también por la participación de ambos como actores en los films producidos por la firma Cinematográfica Calderón. Entendemos que la inclusión recurrente de estas figuras de la música, populares en México pero que también trascendieron a otras latitudes, evidencia una intención de conexión disciplinar entre las industrias del cine y de la música, las cuáles se aprovecharon mutuamente para su respectiva difusión. El análisis, que repasará las trayectorias de Lara y Vargas en el cine de su país, será enmarcado por las nociones de transnacionalidad (teniendo en cuenta la internacionalización de dichas figuras) e interdisciplinaria (debido a los intercambios y la retroalimentación de ambas artes aquí representadas) en base a los propósitos de expansión de la cinematografía mexicana en el mercado nacional y latinoamericano.

### **Júlio Bressane: poesia cinematográfica e canção popular**

Virginia Osorio Flôres (UNILA)

Júlio Bressane (1946 - ), cineasta brasileiro, iniciou sua carreira trabalhando ao lado de cineastas do chamado Cinema Novo, mas logo partiu para uma produção mais independente que ficaria conhecida como cinema Marginal. Bressane tem em suas obras uma relação de longa data com a música popular de seu país. Tanto que realizou dois longas metragens que dedicam especial atenção no que diz respeito à tradição da música popular brasileira, são os casos de *Tabu* (1982), sobre o compositor Lamartine Babo e *O Mandarim* (1995), tendo o cantor Mário Reis como cicerone dessa revisitação.

Esta comunicação pretende apresentar como Bressane, ao longo de sua carreira, faz uso de canções populares em suas películas. De acordo com Ismail Xavier, seu cinema fala pela música e as canções sempre desempenham papel central nas obras. Além de apontarmos as escolhas dos estilos destas canções e como se relacionam com as imagens, destacaremos como o procedimento do autor vai na contramão das formas tradicionais tratadas em textos produzidos sobre a utilização da música nos filmes (Gorbman, entre outros) e das fórmulas de produção / distribuição em busca de bilheteria. Procuraremos acompanhar as mudanças ao longo de cinco décadas, para tanto, falaremos sobre os filmes *Matou a família e foi ao cinema* (1969), *Miramar* (1997) e *Filme de Amor* (2001). A obra de Bressane aproxima-se de procedimentos tropicalistas como o choque e a justaposição de contrários. Dialoga com várias tradições como o concretismo, o modernismo, o cinema moderno, o erudito, o popular.

### **Sobre los usos de la canción en los cines post-clásicos**

Pablo Piedras (UBA-CONICET)

La ponencia trazará una serie de reflexiones sobre los diferentes papeles de la canción en el cine moderno y contemporáneo de América Latina y de Europa. Se interesará en la canción popular en el cine independientemente de otras formas musicales (y, especialmente, de la música instrumental), más allá del género canónico de la comedia musical, del periodo del cine clásico y del corpus norteamericano, que han sido los tres objetos más tratados en este relativamente joven ámbito de estudio.

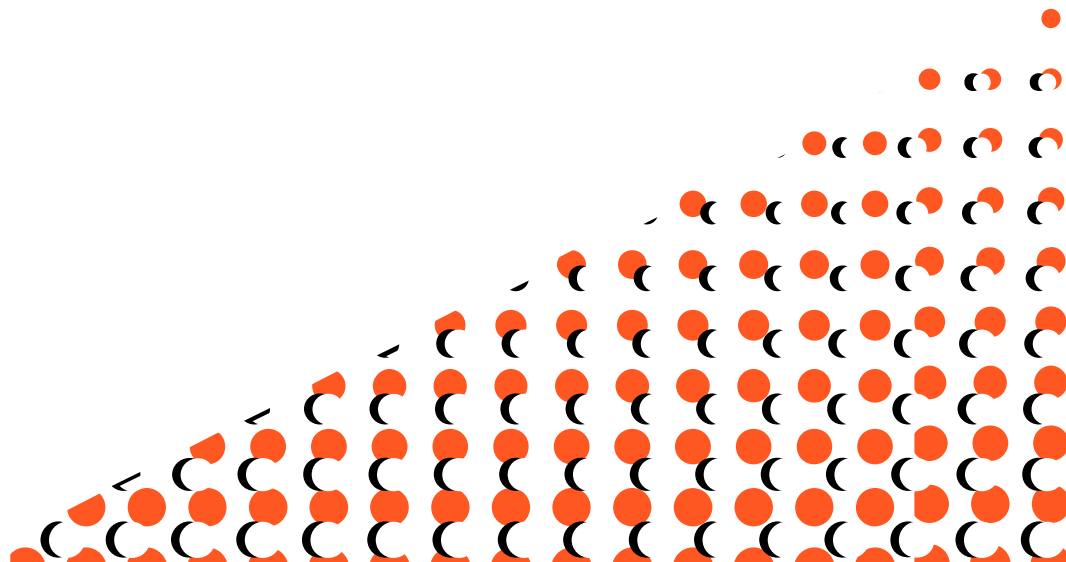
Desde la década de los ochenta se han venido multiplicando los estudios teóricos y analíticos dedicados a los papeles de la música en el cine por una parte (a partir de

Gorbman 1987 y Kalinak 1992) y a la comedia musical por otra (a partir de Altman 1987 y Feuer 1993). Las publicaciones, procedentes sobre todo de la academia anglosajona, se han ocupado primordialmente del cine clásico de Hollywood y han analizado la semiótica y la ideología de la música compuesta no diegética (o classical score, referida a la sinfonía romántica del s. XIX), su capacidad para ser oída sin ser escuchada (unheard), para producir un espectáculo y para enriquecer las dimensiones utópicas y/o afectivas del relato fílmico. Brown (1994) y Smith (1998) han integrado al análisis de la música de cine sus aspectos históricos, técnicos, sociopolíticos y comerciales, mientras que en Francia Chion (1995) ha propuesto un amplio recorrido histórico y teórico (distinguiendo entre varios tipos de relaciones entre música y film), en el que incluye el cine europeo así como la música popular y la canción.



## **EJE 14**

**El audiovisual como práctica de intervención política y cultural. Medios de comunicación, nuevas tecnologías, descentralización de los circuitos**



## **Heaven is a Place on Hell: o como desmontar nuestros recuerdos tecnificados en la época de *Black Mirror***

Román Domínguez Jiménez (Universidad Católica de Chile)

Simon Reynolds, crítico de rock, (2013) sugiere que la cultura pop, especialmente la musical, adolece desde los años 2000 una propensión enfermiza por la conmemoración, por el regreso al pasado, por lo *retro*. Esta deriva, que afecta decisivamente nuestra sensibilidad contemporánea, se explicaría por la accesibilidad casi ilimitada que proporcionan las llamadas TICs (tecnologías de la información y de la comunicación) a los contenidos pasados de la industria cultural. La hipótesis que diseccionaremos a partir del análisis del capítulo “San Junípero” de la última temporada (2016) de la serie *Black Mirror* es ésta: la profusión de dispositivos reproductores de lo audiovisual, lejos de generar imágenes de un futuro abierto e insospechado, tendería paradójicamente, a generar una afección masiva por el pasado reciente, cuya culminación sería una fantasmagoría futurista en la que el paraíso se define como repetición estricta, aunque también paradójicamente estetizada, de décadas pasadas. El vehículo tecno-estético (Simondon, 2013) privilegiado por esta deriva es la música pop que, como advirtió Szendy (2009), funciona como “gusano en el oído”, como tonada pegajosa e inevitable. Lo que en “San Junípero” se anuncia como una vida eterna (los personajes viven una “post-vida” en la que serán eternos adolescentes ochenteros dentro de un disco duro) a ritmo de *Heaven is a Place on Earth* de Belinda Carlisle, implica quizá una afectividad tecnificada que ha trocado ya la aventura del futuro por la satisfacción voluptuosa y *securitaria* de recuerdos infantilizados. Desmontar esta estético-política de aires fáusticos y apocalípticos será el objeto de nuestra intervención.

## **Alcances y límites de las prácticas de transferencia de medios audiovisuales en la escena democrática boliviana: militancia, educación popular y comunicación alternativa**

María Aimaretti (CONICET-UBA)

Como parte de una investigación más amplia y en curso, centrada en cartografiar el campo audiovisual paceño de la transición democrática boliviana y primeros gobiernos constitucionales (1978-1989), esta ponencia se centra en describir y distinguir aquellas experiencias que procuraron generar dinámicas de transferencia de saberes y medios de producción cultural en super 8 y video. Heterogénea en actores y propósitos, en la “escena de los ochenta” confluyeron proyectos como el Taller de Cine Minero (TCM), CIMCA (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa) y Qhana, que, en distintos grados, con diversas metodologías y destinatarios, tuvieron por objetivo la democratización de las prácticas y los discursos audiovisuales, a través de la capacitación en medios de comunicación y el trabajo horizontal con los sujetos/comunidades filmados.

Tras un convenio de Cooperación Cultural entre la Embajada de Francia, la Federación Sindical de Trabajadores Mineros de Bolivia y la COMIBOL, en 1983 se inicia la experiencia de formación en el manejo de equipos de video a jóvenes mineros para que desarrollen sus propios proyectos. Dirigida inicialmente por Alfonso Gumucio Dagrón y luego en los noventa por Gustavo Cardoso, CIMCA fue una institución independiente que daba apoyo al desarrollo comunitario en materia de comunicación y educación popular, entendiendo al video como un mecanismo de participación ciudadana; forma de conocimiento y organización grupal. Desde 1985, la productora Qhana (Centro de educación popular) —en articulación con una

red más amplia a través de ERBOL (Educación Radiofónica Bolivia) que incluye radio, prensa gráfica y audiovisuales—, realizó programas de video campesino y registró distintas actividades de comunidades del altiplano. El antropólogo y realizador Eduardo López Zavala es su referente más importante y uno de los representantes del video antropológico-etnográfico.

### **Explorando al Cine Comunitario desde la praxis: procesos de empoderamiento en una experiencia**

Ana Victoria Díaz y Lucía Rinero (UNC)

En esta comunicación se exploran las formas y usos de las prácticas comunitarias en el audiovisual desde una práctica concreta de cine taller con jóvenes entre 10 y 21 años en el Centro de Integración Comunitario de Barrio Cabildo (Córdoba – Argentina). En este trabajo se concibe al cine y a los medios audiovisuales como herramientas políticas que disputan en el espacio público, entendiendo a las experiencias de producción comunitaria como la expresión más tangible donde las propias lógicas de trabajo propician el empoderamiento, la discusión y la toma de palabra como discurso propio.

Se busca compartir los hallazgos alcanzados en la sistematización de la aplicación de la metodología en el trabajo de producción comunitaria y cómo éstas acciones favorecen un proceso pedagógico no solo de aprendizaje de las formas de “hacer cine” (lo cual ya implica un proceso político, sublevando los roles asignados entre meros espectadores y productores), sino también como espacio fortalecedor de la palabra y la democracia, de resignificación de las identidades, de desnaturalización del mundo en el que vivimos y por ende de herramienta vital para aportar propias y nuevas miradas sobre las cosas.

### **O cinema comunitário indígena como intervenção política: análise das dimensões técnicas, estéticas e jurídicas do ‘Guia Prático de como filmar com celular’ dos índios Tabajós**

Francieli Rebelatto (UNILA)

Na Assembleia anual dos índios tabajós em 2015 é lançado o 'Guia prático de como filmar com celular', com intuito de orientar às comunidades de como o vídeo pode ser prova na defesa da luta pela terra. Dimensões técnicas e estéticas - relacionadas com as especificidades da linguagem-, são colocadas lado a lado com as dimensões jurídicas que advertem os indígenas sobre o direito de filmar e como este instrumento de comunicação pode colaborar na sua luta política e social nos processos de demarcação. O Guia é lançado em português e na língua indígena munduruku, ampliando a democratização de acesso às informações por parte da comunidade. Neste sentido, este ensaio tem como objetivo realizar uma análise deste guia de orientações, problematizando os conceitos do cinema e audiovisual comunitário, bem como, evidenciando as relações da imagem como dispositivo de intervenção política, a construção das políticas de identidades e o acesso às novas tecnologias pelas comunidades indígenas no Brasil e na América Latina.

## **O espaço público e a política das imagens no curta-metragem *Nunca é noite no mapa***

Marcelo Vieira Prioste (PUC-SP)

Ao problematizarmos as inúmeras conformações que o documentário contemporâneo tem adquirido, torna-se premente traçarmos algumas considerações sobre a presença cada vez mais frequente da imagem técnica digital além do seu pressuposto recurso técnico, mas como forma de expressão contemporânea, matéria-prima que dá molde às atuais representações do mundo histórico.

Com cenas das cidades brasileiras de Recife e do Rio de Janeiro captadas pelo sistema Google Maps, o curta metragem “Nunca é Noite no Mapa” (Brasil, 2016) de Ernesto de Carvalho, é um exemplo de documentário de baixíssimo orçamento que nos coloca frente a possibilidade de incorporação da imagem computacional como uma forma de reflexão política, ecoando procedimentos do cineasta Harun Farocki (1944 – 2014) em obras como as instalações “Serious Games” (2009-2010) e “Parallels” (2012-2014).

Neste breve documentário, as imagens provenientes deste mapeamento geo-espacial online são articuladas por meio de uma narração para refletir sobre a especulação imobiliária, os atuais processos de gentrificação das grandes cidades brasileiras e a invasão de privacidade promovida pelo sistema que faz do espaço público uma fonte de imagens rentáveis para uso privado, como é o caso dos serviços da gigante empresa de internet.

O filme nos fala da indiferença do “mapa” e de como estese apropria das representações do real. Porém, de maneira despretenciosa, também nos aponta que por meio do cinema torna-se possível uma reapropriação política desta imagem, extraída de um espaço público em constante disputa.

## **De “la tierra de promisión” a la realización. Acciones y políticas audiovisuales en Neuquén durante la primera década del siglo XXI**

Julia Kejner (IPEHCS, UNCo-CONICET)

Los estudios de cine argentino se han concentrado en lo que se realiza y difunde en Buenos Aires, en tanto que epicentro de la producción del país. Sin embargo, existe producción audiovisual a escala subnacional de la cual poco se conoce aún. Es por ello que este trabajo se propone analizar el audiovisual en la provincia de Neuquén en la primera década del siglo XXI. En particular, se pregunta cómo han influido las políticas de Estado audiovisuales (Oszlac y O’Donnell, 1984; Califano, 2011; Marino, 2012 y 2014) municipales, provinciales y nacionales y quiénes han sido los principales actores intervinientes en la materia.

Para ello toma la propuesta metodológica de Gustavo Aprea, quien argumenta que para conocer las vinculaciones entre el cine y las políticas de Estado es necesario analizar tres factores: 1. “la legislación con la que cada gobierno se posiciona frente al cine”, 2. “la política general con respecto a los medios de comunicación y el lugar que se le otorgó al cine dentro del sistema audiovisual” y 3. “los actores que la política gubernamental plantea como fundamentales para la existencia del cine y qué relaciones establece con ellos” (2008:13).

En pocas palabras, este escrito pretende conocer cómo las políticas nacionales y sub-nacionales han influido en el desarrollo del audiovisual en Neuquén en la primera década del siglo XXI. El mismo es un avance de mi tesis de maestría en Sociología de la Cultura (IdAES-UNSaM).



## **Políticas públicas orientadas al cine y al audiovisual (2012-2017): nuevos instrumentos de fomento, pantallas y regulaciones en torno a la digitalización de los contenidos**

Pablo Messuti (IIGG, UBA-CONICET)

Las vaivenes y direcciones cambiantes de las políticas públicas en torno al audiovisual entre 2012 y 2017 han estado condicionados no sólo por la legislación vigente en cada etapa y su grado de aplicación sino también por el cambio en la gestión, con la asunción del nuevo gobierno en 2015. En el terreno de la exhibición cinematográfica, el Plan de Digitalización de Salas ha permitido equipar el 100 por ciento de las salas de nuestro país, lo que ha habilitó el estreno de copias en DCP (Digital Cinema Package) y el abandono del soporte fotoquímico. Al mismo tiempo, la absorción del VPF (Virtual PrintFee) por el INCAA (Resolución 2834/15) ha permitido alivianar transitoriamente los costos asociados a la migración al nuevo paradigma tecnológico. El nuevo plan de fomento, focalizado en las audiencias, resulta un avance significativo que persigue dar una respuesta al cuello de botella en el sector de la exhibición, aunque su aplicación plantea interrogantes ligados al ritmo de crecimiento de la industria. No obstante, con la nueva gestión se ha relegado a un segundo plano el proyecto de la TDA (Televisión digital terrestre) y TDT (televisión digital abierta), y la derogación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual 26522 mediante DNU 267/05 plantea un escenario de incertidumbre en torno al fomento de la producción audiovisual, considerando que la mera definición tecnológica de la convergencia no habilita un análisis profundo de la protección de los contenidos producidos localmente (mediante cuotas de pantalla y otros instrumentos).

## **Modalidades de producción del Cine Cordobés**

Sergio Michelazzo (UNC)

Este trabajo se interesa por los modos de producir en el sentido de cómo se organizan los recursos materiales e inmateriales pero conmensurables para la realización de las ideas. Considerando a la producción un rol creativo y por tanto también expresión de una Poética.

Analizando los largometrajes producidos en Córdoba entre 2010 y 2015 encontramos amplia diversidad de tipos de organización (en tensión con las formas societarias posibles), financiamiento, iniciativa y de gestión de los derechos.

Sin embargo, postulo que en esa diversidad es posible encontrar un embrión de Producción de tipo Industrial: Productoras estables, regularizadas jurídicamente, con capacidad de garantizar un giro económico y con un grado de integración vertical.

Por otro lado, es posible identificar también ciertas regularidades que pueden configurar un núcleo o franja de Producción que llamaremos de tipo artesanal: Que incluye colectivos organizados pero no reconocidos/regularizados, más basada en recursos propios y necesitada de servicios de terceros.

Finalmente identificamos un interesante bloque de "producción institucional" en la cual organizaciones que no tiene en su objeto primario la producción audiovisual incursionan en ella.

Indagamos como se insertan estos tipos de producciones en el sistema de fomento del INCAA y los más incipientes de los estados provincial y municipal. Y como se reflejan en los catálogos y anuarios publicados por el INCAA

Se ponen en diálogo estos constructos específicos sobre la producción de largometrajes en Córdoba con datos y categorías aportados por otros estudios sobre la organización de la producción audiovisual.

### **Ver cine / hablar de cine. Renovación y actualidad de los cineclubes en la Ciudad de Buenos Aires**

Ana Broitman y Máximo Eseverri (FCS, UBA)

En tiempos de audiovisión y atención fragmentadas, el cine redescubre su faceta promotora de sociabilidad. Al renovar su invitación a reunir físicamente a las personas en espacios no atravesados por la lógica mercantil, habilita el intercambio “offline” durante la proyección y aún después, a través del debate. Para analizar este fenómeno, proponemos relevar y reflexionar sobre algunas experiencias que retoman y renuevan la tradición y práctica del cineclubismo.

Nuestra perspectiva combina la historia cultural y el análisis sociológico, apuntando a esta forma particular de la circulación, recepción y consumo del cine en la Argentina. La “vida” de un film no se agota en su paso por salas comerciales sino que experimenta distintas “supervivencias” mediante su exhibición en espacios y soportes alternativos que propician la conformación de una cultura cinematográfica compartida. Desde fines de la década del 20, en la Argentina, diferentes grupos concretaron proyectos culturales alrededor del cine, relacionados con la difusión y la divulgación, caracterizados por la cinefilia, la crítica amateur y la erudición. Esta tradición –que tuvo su auge en los ‘50 y ‘60– experimentó diferentes formas, posibilidades y limitaciones a lo largo de los años. Los contextos políticos, las tecnologías de reproducción y acceso a las películas o los cambios generacionales son algunas de las variables que han afectado y afectan al cineclubismo.

Partiendo de estas premisas, relevaremos y analizaremos algunas experiencias actuales que recuperan y recrean el formato del cineclub como modo de producir un encuentro colectivo y una experiencia de consumo cultural relevante.

### **Un acercamiento a la ecocrítica en el cine argentino: *El ardor* (Pablo Fendrik, 2014)**

Beatriz Urraca (Widener University)

Se entiende por “ecocine” aquellas películas que cuestionan hábitos de percibir la interacción entre el mundo humano y el natural, y que generan en el espectador una intención de prácticas de vida sustentables. El ecocine entabla un debate sobre la justicia medioambiental, la crítica de la globalización, la lucha por los recursos naturales y la defensa de la tierra—temas que el cine latinoamericano ha tratado ampliamente en todas sus épocas y géneros.

Esta ponencia toma como punto de partida las escasas teorías ecocríticas sobre cómo la estética del ecocine puede generar nuevas experiencias audiovisuales que conduzcan a prácticas de intervención política y cultural (casi no hay estudios ecocríticos sobre el cine latinoamericano). Según Scott MacDonald, el potencial principal del ecocine es reentrenar la percepción del espectador hacia una mayor conciencia ecológica. Para David Ingram, es urgente que el cine promueva una mayor comprensión de los temas medioambientales, y que esta conduzca hacia el activismo social y político.

Para finalizar, se analizarán los imaginarios creativos y la visualización del medio ambiente en *El ardor* (Fendrik, 2014), desde el punto de vista de su redefinición de

la tradición sarmientina de civilización y barbarie. Se examinará la manera en que el cineasta responde a crisis locales, cómo estas respuestas se insertan en la problemática de la ética medioambiental global, y cómo Fendrik adapta estilos hollywoodenses para promover una sociedad que no destruya el ecosistema.

### **Raúl Perrone, un autor de Ituzaingó. Continuidades y rupturas en su producción audiovisual (1989-2016)**

Victoria Julia Lencina (IHAAL, FFyL, UBA)

El presente trabajo busca caracterizar la producción de Raúl Perrone en tres fases diferenciadas con el objeto de señalar constantes y puntos de ruptura. La primera de ellas se desarrolla durante el período 1989-2002 en el que la participación actoral de artistas de *rock* es uno de los principios estructurantes de su composición; una segunda etapa que abarca los años 2003-2012 en el que los films están vinculados visualmente a partir del uso de una misma paleta de colores; y una tercera fase que va del 2013 al 2016 en la cual se percibe un interés por investigar los alcances y los límites de realizar producciones silentes en tiempos de eclosión de los medios masivos de digitalización. Si bien las fases difieren entre sí debido a una elección indagatoria del director por explorar nuevas rutinas de rodaje y de producción audiovisual, se detecta un rasgo estilístico recurrente en sus películas que finaliza por constituir a su marca autoral. En este sentido, proponemos pensar a Raúl Perrone como un autor cinematográfico en el que priman las continuidades más allá de las variaciones. Para ilustrar esta idea, el trabajo se enfocará en aspectos del tratamiento visual y de la puesta en escena.

### **Las dimensiones políticas del cine soviético de la revolución. Aproximaciones preliminares**

Roberto Pittaluga (UNLPam-UNLP-UBA)

Se ha señalado el lugar clave de la cinematografía en la revolución soviética, no sólo por el contenido de su filmografía o por los procedimientos técnico-políticos que movilizaba, en especial el montaje; también por la específica tarea de dar a ver las movilizaciones de masas como núcleo de la revolución, actuando entonces como dispositivo constructor —al menos parcialmente— de esas mismas masas revolucionadas.

En un contexto de enorme agitación y creatividad cultural, la vanguardia cinematográfica fue parte de una revolución en el arte mismo, y los debates sobre qué significaba un arte revolucionario se expandieron mucho más allá de los círculos de cineastas y artistas —animados ellos mismos por las distintas perspectivas al interior de las vanguardias. La revolución en el arte y el arte revolucionario, como campo experiencial, constituyeron un elemento activo y a la vez un factor crítico del proceso revolucionario, al proponer enfoques y propuestas alternativas a los derroteros efectivos del mismo.

En este trabajo proponemos una aproximación a algunos films del cine soviético con la intención de analizar sus dimensiones propiamente políticas, partiendo de la voluntad explícita de sus realizadores en la producción de subjetividades revolucionarias por medio de la generación de una propuesta estética que trabajaba en las correlaciones de las distintas significaciones de todo ejercicio mimético.

## **De propaganda y memorias subversivas: la representación del exterminio nacional-socialista en el cine soviético del Deshielo**

Pablo Fontana (UBA)

Este trabajo se centra en las representaciones cinematográficas sobre el exterminio nacional-socialista que fueron rodadas en la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas durante el período del Deshielo. Las mismas constituyen una fuente de gran valor para el desarrollo de los estudios de memoria, ya que precedieron a las realizadas en los países capitalistas y fue en ese territorio donde se llevó a cabo la mayor parte de la política de exterminio. Aquí nos centramos en los largometrajes sobre la temática que más se alejan de la memoria política propagada por el Partido Comunista de la Unión Soviética (PCUS), con el objetivo de rastrear en las películas huellas de la memoria social. Se trata de una expresión posible en aquel período gracias a la relativa liberalización de la política cultural que se experimentó durante los años comprendidos entre el XX Congreso del PCUS en febrero de 1956 y la intervención de las tropas del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia en agosto de 1968.

De las diversas fuentes primarias con las que los historiadores contamos para nuestro intento de comprender el pasado, el cine, como todo producto cultural, contiene elementos característicos de la sociedad que le dio forma, lo que permite abordar el estudio de la misma indagando en las particularidades de las representaciones cinematográficas. A través de la exégesis de documentos cinematográficos se intenta aquí determinar los aspectos centrales de la conformación de la memoria sobre el exterminio nacional-socialista durante el Deshielo soviético con especial foco en sus fuertes implicancias políticas y en la interrelación entre sociedad y poder político para su conformación. Se destacan en la investigación aquellas obras que como expresión de la memoria social, se configuraron también como memoria cultural sobre los tiempos de Stalin con un carácter subversivo.

## **Escenas del teatro bélico y emociones en la cinematografía soviética post-estalinista**

Luciano Alonso (CESIL/IHUCSO, UNL-CONICET)

Con la “revolución archivística” producida tras la desestructuración de la Unión Soviética se abrieron nuevos campos de investigación y comenzaron a explorarse multitud de temáticas. En ese amplio campo, trabajos como los de Catherine Merridale o Robert Dale ofrecieron nuevas miradas sobre los integrantes del Ejército Rojo y los veteranos de la Gran Guerra Patriótica o Segunda Guerra Mundial, homologando sus experiencias a las de otros países y poniendo en cuestión las narrativas oficiales de la URSS. En esos textos, la cuestión de las emociones adquiere un lugar relevante en función de las nuevas tendencias historiográficas en el mundo occidental.

Teniendo en cuenta ese contexto de debates, la presente intervención se propone revisar la representación de emociones en el cine soviético post-estalinista, postulando que las formas de construcción de héroes y heroínas de la Segunda Guerra Mundial no pasaron uniformemente por los tópicos de la supuesta narrativa oficial. Recurriendo a clásicos como ser las películas de Tchujrai, Shepitko o Klimov, se propone un análisis que muestre la recurrencia a imágenes complejas y representaciones plurales de las emociones. Quizás, en el plano del discurso cinematográfico soviético la consideración de las lesiones que produjo el hecho

bélico en las subjetividades no se encuentre tan lejana de las constataciones que permiten postular los archivos epistolares o los registros memoriales.

### **El audiovisual con diapositivas: la transición del fotoquímico al video**

Mariel Balás (FHCE, UDELAR-AGU, UDELAR-GEstA)

Tanto en Chile como en Uruguay los diapomontajes o diaporamas, también conocidos como audiovisuales (diapositivas editadas al ritmo de música y locuciones) fueron los antecedentes de la expresión en imágenes y sonido que los realizadores adoptaron para luego trabajar con el formato video. En esta oportunidad me propongo abordar dos expresiones distintas en este soporte. Por una parte la producción de la realizadora chilena Patricia Mora y por otra el trabajo del colectivo uruguayo Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). El período de realización de las dos expresiones es durante el primer lustro de la década del ochenta. Por lo tanto, se atenderán los contextos políticos particulares de cada país y sus respectivos escenarios culturales: aún en plena dictadura en Chile y en transición hacia la democracia para el caso uruguayo.

De acuerdo a sus propias realidades tanto Mora como los integrantes del CEMA a través de los diapomontajes registraban y denunciaban la situación de su país. Los trabajos eran en su mayoría a solicitudes de organizaciones no gubernamentales (ONGs) que financiaban programas y pretendían que estos materiales difundieran las acciones y sus resultados para promover debates en torno a diversas temáticas, entre ellas, los derechos humanos vinculados a la represión pero también a la precarización laboral, la sexualidad, la situación de la infancia y la pobreza.

Se problematizará el lugar de la democracia como escenario que posibilita las dictaduras y la militarización de la sociedad para luego transitar nuevamente hacia una democracia, pero, ¿hacia la misma democracia?

### **Universidad y televisión: uso de nuevos medios ante ataques del poder político**

Lucía Secco (FHCE, UDELAR-AGU, UDELAR-GEstA)

Durante los años sesenta e inicios de los setenta, la Universidad de la República tuvo la necesidad de utilizar los nuevos medios audiovisuales para contrarrestar presiones y ataques del Poder Ejecutivo y alertar a la opinión pública sobre los atentados del poder político a la democracia.

En un contexto de crisis económica y conflictividad social, el Poder Ejecutivo atacaba a la Universidad mediante una deuda económica y la represión policial a estudiantes y docentes que manifestaban por las libertades individuales. A su vez, los medios de comunicación oficialista realizaban una campaña casi diaria en su contra. A la interna del Consejo Directivo Central, luego de cada ataque se discutían las formas de contrarrestarlos. Estas iban desde la tradicional pancarta o comunicado a la prensa hasta la creación de programas de televisión o campañas televisivas de publicidad. Dado que la Universidad contaba con un programa semanal en el canal público, este se convirtió en uno de los espacios posibles para que la Universidad interviniera políticamente en la sociedad.

En las discusiones, salen a la luz tensiones entre los medios tradicionales de difusión y los nuevos medios audiovisuales, junto con tensiones entre estudiantes y docentes, izquierda y derecha.

También se visualizan los obstáculos que afrontaba la Universidad para obtener un lugar en el sistema televisivo, como ser la dificultad para acceder a un canal propio y la censura por expresar algunas ideas en el espacio concedido por el canal estatal.

### **Cine comunitario en Villa Hudson, una herramienta de construcción ciudadana**

Iván Alejandro Mantero Mortillaro (UNAJ-CONICET)

Desde la UNAJ trabajamos en conjunto con organizaciones del barrio Villa Hudson del Partido de Florencio Varela, buscando aportar desde la comunicación audiovisual a la construcción comunitaria.

Las organizaciones con las que articulamos desde la Universidad conforman una red llamada Red Villa Hudson. El trabajo de la red está orientado a la construcción de espacios saludables en el barrio.

Para el presente trabajo decidimos acotar el análisis a la experiencia desarrollada durante los años 2012 y 2013.

Partimos de la hipótesis de que el derecho a la comunicación plenamente ejercido implica necesariamente una tensión simbólica y política del lugar que los sujetos en ejercicio de ese derecho ocupan dentro de las relaciones de poder, pudiendo conducir a reformulaciones de los lugares ocupados dentro de esas relaciones.

La experiencia que narraremos nos despertó ciertos interrogantes entorno al rol del cine comunitario: ¿Puede pensarse la experiencia de cine comunitario narrada por fuera del proceso de comunicación comunitaria en el que está inmersa? ¿El cine comunitario como expresión artística, es un fin en sí mismo o es un derivado de los procesos políticos más generales de la construcción comunitaria? ¿El objetivo del Cine Comunitario es transformar al espectador o transformar al colectivo que lo realiza?

Es por esto que en nuestro encuadre de la experiencia va a primar el relato de los procesos comunitarios, políticos y comunicacionales por sobre las dimensiones de análisis específicamente audiovisuales.

### **Cine comunitario y la revolución molecular**

Andrea Molfetta (UBA-CONICET)

La Ley de Medios impulsó la comunicación audiovisual comunitaria, proceso del que participaron cineastas, referentes de comunidades y asociaciones civiles en barrios donde la población ya estaba organizada, y utilizando el dispositivo cinematográfico para potencializar políticamente otras prácticas de inclusión social. Esta renovación del potencial político del cine se basa en que es agente de la pluralidad de las voces, cuestión que caracterizo como revolución molecular (Guattari, 1978), y le imprime un nuevo sentido a la política pública para el audiovisual – como política social dentro de un proceso de surgimiento de nuevos medios. Talleres, jornadas y ciclos estimulan nuevos productores y medios comunitarios (radios e TVs), generando una cantidad importante de cortometrajes. Esta ponencia expondrá el impacto de estos procesos de democratización audiovisual en el campo de las subjetividades en términos de revolución molecular. Una nueva concepción del poder trae implícita una nueva noción de lo revolucionario, y en este sentido, la revolución molecular surge frente a la revolución clásica en la misma clave con la cual lo político se abre a lo micropolítico. En las prácticas y procesos del cine comunitario, el dispositivo audiovisual funciona como máquina revolucionaria para el agenciamiento de

nuevas subjetividades y sus producciones discursivas. Muchos precarizados enuncian sus historias por primera vez, narran conquistas y demandas.

Mientras hacen cine, fortalecen sus vínculos comunitarios y organizan mejor su lucha, incluyendo una lucha para que el cine sea un arte de todos. Expondremos los alcances y las contradicciones de estos procesos.

### **Cine comunitario y descentralización de los circuitos: modos de exhibir como forma de transformación sociocultural**

Alejandro Olivera (FFyL, UBA)

Este trabajo propone una aproximación general a los modos de exhibición que el audiovisual comunitario del conurbano sur de la Provincia de Buenos Aires puso en práctica para la producción de sus películas durante la década 2005-2015. En este periodo, los espacios y los formatos exhibitivos propuestos por diversos cineastas, organizaciones y colectivos —en su mayor parte alternativos a los circuitos oficiales, industriales y comerciales— constituyeron una táctica (posicionamiento ético y político) y desplegaron una estrategia (desarrollo material y simbólico) de resistencia/coparticipación frente al Estado y el sector privado en un contexto dominado por las industrias del espectáculo y de la información (Comolli). Desde el punto de vista productivo, estos cines ponen en escena relatos de historias propias, se trata de narraciones de sí (Foucault) que utilizan el dispositivo fílmico como herramienta de registro y de creación. De esta manera, el propósito de este escrito es explicar en qué sentidos exhibir es para estos actores una forma concreta de intervención cultural y política en sus territorios, un ejercicio de auto-legitimación, búsqueda de visibilidad y construcción colectiva de poder (Molfetta), elementos convergentes en una serie de revoluciones moleculares (Guattari) orientadas a la transformación del campo social de voces, narrativas y medios.

### **El cine en democracia y la democracia en el cine: influencias, vínculos y tensiones**

Viviana Andrea Montes (UBA)

Con la reapertura democrática, en 1983, el cine argentino ingresa en un período auspicioso en términos de libertad discursiva. La ley N° 23.052 pone fin a la censura cinematográfica y se instaura como una demostración del respeto por las libertades de realizadores y espectadores. A partir de la gestión de Manuel Antín al frente del (nuevamente autárquico) Instituto Nacional de Cinematografía, una importante cantidad de noveles directores se apropia de las pantallas.

¿Cómo llegan esos directores a estrenar sus óperas primas? ¿Cuáles son las particularidades de ese momento de la historia de nuestro cine? ¿Qué estructuras de sentimiento propicia el advenimiento democrático y cómo influyen estas en la cinematografía del período? Estas son algunas de las preguntas que guían el presente trabajo con el objetivo de adentrarnos en el vínculo dialéctico entre cine y democracia.

La presentación implica, por un lado, considerar diversas posturas analíticas en torno a la democracia como concepto, poniéndolas en relación con el contexto de producción del cine argentino postdictadura. Por otro, analizar vía estudio de caso cómo dicho cine se apropió de la democracia recientemente conquistada y la puso en escena.

## **De la escena al cine: César Brie y el documental como denuncia**

Mónica Gruber (UBA)

Nos proponemos abordar los documentales *Humillados y ofendidos* (2008), de César Brie y *Tahuamanu – Morir en Pando* (2010) de César Brie y Javier Horacio Álvarez.

Director, actor y dramaturgo, exiliado durante la última dictadura militar argentina, Brie se estableció en Bolivia donde fundó el Teatro de los Andes. Desde la escena decidió abordar situaciones y temas que no concibe en el marco del silencio cómplice, de la injusticia o el olvido...

Paralelamente Brie inicia su actividad cinematográfica con el documental *Humillados y ofendidos* (2008) que se alza como denuncia ante una situación de injusticia social. En él se exponen los actos de violencia perpetrados contra jóvenes indígenas, en Sucre (Bolivia). El silencio cómplice de la mayoría de los medios de comunicación bolivianos se vio sacudido por este documental.

En el 2010, con *Tahuamanu – Morir en Pando*, de nuevo su voz quiere pronunciarse contra otro hecho ignominioso: la masacre de campesinos indefensos en un departamento al norte de Bolivia. En una tarea de minuciosa reconstrucción a partir de entrevistas, material de video e investigación forense, utiliza nuevamente el cine para exponer hechos de corrupción e injusticia y poner en evidencia las contradicciones de los relatos que circularon sobre lo sucedido.

Nos proponemos analizar ambos films aplicando algunos conceptos y categorías propuestos por Bill Nichols para reflexionar acerca de los principios constructivos y las líneas de profundidad hermenéutica.

## **Todos juntos ahora: reflexiones sobre los alcances y límites de la participación de usuarios en documentales interactivos**

Ignacio Dobrée (UNRN-UNCo)

La aparición y expansión de las nuevas tecnologías digitales han promovido cambios en los modos de producción, circulación y recepción de mensajes. Una de esas transformaciones es el aumento exponencial en las posibilidades con las que cuentan los usuarios para hacer circular productos visuales y audiovisuales, ya sean de producción propia o tomados de los medios precedentes.

Estas formas de participación, que no son nuevas en pleno sentido pero que sí se han facilitado extremadamente por los procesos de digitalización, contribuyen a delinear la dimensión interactiva de los entornos digitales.

En este contexto, los medios digitales se han abocado a la exploración y explotación de esta característica. La producción documental se ha sumado a esta búsqueda al ensayar nuevos modos de contar historias de lo real a través de la digitalización de diferentes materialidades discursivas y la habilitación para los usuarios de diferentes modos de participación.

Para evitar cualquier brote de optimismo sustentado en un determinismo tecnológico que asocie cambios tecnológicos con prácticas transformadoras, este trabajo se pregunta en qué condiciones se da la “participación” en las experiencias documentales interactivas.

Para poder esbozar una respuesta tentativa a esta pregunta que no se detenga en lo meramente descriptivo, el trabajo analiza las opciones de participación que ofrece una serie acotada de documentales interactivos y las vincula a problemas propios



de la tradición documental como su vocación de intervención pública, su formación creativa y sus implicancias éticas.

### **Escrache y señalamiento, de los diarios a las redes. Modos de circulación y construcción**

Lucas Rozenmacher (UNGS-UBA)

Cuando a finales de los años noventa del siglo pasado dos grupos como el GAC (Grupo de Arte Callejero y Etcétera (hoy Internacional Errorista) generaban, a partir de sus intervenciones en el espacio público un señalamiento sobre los responsables de actos genocidas, dicho ejercicio era relevado por los medios gráficos, los fanzines, algunos registros televisivos junto con las fotos y filmaciones que se producían desde los organismos que eran parte de las mismas actividades y la circulación de estas se encontraban ligadas a lo que comúnmente se denomina como trabajo de boca en boca y a imágenes fijas que a la presencia de la imagen en movimiento, es decir el registro con el que se contaba, en la mayoría de los casos era fragmentaria y más bien fija.

A partir de la aparición de nuevos recursos, tanto materiales (teléfonos con cámara o bien cámaras accesibles) como también de estructuras comunicacionales: plataformas (Twitter, Facebook, portales de noticias, canales web, entre muchas otras posibilidades), la puesta en escena y circulación de las obras se han visto profundamente modificada, dado que cada acción contempla la posibilidad y necesidad de réplica en el formato de un vivodito de señalamiento digital que termina dando una acción plena y directa que combina acciones editadas con emisiones en vivo que luego quedan para ser reproducidas a demanda.

Por ello, esta ponencia intentara dar cuenta de esas transformaciones, tanto tecnológicas como poéticas y comunicacionales, tomando como universo de comparación a los grupos ya mencionados junto otros como el FACC (Fuerza Artística de Choque Comunicativo), las Serigrafistas Queer, el grupo de investigaciones escénicas ORGIE y el Colectivo Fin del Mundo.



## **EJE 15**

**Narrativas del presente: de la extensión a las formas breves.**

**Series televisivas e imaginarios ficcionales**



## **Educando al Agente Dale Cooper. La infancia como estrategia narrativa en *Twin Peaks* (2017) de David Lynch.**

Eugenia Guevara (UBA-UADE)

*Twin Peaks*, la serie que David Lynch estrenó en 1990, viene a culminar en 2017 con una tercera temporada que posee la particularidad de que el personaje principal, el agente del FBI Dale Cooper, aparece desdoblado en tres personajes, o “dobles”. A grandes rasgos, podríamos hablar de uno malo, otro bueno y un tercero que manifiesta, en apariencia al menos, todas las características propias de la infancia: acaba de nacer (aunque se trata de un re-nacimiento) como Dougie Jones, no sabe hablar, ni comer, ni satisfacer sus necesidades fisiológicas. Al mismo tiempo, el juego resulta ser estimulante para él y vive un interesante proceso de aprendizaje donde un niño es quien lo instruye. Considerando que cine e infancia, a partir de André Bazin en adelante, ha sido una relación muy fructífera tanto para pensar la ontología del cine como la de la infancia, nos proponemos realizar una lectura en estos términos de este personaje híbrido que posee la exterioridad física de un adulto, pero el comportamiento de un niño. De la misma forma que el niño en el cine aparece como un misterio imposible de descifrar, tampoco es posible saber qué esconde Dougie Jones, un niño con fachada de adulto. Nos interesa ahondar en los sentidos posibles del empleo de esta “infantilización” del protagonista, en el marco del cine del director, poco afecto, salvo excepciones a poner en escena a la infancia.

## **Series: ¿una nueva forma de arte?**

Fabián Soberón (UNT)

¿Qué se esconde detrás del éxito de las series? ¿Son el reemplazo furtivo del cine? La “nueva” idea de serie combina coctel de géneros, producciones costosas y personajes que crecen como cuchillos. Una serie lograda es el resultado de la pulsión de los capítulos adictivos y la producción lujosa y prolija de un largometraje. Las series hacen lo que a veces falta en la industria del cine: grandes producciones con historias originales. La brillantez de algunos guiones mejora las producciones “en serie” de Hollywood. Hoy más que nunca es cierto lo que decía Orson Welles: “Hollywood no está mal. Son las películas de Hollywood las que están mal”. La actualidad de la frase de Welles muestra que el declive del cine no es nuevo y que el éxito de las series no es una respuesta al “crepúsculo de los dioses” audiovisuales sino a un conjunto complejo de factores.

En lugar de preguntarnos qué toma la serie del cine, podemos preguntarnos qué aportes hacen las series a la concepción que tenemos de cine contemporáneo. Es evidente que el cuidado estético en la realización de series como *Twin Peaks* o *Breaking bad* ha generado una forma artística y de consumo que compite con el imaginario cinematográfico. ¿Cuáles son las alianzas y las diferencias entre serie y cine? ¿Cómo se retroalimentan? Este trabajo busca dar luz a la zona de rivalidades y también a la zona de confluencias entre series y cine. ¿Qué entendemos por arte cuando hablamos de serie?

## **El espectáculo del dolor en el cine y series televisivas de terror norteamericanas contemporáneas**

Valeria Arévalos (UBA)

El terror necesita víctimas. Es un hecho ineludible que se requiere de un Sujeto terrorífico y, al menos, una víctima a quien hacer sufrir. Esta dinámica tiene sus raíces más profundas en la característica principal del género, que es la de provocar ansiedad o miedo, es decir, movilizar a un Otro. En el presente trabajo se buscará poner en diálogo producciones como *Saw* (James Wan, 2004) y *Hostel III* (Scott Spiegel, 2011) con los seriales televisivos *American Horror Story* (Ryan Murphy, 2011) y *Hannibal* (Bryan Fuller, 2013). Todo esto bajo la luz de los trabajos de Susan Sontag sobre la sensibilidad ante la imagen del sufrimiento ajeno en *Ante el dolor de los demás*, y de Michela Marzano, sobre la espectacularidad de la muerte y el consumo de películas snuff en *La muerte como espectáculo*. La hipótesis inicial refiere a una mutación en cuanto a la recepción tanto intra como extra diegética, es decir, el vínculo que establece un tercero “a salvo”, personaje, ante el dolor de la víctima y el establecido por el espectador ante ese tipo de imágenes que, poco a poco, van perdiendo su capacidad de sensibilizar en el plano de lo real.

## ***Brasil e Argentina no Infotimento***

Carlos Eduardo Dos Reis (UAM)

Este estudo propõe uma análise do gênero *infotimento*, sobretudo, através dos programas *O Mundo Segundo os Brasileiros* (Brasil, TV Bandeirantes, 2011 – atual) e *Clase Turista: el mundo según los argentinos* (Argentina, Telefe, 2010-2011). Ao mesmo tempo, propõe-se compreender as relações das mídias sociais, bem como suas influências nas duas séries televisivas. Ambas as produções possuem o mesmo formato: imigrantes apresentam para o telespectador os pontos históricos e culturais da cidade documentada, e principalmente, demonstram como vivem e se relacionam naquele ambiente. O termo *infotimento* deriva da junção entre as palavras informação e entretenimento (DEJAVITE, 2006). Este gênero merece ser analisado, pois é visto cada vez mais nas produções televisivas tornando-se assim mais atraente para o receptor. Ao percorrer um caminho no qual a informação e o entretenimento se cruzam, os produtores têm o desafio de não abusar da dramatização e do sensacionalismo. O surgimento das novas tecnologias abrem novas perspectivas de interação entre produtor e consumidor (JENKINS, 2009). A influência das mídias sociais (GOULART, 2014) na produção deste programa pode ser vista desde o recrutamento dos apresentadores até a divulgação dos episódios. As novas plataformas (CASTELLS, 2015) contribuem no desenvolvimento do produto, já que os produtores passam a compreender melhor o desejo do mercado. Este estudo é relevante, pois parece ser uma tendência das emissoras de TV produzir formatos, narrativas e linguagens (DEJAVITE, 2007) mais leves, e conseqüentemente mais propensas ao consumo.

## **El melodrama en series mitológicas para la televisión federal**

Ana Karen Grünig (UNVM-UNRC-CONICET)

Esta presentación se propone indagar acerca de las características que asume el melodrama en miniserias de televisión federal que abordan mitos y leyendas en sus tramas, las cuales fueron producidas con los fomentos del INCAA y la TDA en el marco de la implementación de la Ley N°26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual.

Particularmente, importa reconocer las huellas del melodrama en la ficción televisual y reflexionar en torno a posibles cruces, intersticios y mediaciones entre la reformulación de narrativas populares que tienen su origen en la oralidad, y la expresión de subjetividades políticas de los distintos actores que convergen en el fenómeno audiovisual al que dio lugar la sanción de la Ley.

De modo tal que, desde un enfoque que asume los presupuestos de los estudios culturales -con especial énfasis en la vertiente latinoamericana- interesa advertir de qué modo se cuelean diversas expresiones de imaginarios y cosmovisiones respecto al territorio de pertenencia, disputando el acceso simbólico a un cierto ordenamiento del discurso establecido hegemónicamente en la televisión argentina.

## **Autoreflexividad, Visualidad Háptica y Materialidad en *Muñecos del Destino*, o El Contenido de la Forma**

Mariana Mussetta (UNVM)

La Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (2009) ha posibilitado la producción de series televisivas de ficción realizadas en, por, y sobre diversas regiones del país, lo que propició una multiplicidad de nuevas estéticas, temáticas, y géneros para repensar nuevos territorios audiovisuales en términos de identidades regionales. Tal es el caso de *Muñecos del Destino* (MDD), ganadora del concurso federal organizado por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), y el Ministerio de Planificación de la Televisión Digital Abierta (TDA): una telenovela tucumana realizada íntegramente con títeres de tela y entornos de cartón, que versa sobre una familia descendiente de inmigrantes libaneses y su tradicional sedería de la calle Maipú en San Miguel de Tucumán. Con todas y cada una de las convenciones del género, MDD está realizada en absoluta clave tucumana, tanto en sus protagonistas como en sus escenarios, y la forma peculiar que presenta habilita diversas estrategias autorreflexivas. El presente trabajo se propondrá indagar sobre el aporte de sentido a la obra por parte de la forma en que aparece, es decir, cómo contribuyen el género melodrama y los títeres de tela en su fuerte carácter material a construir una forma particular de hablar de lo tucumano y a transmitir al espectador experiencia y memoria cultural mediante operaciones hápticas (Marks, 2000), a la vez que se constituye como celebración de lo artesanal como modo de resistencia a formas hegemónicas de pensar el consumo televisivo masivo.

## **Cartografías ficcionales en la televisión argentina: lo inédito, lo plural y lo clausurado**

Cristina Andrea Siragusa (UNVM-UNC)

A partir de la sanción de la Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual se desarrolló en Argentina un proceso de fomento a la generación de contenidos (incluida la ficción) para la televisión HD a través del Estado nacional vía diversas instituciones. Esta acción habilitó un movimiento irruptivo en la totalidad de los territorios-expresivos de nuestro país lo cual resultó un acontecimiento *inédito* dado que provocó una ruptura histórica en distintos niveles del campo: en relación a la *producción* dado que se ampliaron las comunidades artístico-creativas y los modos de hacer-ficcionalidad televisiva; en cuanto a la dimensión *temática* a partir de la apertura a problemáticas y preocupaciones ligadas a procesos identitarios anclados en realidades locales que impusieron Otramirada desde un interés por destituir el estereotipo y la estigmatización; entre otras.

Además, el ingreso de estas narrativas a un régimen escópico en el que disputaron, explícita o implícitamente, la marginalización discursiva a la que estaban conferidas significó la emergencia de una *pluralidad* formal de imágenes que aludieron a historias acerca de subjetividades silentes (sin propia voz, sin una poética-de-sí) dentro del dispositivo teleficcional, especialmente desde diferentes territorios nacionales.

Ese cúmulo de obras ha formado parte del Banco Audiovisual de Contenidos Universales Argentino (BACUA) pero en la actualidad su *acceso público y libre* se encuentra *clausurado* por la ausencia de dichas series y miniseries en las vigentes plataformas estatales de exhibición del sistema: ¿se configura un modo discreto de supresión sin que medie, siquiera, oportunidad alguna para su discusión como acontecimiento político-cultural-artístico?

## **Estudio de la representación de la discapacidad en la serie de ficción televisiva *Si Solo Si***

Julieta Lattenero (UNQ)

En el marco del proyecto de investigación Observatorio de ficción televisiva en la TV Pública (OFTVP), que estudia los cambios en la oferta ficcional en la TV Pública a partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) n° 26.522, nos proponemos analizar la serie de ficción argentina denominada “Si solo sí”. La elección de este corpus se debe a que es la primera ficción televisiva argentina que integra en su elenco a 12 actores con discapacidad. A partir de esta novedad, nos proponemos analizar el rol de esta serie en la integración de personas con discapacidad y las representaciones sociales que construye alrededor de la misma.

## **Un paseo por los bosques ficcionales de la TV Pública (1951-2017)**

Alejandra Pía Nicolosi (UNQ)

La TV Pública cuenta en su haber con una extensa historia de producción de teleficción, tan extensa como la propia vida de la emisora. Es una historia tejida entre continuidades y rupturas, ligada a los desarrollos tecnológicos, a los avatares del contexto político-económico de cada época, de las improntas de gestión y de las políticas públicas sobre comunicación impartidas por los gobiernos de turno.

Este artículo se propone reconstruir de forma descriptiva un recorrido por los más de 60 años de ficción televisiva en la TV Pública. Es una empresa ambiciosa la que nos propusimos y que fundamentamos a través de revisión bibliográfica específica (Varela, 2005; Mazziotti, 1996; Mindez, 2001; Ulanovsky, Itkin y Sirven, 2006) y del más riguroso y completo mapeo posible de las ficciones programadas en la TV Pública.

Somos conscientes que hemos esbozado una historia no exhaustiva, con ciertas lagunas, propias de quien recrea una historia por primera vez. No obstante, confiamos también que este trabajo abrirá el interés y será enriquecido, siguiendo a Walter Benjamin (1991) en *El Narrador*, con cada nuevo contar; con cada futura investigación sobre el tema. Un tema que no es otro más que el trazado de una historia cultural de la TV Pública a través de su producción ficcional.

### **Televisión de autor y calidad televisiva: las series de ficción argentinas**

Carolina Soria (UBA-CONICET)

El incremento de las producciones seriales televisivas en los últimos años forma parte de un proceso de cambio legislativo —implementación de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LCSA)—, tecnológico— introducción de la Televisión Digital Abierta (TDA) e institucional —desarrollo de concursos de fomento promovidos por el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA). En el marco de dichas transformaciones el medio televisivo promueve la participación de cineastas y dramaturgos provenientes de la renovación estética del campo cultural argentino en el cambio de siglo. Allí los realizadores reelaboran el universo temático con el cual se identifica su obra previa a través de narraciones clásicas ancladas en episodios de la historia argentina y en problemáticas sociales y económicas actuales.

Esta forma de producción serializada y el modo de organización de los elementos narrativos y televisivos por parte de los realizadores permiten, por un lado, revisar la noción de televisión de autor y los numerosos y diversos debates en torno a la calidad televisiva. Por otro lado, proporcionan un ámbito de reflexión dentro del cual vincular dichos conceptos con la búsqueda de prestigio y legitimación de la ficción en un momento en que la innovación tecnológica y las nuevas formas de consumo repercuten en la identidad televisiva.

Es a partir de estos cambios coyunturales e identitarios y de las reflexiones que promueven que proponemos analizar *23 pares* (2012) dirigida por Albertina Carri, *La casa* (2014) dirigida por Diego Lerman y *Cromo* (2015), dirigida por Lucía Puenzo, Nicolás Puenzo y Pablo Fendrik.

### **Una mirada comprada entre animación nacional y norteamericana en la pantalla televisiva de Argentina durante la década de 1960**

Tamara Accorinti (UBA-UNA-ENERC)

El surgimiento de la televisión privada en Argentina incentivó el crecimiento de la animación nacional, primeramente, en el área de la publicidad, y luego, en animación dirigida a la infancia. El objetivo de la ponencia es comparar la animación argentina y la norteamericana que se visionaba en la pantalla nacional en la década del sesenta. Las condiciones de producción y difusión que los medios del siglo XX ponían en juego implicaba que gran parte de la producción de contenidos para la televisión (y también para la radio y el cine) tuviera un carácter transnacional. Al respecto cabe señalar que las principales cadenas estadounidenses

(ABC, CBS y NBC) invirtieron capital en los tres canales privados que surgieron en 1961 (Canal 13, 11 y 9) los cuales adoptaron los criterios de programación de dichas cadenas. La programación televisiva se caracteriza por la segmentación del flujo de imágenes en tiempos y audiencias diferenciales. En este marco aparecen los programas dedicados al entretenimiento familiar, las amas de casa, los jóvenes y la infancia. La productora Manuel García Ferré se ha constituido (década de 1960 y 1970) en referente de la animación nacional dedicada al público infantil. En el presente trabajo analizo, desde una perspectiva semiótica, los aspectos estéticos, iconográficos, e ideológicos de *Las Aventuras de Hijitus* (García Ferré, 1967-1973) y las publicidades animadas de Antejito y Antifaz (García Ferré, 1959) para confrontarla con los dibujos animados de Hanna- Barbera y Walt Disney.

### **Cartografía animada. Series de animación en las convocatorias INCAA** Luján Ailén Martínez (UNVM)

Tras la sanción en Argentina de la nueva Ley de servicios de comunicación audiovisual 26.522 promulgada en el año 2009, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) promovió distintas convocatorias para el desarrollo de series de animación para Televisión Digital. El objetivo manifiesto fue impulsar la asociación entre el sector privado y el Estado, para desarrollar contenidos de calidad capaces de insertarse en el espacio local e internacional.

Considerando como primer antecedente los *Concursos de series de animación para tv digital* convocados en 2011, este artículo propone una lectura comparativa de las experiencias ganadoras en el *Concurso series de animación nacional para productoras con antecedentes* convocado en 2014, y el *Concurso series de animación para productoras con antecedentes* de 2016. Se busca relevar las características centrales de cada convocatoria, la especificidad de los casos atendiendo a las dimensiones narrativas y técnicas desplegadas en las series seleccionadas, así como diversos aspectos que refieren a la difusión y circulación general de esos contenidos.

Estas producciones podrían dar cuenta del movimiento en el campo de la animación en momentos diferentes, y de este modo configurar un mapa, una hoja de ruta que facilite la observación de ese devenir y movilice la reflexión en torno a las dinámicas y el lugar que ocupa la animación argentina en nuestra industria audiovisual.

### **Nuevas narrativas audiovisuales: espectadores, dispositivos y legitimación estética**

Gustavo Aprea (UNA-UBA)

Nos proponemos abordar algunas de las transformaciones producidas en las narraciones audiovisuales en los últimos años dentro de un contexto que tiende a debilitar los límites entre los diversos dispositivos y medios audiovisuales.

Proponemos abordar estos cambios mediante el análisis de las relaciones que se establecen entre las nuevas modalidades de relato y las nuevas formas de expectación que implican nuevas formas de conocimiento. Tomamos como eje de comparación con la producción contemporánea los rasgos característicos de la narración clásica y el tipo de actividades cognitivas presupuestas para los espectadores.



Finalmente, la propuesta nos lleva a comparar los cambios que se producen en las modalidades narrativas hegemónicas, especialmente las televisivas, y el nuevo modelo de espectador que se construye en relación con ellas.

Los cambios que sufren las prácticas sociales ligadas a la exhibición de los nuevos relatos audiovisuales implican la constitución de nuevos modelos de espectador. Así aparecen modificaciones en un tipo de narración que se plantea como continuidad de la clásica pero a su vez presenta diferencias con ella. Los relatos que crean mundos autosuficientes y cerrados del cine clásico se pueden contraponer con la construcción de universos diegéticos que se extienden indefinidamente, sostienen narraciones de extensión indefinida y posibilitan el desarrollo de múltiples consumos y modalidades de apropiación por parte de los espectadores.

Por el lado de los espectadores se genera un nuevo tipo de cinefilia entendida tanto como producto del placer como del conocimiento ligado al consumo “disperso” de las narraciones audiovisuales. Por ello se puede hablar de la aparición de nuevas formas de expectación individuales, fragmentadas y presentes en múltiples ámbitos que ponen en juego saberes diferentes de los de la cinefilia tradicional que busca formas de legitimación estética diferentes de la contemporánea.

### **Nuevos medios, nuevos formatos y transtextualidad en las narrativas audiovisuales**

Eric Muzart (UNVM)

A partir de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA) 26.522, sancionada en 2009, la Argentina vivió un proceso de crecimiento acelerado de la producción de contenidos audiovisuales en todo el territorio nacional debido a los fomentos estatales. Dentro de este fenómeno de la producción, la circulación era determinante, y es por esto que también se propició el surgimiento de nuevos medios en todo el país, principalmente en relación a las Universidades Nacionales. El caso más disruptivo es el de UN3TV de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, ya que además de ser una señal de la Televisión Digital Abierta (TDA), el canal cobra fuerza en su versión plataforma web y con su canal de YouTube.

Esta naturaleza propicia el surgimiento de contenidos derivados de personajes, tramas o celebrities de espacios nativos de la web (YouTube, Instagram, video-blogs, etc.), lo que ha generado un diálogo entre unas narrativas audiovisuales derivadas del comportamiento al momento del consumo de contenidos de los usuarios/espectadores de esos espacios, y aquellas narrativas más cercanas a los formatos propios de la TV tradicional.

Pensando estas transferencias desde el concepto de convergencia mediática de Henry Jenkins (2008) y la idea de transtextualidad (Genette), es que me propongo analizar algunos casos de webseries y ficciones antológicas muy novedosas de UN3TV, que emergen de una búsqueda por considerar nuevos públicos y transfieren elementos narrativos propios de un medio hacia otro, proponiendo el surgimiento de nuevos formatos factibles de ser visionados en distintas pantallas y por usuarios/espectadores diversos.

### **La serie web, una trinchera**

Carolina Cairo y Pamela Carlino (UNR)

La intención de este escrito es reflexionar sobre los nuevos usos del dispositivo cinematográfico.

Como realizadoras audiovisuales nos encontramos trabajando en el formato serie web donde toda la construcción comunicacional se centra en el prosumidor. Acostumbradas a los formatos clásicos (cine y tv), nos encontramos trabajando en un lenguaje ya conocido pero en estos nuevos usos del dispositivo con una dinámica mucho más compleja, que nos obligan a reflexionar sobre las formas de consumo y las estrategias a la hora de pensar nuestras propuestas.

¿El dispositivo web es un espacio revolucionario?

¿Se puede pensar el texto audiovisual como una trinchera?

Una trinchera donde nuevas voces logren exponer sus puntos de vista con posibilidades de llegar a diferentes personas. Estas voces marginales, encuentran nuevos canales que, con la existencia de tecnologías de comunicación más accesibles, logran romper barreras tecnológicas, lo cual les permite trascender lo local\regional y proyectarse a nivel transnacional.

De esta manera, podemos pensar el dispositivo web es un nuevo lugar de lucha, donde el realizador tropicalista encuentra nuevas formas de llegar al mundo. Con todos estos interrogantes y desde nuestra experiencia en dos proyectos aún latentes que portan nuevas voces: Postres Serie Web y Manteca al techo, en una especie de diálogo continuo entre nosotras Productora y Directora de Arte, se construirá el trabajo.

Intentará ser una reflexión (crítica) sobre el hacer audiovisual en Rosario, el decir audiovisual (en el universo transmedia) y la serie web como dispositivo cinematográfico posible, como trinchera donde disputar sentidos.