V COLOQUIO DE ESTUDIOS DE CINE Y AUDIOVISUAL LATINOAMERICANO DE MONTEVIDEO

25 al 28 de setiembre de 2024

Museo Nacional de Artes Visuales (Avenida Tomás Giribaldi 2283, Parque Rodó)

ORGANIZA: GEstA (Grupo de Estudios Audiovisuales - Udelar)

EVENTO FINANCIADO POR: Comisión Sectorial de Investigación Científica, Espacio Interdisciplinario y Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación

COLABORAN: Museo Nacional de Artes Visuales, Montevideo Audiovisual (IMM), Archivo General de la Universidad, CLACSO

Equipo

Directores del coloquio: Georgina Torello y Pablo Alvira. **Coordinación**: Mariana Amieva y Cecilia Lacruz. **Asistente:** Belén Ramírez. **Comité Organizador**: GEstA. Mariel Balás, Casandra Boldor, Julio Cabrio, Julieta Keldjian, Carmela Marrero, Lorena Pérez, Lucía Secco, Germán Silveira, Florencia Soria, Beatriz Tadeo, Isabel Wschebor

Diseño del afiche: Julio Cabrio. Fotografía: Juan Ángel Urruzola

Contenido

Bienvenida 2
Programa de actividades 3
Conferencias 7
Información sobre las mesas temáticas 8
- Mesa 1 8
- Mesa 2 12
- Mesa 3 12
- Mesa 4 15
- Mesa 5 18
- Mesa 6 22
- Mesa 7 24
- Mesa 8 26
- Mesa 9 30
- Mesa 10 34
- Mesa 11 38
- Mesa 12 40

Participantes 44
- Comité Científico 54

Bienvenida

La tensión entre lo concreto de las gradas y lo precario de la pantalla presente en la fotografía de Juan Ángel Urruzola, elegida como marco de esta quinta edición del coloquio, puede ser leída, sin demasiado esfuerzo, como metáfora de la perenne (in)estabilidad del campo (de su producción o distribución, de las investigaciones o de su rol en la academia, etc.). Pero también es pura confianza: esa mujer y ese hombre (¿se conocían o acaban de hacerlo?) que están ahí en medio de una conversación (¿hablarán de cine?), ese muchacho que mira hacia adelante (¿el horizonte playero? ¿la pantalla vacía? ¿ambos?), y allá adelante, en primera fila, otras dos personas, parecería, expectantes. En síntesis, contiene a ese público que está presente, aunque todavía no haya función o no vaya a haberla. La imagen es homenaje —velado, parco— a ese público. Y nuestro también. Porque la audiencia está implicada —de manera más o menos explícita— en cada producción y, va de suyo, en cada ponencia de nuestro coloquio y de los que pasaron.

En las siguientes páginas van a encontrar la información sobre las actividades que se llevarán a cabo durante estos días: los paneles, las presentaciones de libros, las conferencias centrales de Masha Salazkina y Martín Farias.

A todxs GEstA les da la bienvenida.

Programa de actividades

Miércoles 25/9

14-15hs. Acreditación y Presentación del V Coloquio

15 / 17hs: Mesa 1 Televisão na América Latina: culturas nacionais entre a modernização e a industria. Coodinadores: Reinaldo Cardenuto y Paula Halperín

- Marina Cavalcanti Tedesco (UFF, Brasil): *Renascer (*2024): um remake fotográfico?

- Reinaldo Cardenuto (UFF, Brasil): Dramaturgos comunistas na televisão brasileira: um estudo das contradições a partir do filme *Bar esperança* (1983)

- Paula Halperín (SUNY, EEUU): Teledramaturgia, memoria histórica e biografismo: um ensaio sobre a ficção seriada recente da Rede Globo

- Lucía Secco (Udelar, Uruguay): Ficción en televisión: series y unitarios en la década del sesenta en Uruguay

- Álvaro Vázquez Mantecón (UAM, México): Dos visiones televisivas recientes sobre la conquista de México

Pausa-café

17:30-19hs. Mesa 2: La creación de la Red de Memoria Audiovisual en las Universidades Latinoamericanas. Coordinador: Rafael de Luna Freire

Rafael de Luna Freire (UFF, Brasil): La trayectoria del Laboratorio Universitario de Preservación Audiovisual de la Universidad Federal Fluminense

Óscar Calvo Isaza (UNC, Colombia): La trayectoria del Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional de Colombia

Isabel Wschebor Pellegrino (Udelar, Uruguay): La trayectoria del Laboratorio de Preservación Audiovisual de la Udelar

19-20hs. Presentación de la Red de Memoria Audiovisual y fragmentos y cortometrajes de archivos históricos recuperados

Jueves 26/9

9:30-11:20hs. Mesa 3: Cine contemporáneo como cine expandido en Chile y Argentina: experimentaciones narrativas, materiales y comunitarias en el contexto (post)natural. Coordinadoras: Catalina Donoso y Valeria de los Ríos

- Victoria Julia Lencina (UBA, Argentina): ¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado: representaciones del gatillo fácil en el cine argentino contemporáneo

- Pablo Piedras (UBA, Argentina): Estéticas de la producción en el cine argentino contemporáneo

- Constanza Ceresa (U. Adolfo Ibáñez, Chile): Silencio y violencia lenta en *Puchuncaví* de Jeannette Muñoz

- Catalina Donoso (U. de Chile) y Valeria de los Ríos (UC, Chile) Imaginación Austral: *Materia fósil* de Tiziana Panizza y los talleres de CEIS 8 en Magallanes

Pausa-café

11:50-13:40hs. Mesa 4: Imágenes en movimiento y no: publicaciones, implementaciones pedagógicas, espectáculos. Coordinadoras: Andrea Cuarterolo y Georgina Torello

-Andrea Cuarterolo (UBA, Argentina): La revista rosarina *Cinema,* primera publicación periódica especializada en cine de la Argentina

-Paula Bruno Garcén (UBA, Argentina): Las proyecciones luminosas para la enseñanza hacia 1900: miradas rioplatenses

-Georgina Torello (Udelar, Uruguay): En cafecitos, teatros de variedades, plazas públicas. Intermedialidades y otras formas de existencia del cine en el Uruguay del primer lustro del XX

-Mónica Villarroel (U. Alberto Hurtado, Chile): Tránsitos y flujos en el cine silente latinoamericano: el caso de Arturo Larraín Lecaros

Almuerzo

15:30/17:30hs Mesa 5: Figuras y trayectorias del cine en América Latina (1950-1990). Coordinadores: Cecilia Lacruz y Mariano Mestman

-Javier Ramírez (UNAM Morelia, México): Zavattini entre dos revoluciones

-Carolina Amaral (USP, Brasil): *Soy México*: una película imaginada de Chris Marker

-Cecilia Lacruz (Udelar, Uruguay), Mariano Mestman (UBA, Argentina): Walter Achugar y el cine latinoamericano

-Ignacio del Valle Dávila (Unicamp, Brail): El Chile de la dictadura en el cine de Santiago Álvarez

-Israel Rodríguez (UNAM Morelia, México): Paul Leduc y su proyecto latinoamericano en la década de los noventa

Pausa Café

18-20hs: <u>Conferencia a cargo de Masha Salazkina</u> (Universidad Concordia de Montreal, Canadá): De las pantallas socialistas al pop global: historias de circulación alternativas de los medios melodramáticos latinoamericanos

<u>Viernes 27/9</u>

9:30-11:20hs. Mesa 6: Experiencias de investigación con archivos audiovisuales en laboratorios universitarios de Latinoamérica. Coordinadoras: Isabel Restrepo y Ana Clara Romero.

- Claudia Umpiérrez Perrone, Ana Clara Romero y Paolo Venosa (Udelar, Uruguay): Tratamiento de materiales de emulsión magnética en archivos vinculados a los movimientos sociales: el caso del Archivo Sociedades en Movimiento

- Isabel Restrepo U. de Antioquía, Colombia): Archivar, preservar y resistir: experiencias de investigación y colaboración en el Pacífico Colombiano

- Hadija Chalupe da Silva (UFF, Brasil): Vida cotidiana y cultura audiovisual amateur en los archivos del LUPA

-Mariel Balás (Udelar, Uruguay): Construcciones audiovisuales de la universidad intervenida

Pausa-café

11:50-13:40hs. Mesa 7: Escrituras sobre cine en el sur. Miradas sobre las revistas y las críticas en la larga duración. Coordinadora: Mariana Amieva

-Claudia Bossay (U de Chile, Chile): Con regocijo del público: Rol del público según *Ecran* 1930-1969

-Ana Broitman (UBA, Argentina): La revista *Cine y Medios*, en la bisagra entre las décadas del 60 y el 70

-Mariana Amieva (Udelar, Uruguay): Mujeres críticas y críticas para mujeres, la patria comunista y un poco de moda

-Marcela Visconti (UBA, Argentina): Escritos feministas al sur. El cine en revistas culturales y suplementos femeninos de la prensa periódica (Argentina, 1977-1988)

Almuerzo

15:40-17:30hs. Mesa 8: Modernización, experimentación, intermedialidad y política en los cines de Argentina y México (1928-1940). Coordinadora: María Aimaretti

-Julia Tuñón (DEH, México): *Redes* (1933-1936) y las vanguardias en México

-Sonia Sasiain (UBA, Argentina): Los públicos durante el comienzo del cine sonoro en Buenos Aires: algunos aspectos de la exhibición

-Dana Zylberman (UBA, Argentina): La revista porteña y los comienzos del cine sonoro en Argentina: una sinergia comercial de rivalidades y alianzas

- María Aimaretti (UBA, Argentina): Annemarie Heinrich y el cine clásico argentino: una pareja feliz

Pausa-café

18-20hs: <u>Conferencia a cargo de Martín Farias</u> (Universidad de Chile): Cinema-Concierto: música y sonidos del cine silente en Chile

<u>Sábado 28/9</u>

10–11:50hs. Mesa 9: El Cine de Mujeres. Coordinadora: María Laura Rocha Carminatti

-Romina Casatti y Florencia Diano (UCU, Uruguay): ¿Cómo filmar una intimidad construida con palabras? El caso de *Delia,* un documental de Victoria "Pitoka" Pena

-Inés Olmedo (Udelar, Uruguay): Rina Massardi, la primera

- Andrea C Scansani (UFSC, Brasil): *Guapo'y* (2022): la reciprocidad cinematográfica ante el inenarrable

- María Laura Rocha Carminatti (UCU, Uruguay): El cine documental realizado por mujeres entre 1985 y 1995 en Uruguay, una aproximación a un problema de investigación

Pausa-café

12:10-13:30hs. Mesa 10: Figuraciones de la feminidad en el audiovisual en tres períodos en América Latina: identidades, artificio, performatividad. Coordinadora: Agustina Trupia

-Sancler Ebert (UFF; Brasil): "Darwin en un papel femenino para tontear a los hombres": analizando la performance de la feminidad por el transformista en *Augusto Annibal quiere casarse* (1923)

-Violeta Sabater (UBA; Argentina): Feminidades y militancia: un recorrido por audiovisuales de cineastas latinoamericanas entre las décadas del setenta y del ochenta

-Agustina Trupia (UBA, Argentina): La interrupción como estrategia estético-política: feminidades disidentes en *Barroco furioso* de Ópera Periférica

Almuerzo

15-16:20hs. Mesa 11: **Diálogos sobre la creación audiovisual: literatura, artes visuales y cine.** Coordinadora: Teresa Teramo

-Teresa Teramo (UCA, Argentina): El arte de filmar lo invisible: Distancia de rescate

-Leandro Gómez (UCU, Uruguay): Memoria y Arte

-Adriana Cid (UCA, Argentina): El paisaje recobrado en un díptico de pospandemia de Gustavo Fontán (Del natural y Árboles y pájaros)

Pausa-café

16:40-18hs. Mesa12: Viajando y cantando: desplazamientos y músicas populares en películas latinoamericanas contemporáneas.
Coordinador: Leandro Afonso

-Leandro Afonso (UBFA, Brasil): ¿Qué escuchamos en los ómnibus antes de la muerte (de Gilda)?

- Matías Corradi (UBA, Argentina): Música popular en el cine de migración rioplatense y su dimensión transnacional

-Roberto Cotta (UFPel, Brasil): Variações narrativas nas canções de *Ela Volta na Quinta*

18-20hs. Mesa de presentación de libros editados entre 2022 y 2024

-Alberto Filippi y Mariano Mestman, *Los condenados de la tierra. Un film entre Europa y el Tercer Mundo,* Akal, diciembre 2022

-Andrea Cuarterolo, Silvana Flores y Jorge Sala (eds.). *Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina: definiciones, delimitaciones y disputas históricas*. Buenos Aires: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2023.

-Andrea Cuarterolo, Silvana Flores y Ana Laura Lusnich (eds.). *Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado.* Buenos Aires: EUDEBA, 2022.

-Georgina Torello, Cecilia Lacruz y Pablo Alvira (editores), *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayo*. Montevideo, Yaugurú, 2024.

-Isabel Wschebor, *De la ilustración científica a la documentación cinematográfica. Aproximaciones a la historia de la fotografía y el cine científicos en Uruguay (1890-1973).* Udelar, 2024.

-Israel Rodríguez, *El nuevo cine y la revolución congelada. Historia política del cine mexicano en los setenta,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2023.

-Marcius Freire y Andréa C. Scansani (organizadores) *Por um cinema de cordel: um livro de Sergio Muniz.* São Paulo, Editora Alameda, 2024.

-Mariana Amieva, *De amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963*), Bernal, UNQ/ASAECA, 2023.

-Masha Salazkina, *Romancing Yesenia: How a Mexican Melodrama Shaped Global Popular Culture*, University of California Press, 2024.

-Rafael de Luna Freire*. O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil: 1907-1915. Rio de Janeiro*, Museu de Arte Moderna, PPGCine-UFF, 2022.

-Valeria de los Ríos, *Vida animal. figuraciones no humanas en el cine, la literatura y la fotografía*. Santiago, Metales Pesados, 2022.

20:30hs. Fiesta de Clausura del V Coloquio

Conferencias

Masha Salazkina (Universidad Concordia de Montreal, Canadá)

Título: De las pantallas socialistas al pop global: historias de circulación alternativas de los medios melodramáticos latinoamericanos

La conferencia ofrece una visión general de la recepción de los medios populares latinoamericanos en el antiguo bloque socialista, en particular en la URSS, en el contexto de la Guerra Fría desde los años cincuenta hasta los noventa. Basado en mi reciente libro Romance con Yesenia (Romancing Yesenia: How a Mexican Melodrama Shaped Global Popular Culture, 2024), me enfoco en particular en la historia transnacional de un melodrama mexicano de la década de 1970 en la Unión Soviética y China para considerar cuestiones de afinidades globales y discursos del (sub)desarrollo a través de los medios populares.

Martín Farías (Universidad de Chile)

Título: Cinema-Concierto: música y sonidos del cine silente en Chile

Esta conferencia ofrece los principales hallazgos de un estudio acerca de la actividad musical y los sonidos aplicados al cine silente en Chile. Mediante el análisis de fuentes hemerográficas, así como partituras y grabaciones se busca comprender las características de esta labor, cuáles eran los requerimientos por parte de los cines respecto de la música y quienes la ejecutaban, y cómo era visto este trabajo por parte de la crítica y el público.

El marco temporal considera el momento en que la exhibición cinematográfica comienza a establecerse en salas de cine alrededor de 1907 hasta el declive del cine silente con la asimilación de la tecnología de sonido sincrónico a comienzos de la década del treinta.

Este estudio busca poner de manifiesto el rol de la música como un aspecto central para el proceso de masificación del cine en Chile tanto por su contribución a las experiencias de exhibición cinematográfica como por el vínculo que propició entre las industrias del entretenimiento.

Información sobre las mesas temáticas

Mesa 1

Televisão na América Latina: culturas nacionais entre a modernização e a indústria

Cordinadores: Reinaldo Cardenuto y Paula Halperín

Introducción

Na medida que avançam as investigações em torno da televisão latino-americana, um dos eixos fundamentais dos estudos é o reconhecimento da capacidade que os países do continente tem de produzir, desde fins dos anos 1960 e início dos 1970, uma crescente programação direcionada claramente à "cultura nacional": melodramas, ficções seriadas, programas de auditório, comédias, musicais, esportes e notícias (Antola & Rogers, 1984; Straubhaar, 1984). O fato de o Brasil e o México terem começado a produzir a maioria de sua própria programação já na década de 1970, e até mesmo exportá-la para outros países da região e do mundo afora (Antola & Rogers, 1984; Straubhaar, 1981; Sinclair, 1998), demostra como a televisão tem desenvolvido na região um papel fundamental na configuração de identidades e subjetividades, nos debates político, ssociais e culturais, nos padrões de consumo e modos de vida. Seu papel no desenvolvimento e na consolidação da indústria cultural deve ser igualmente reconhecido, como destacam inúmeras pesquisas realizadas nos últimos anos (Napolitano, 2001).

Em meados da década de 1960, sobretudo nos países com emissoras prominentes como o Brasil e o México, era evidente que o público latino-americano preferia novelas, séries, programas de auditório, comédias, músicas, notícias e esportes produzidos nacionalmente. A ditadura militar de 1964 no Brasil, por exemplo, investiu significativamente em uma expansão geográfica e tecnológica da infrastrutura, o que teve como resultado a ampliação da cobertura televisiva para todos os recantos do país, garantido que os brasileiros estivessem "integrados" a partir de uma programação de conteúdo "nacional" (Kehl, 1986; Ortiz, 2001) e de estímulo ao desenvolvimento de uma economia vinculada aos padrões modernos de consumo (Straubhaar, 1981; Wallach, 2011). Nesse sentido, para vários governos autoritários existentes na América Latina, foi evidente a capacidade de amplificação, a partir do aparato televisivo, de imaginários que promoviam identidades politico-culturais.

A mesa "Televisão na América Latina: culturas nacionais entre a modernização e a indústria" explora as múltiplas maneiras pelas quais o meio televisivo latino-americano, desde as décadas de 1960 e 1970, exerce um papel fundamental nas dinâmicas fluidas das identidades nacionais e dos debates públicos. Nos interessa analisar como as televisões do continente geraram (e geram), por meio de mecanismos estéticos e narrativos, uma ficção cada vez mais complexa, cujo papel tem sido fundamental nas configurações e tensões políticas, históricas e culturais dos países da região. É necessário ressaltar que as mudanças tecnológicas sempre exerceram um lugar fundamental desde as origens da televisão. Da adaptação ao video-tape até a consolidação do streaming e da TV pela internet, a forma como as histórias são contadas, além dos recursos utilizados para atrair audiências, têm sido uma parte fundamental nos debates que esses programas suscitam na esfera pública de cada país.

*Renascer (*2024): um remake fotográfico?

Marina Cavalcanti Tedesco (UFF, Brasil)

Remakes são recorrentes desde as primeiras décadas da história do cinema. E os motivos para a realização de novas versões de histórias já filmadas podem variar muito. Porém, é comum que se relacionem a questões financeiras. Recontar um sucesso pregresso para um público de alguma maneira familiarizado com dada narrativa tende a ser um investimento mais seguro para os investimentos exigidos na indústria audiovisual.

Portanto, em tempos nos quais a telenovela enfrenta a concorrência de conteúdos provenientes da TV a cabo e dos diferentes serviços de streaming, não surpreende a frequência com que tal recurso vem sendo mobilizado. Geralmente, um remake gera curiosidade e comparações com o texto-fonte desde seu primeiro anúncio até, no mínimo, o final de sua veiculação. Que atores/atrizes interpretarão determinadas personagens? Os arcos narrativos serão os mesmos? Mortes, casais e desfechos se manterão?

A visualidade, por sua vez, não parece ser um elemento central para que um produto seja considerado ou não uma refilmagem. Evidentemente, há novas versões nas quais se busca uma fidelidade, também neste nível, ao texto-fonte. Não obstante, se boa parte das personagens e tramas principais são preservadas, considera-se a nova obra um remake, independente do que aconteça com sua imagem.

Atualmente no ar, a telenovela "Renascer" (2024) é, sem dúvidas, um remake. Foi anunciada desta forma, assim vem sendo consumida e atende aos requisitos expostos acima. E, confirmando a tendência ao êxito das refilmagens, tem produzido bons números, em especial quando se considera o visionamento na internet.

Sua direção de fotografia, a cargo de Fabricio Tadeu, vem sendo muito bem avaliada, tanto pelo público quanto pela crítica especializada. E, como costuma acontecer quando a visualidade deste tipo de produto se destaca, o elogio mais utilizado é "cinematográfica". Nessa hora, praticamente ninguém se lembra que se trata de um remake de um produto que, à sua época, também teve tal área, sob responsabilidade de Walter Carvalho, exaltada.

"A direção fugiu aos enquadramentos habituais, ora perscrutando frestas e janelas (como Santinha olhando o bumba-meu-boi, presa em seu quarto, ou como seu pai, Venâncio, vigiando a filha em meio à mascarada), ora sobrevoando o cenário natural em travellings gigantescos, que só se satisfaziam com uma panorâmica superior a 180 graus". Essa citação parece se referir a "Renascer" de 2024. Afinal, na nova versão Santinha espia por uma fresta, seu pai pela máscara do boi e vemos diversos travellings e panorâmicas. Contudo, é um trecho de uma crítica publicada pelo Jornal do Brasil (p.8), em 10 de março de 1993.

Diante das coincidências encontradas nesta e em outras críticas, e também na comparação da direção de fotografia do texto-fonte e da refilmagem, queremos investigar se podemos pensar "Renascer" (2024) como um remake fotográfico. Pretendemos, ainda, defender que há bastante tempo as telenovelas da TV Globo têm antecessoras para se inspirar ou refilmar, e que o emprego disseminado do elogio "cinematográfica" revela desconhecimento/preconceito em relação à televisão e às telenovelas.

Dramaturgos comunistas na televisão brasileira: um estudo das contradições a partir do filme *Bar esperança* (1983)

Reinaldo Cardenuto (UFF, Brasil)

Em 1983, Hugo Carvana dirigiu o longa-metragem "Bar esperança, o último que fecha". Por meio de uma crítica social bem-humorada, marcada pelo encontro entre a comédia e o comentário político, o filme colocava em cena a solidariedade como condição imprescindível para resistir às violências

existentes na realidade social. Em um contexto histórico no qual o Brasil vivia há duas décadas sob o peso de uma ditadura, "Bar esperança" manifestava o desejo de união coletiva em prol da construção de um novo projeto democrático para o país. A soma das forças progressistas, materializada no filme a partir da diversão etílica e da festividade carnavalesca, era para Carvana o caminho necessário para a superação do regime autoritário brasileiro.

Em "Bar esperança", entretanto, nem tudo é alegria. Ainda que a obra de Carvana seja uma celebração à solidariedade, um elogio aos vínculos de afeto e amizade, nela também reside um olhar crítico acerca das encruzilhadas que atravessaram a esquerda intelectual e artística no decorrer da década de 1970. Para além do entretenimento, o humor presente em "Bar esperança" evidencia contradições e inquietações vividas pelo campo cultural brasileiro durante a ditadura militar.

No longa-metragem de Carvana, dois são os personagens que melhor exprimem tais contradições. Casados, pais de filhos pequenos, Ana e Zeca formam a dupla protagonista de "Bar esperança". Vinculados ao pensamento humanista de esquerda, defensores de uma arte que conscientize politicamente o mundo, os personagens vivem crises e apreensões relacionadas às suas trajetórias profissionais. Após anos trabalhando no meio televisivo, ambos encaram tensões com as dinâmicas próprias à indústria audiovisual de entretenimento. Eles, que apostaram no poder da televisão em difundir o conhecimento crítico, enfrentam agora as encruzilhadas advindas de um modo cada vez mais massificado e padronizado de produção cultural. Ao contrário de suas expectativas, Ana e Zeca lidam com um meio massivo de comunicação ajustado aos ditames da modernização autoritária brasileira. Para além de jornadas opressivas de trabalho, ambos vivem pressões diárias e censuras aos seus processos de criação.

Sem perder o humor, Carvana retrata a crise dos artistas de esquerda que um dia apostaram na televisão como possível instrumento de conscientização ideológica. Para dramaturgos como Armando Costa, Paulo Pontes e Vianinha, todos próximos ao PCB, atuar na indústria cultural, na primeira metade dos anos 1970, significou não apenas a garantia de sobrevivência econômica, mas sobretudo a tentativa de construir um projeto nacional de resistência à ditadura e de comunicação crítica com amplas camadas de público. No entanto, com o avançar da modernização brasileira, trabalhar na televisão também implicava encarar (e negociar com) um setor artístico politicamente conservador e regido por regras e padronizações técnicas referentes à criação abundante e massificada de conteúdos audiovisuais.b

A partir de algumas sequências de "Bar esperança", esta comunicação pretende analisar a encruzilhada vivida pelos dramaturgos comunistas que se lançaram à televisão durante a ditadura militar, evidenciando as contradições de um projeto que flertou com o desejo utópico no epicentro da indústria cultural. Junto ao seu clima festivo e cômico, à celebração da solidariedade como necessidade vital do ser humano, o filme de Carvana desvela o conflito que se esconde atrás das belezas estéticas televisivas. Este estudo é financiado pela FAPERJ, Processo/SEI: 260003/000707/2023.

Teledramaturgia, memoria histórica e biografismo: um ensaio sobre a ficção seriada recente da Rede Globo

Paula Halperín (SUNY, EEUU)

Desde os anos 1970, a Rede Globo tem construído um discurso sobre o seu papel no processo modernizador do país, sendo a teledramaturgia o espaço privilegiado e patamar desde onde a emissora articula o seu lugar na história da televisão e do Brasil. Me interessam particularmente as formas como essas histórias são contadas na ficção e nod documentários produzidos nos últimos dez anos pela emissora, que almeja "passar a limpo" a sua trajetória, permanentemente se reinventando como produtora cultural e agente político na esfera publica.

Uma das características mais frequentemente associadas à ficção e docudramas produzidos pela Globo é a de estabelecer e reafirmar um tipo de identidade nacional, articulada nos vínculos entre o passado e o presente. Essa dimensão da criação de discursos históricos, tem como resultado estruturas de sentimento formadas por subjetividades, sexualidades permitidas, relações amorosas, de intimidade e raciais, estilos de vida e padrões de consumo que se projetam no conteúdo de ficção e documentário que produz.

As maneiras em que a emissora construiu e ainda edifica, através tanto da reprise de novelas de sucesso como na produção de novo conteúdo, a memória sobre o seu próprio lugar na história da televisão e da história do Brasil é um elemento fundamental na minha pesquisa atual. Especificamente, essa pesquisa se volta à produção de conteúdo de ficção docudramas centrados nas biografias de personagens cruciais da cultura de massa que tiveram um papel fundamental na televisão brasileira durante o processo simultâneo de modernização, censura e terrorismo de estado.

Na construção de essa memória histórica, a emissora tem desenvolvido filmes e séries de caráter biográfico, privilegiando as histórias de personagens fundamentais na trajetória da televisão. Hebe, a estrela do Brasil (2019), Hebe: a minissérie (2019), Hebe: um brinde à vida (2022), Chacrinha: o velho guerreiro (2018), Chacrinha: a minissérie (2019), Chacrinha: O Eterno Guerreiro (2019), Xuxa: o documentário (2023) testemunham a inclinação ao biografismo como forma de validação do lugar da emissora no processo politico e cultural da segunda metade do século XX.

Ficción en televisión: series y unitarios en la década del sesenta en Uruguay

Lucía Secco (Udelar, Uruguay)

La presente ponencia aborda las primeras épocas de la televisión en Uruguay, cuando la emisión se hacía en vivo y el medio estaba, siguiendo a Mirta Varela (2005: 16), en búsqueda de un lenguaje propio. Así, siguiendo el traslado de formatos y figuras de otros medios como la radio y el teatro a la televisión, el artículo se centrará en los teleteatros de la década del sesenta. Estos incorporaron elencos y actores del movimiento de teatro independiente y el teatro profesional, con escenografías, obras y vestuarios montados para una sola emisión por televisión. Los teleteatros, como dice Martín Barbero, funcionaron como bisagra hacia la profesionalización del medio, buscando diferenciarse tanto del teatro como del cine, y fueron quedando de lado a medida que la llegada del videotape permitió la importación de ficciones seriadas provenientes de diversos países de América Latina.

Dos visiones televisivas recientes sobre la conquista de México

Álvaro Vázquez Mantecón (UAM, México)

En esta ponencia se realizará un análisis contrastado entre dos series recientes de ficción sobre la conquista de México: Malinche (2018) y Hernán (2019), y de manera tangencial algunos otros documentales transmitidos por canales de televisión y medios digitales. A pesar de que la conquista se ha considerado como uno de los momentos históricos determinantes de la identidad mexicana, curiosamente su representación había sido soslayada tanto en el cine y la televisión.

La hipótesis es que estas series son producto de dos procesos simultáneos: el de la revisión de las identidades indígenas y la discusión sobre el colonialismo interno ocurrido en la sociedad mexicana desde el último tercio del siglo XX, junto con las posibilidades proporcionadas por la animación digital para recrear escenarios que resultarían impensables años atrás. La actualización del relato sobre la conquista es vista desde la perspectiva de la memoria cultural, en donde las historias antiguas se encuentran con la realidad política

contemporánea en un debate fundamental sobre la naturaleza del país, en donde en el contexto de la conmemoración oficial los 500 años de la conquista de México adquiere nuevos sentidos.

Mesa 2

La creación de la Red de Memoria Audiovisual en las Universidades Latinoamericanas.

Coordinador: Rafael de Luna Freire

Introducción

En esta mesa se presentará la creación de la Red de Memoria Audiovisual en las Universidades Latinoamericanas, que tuvo lugar durante el encuentro De Sur a Sur, celebrado entre el 27 de noviembre y 7 de diciembre de 2023, en Medellín. Este evento inédito reunió representantes de tres laboratorios universitarios latinoamericanos dedicados a la preservación audiovisual: el Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional de Colombia – Medellín (organizador del encuentro), el Laboratorio de Preservación Audiovisual de la Universidad de La República, en Montevideo, Uruguay, y el Laboratorio Universitario de Preservación Audiovisual de la Universidad Federal Fluminense, en Niterói, Brasil.

Las discusiones cara a cara durante la reunión aumentaron la conciencia sobre los objetivos convergentes de los laboratorios y la necesidad de continuar el trabajo conjunto y asociado dentro de las universidades latinoamericanas. Fue de ahí que surgió la idea de crear la Red de Memoria Audiovisual en las Universidades Latinoamericanas y asumir el compromiso de un nuevo encuentro presencial en 2024, a realizarse precisamente durante el V Coloquio de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de Montevideo.

De fundamental importancia para la decisión de crear la Red fue la percepción de los desafíos similares que enfrentan los tres laboratorios, pero también el potencial de una mayor participación de las universidades latinoamericanas en la preservación del patrimonio audiovisual de sus países. Así, esta presentación presentará la trayectoria de los tres laboratorios, destacando su historia de colaboraciones internacionales y las perspectivas futuras de acción colaborativa dentro del continente.

La trayectoria del Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional de Colombia – Medellín será presentada por su coordinador, lo profesor Óscar Calvo Isaza.

La trayectoria del Laboratorio de Preservación Audiovisual de la Universidad de La República, en Montevideo, Uruguay, será presentada por su coordinadora, la profesora Isabel Wschebor.

La trayectoria del Laboratorio Universitario de Preservación Audiovisual de la Universidad Federal Fluminense, Brasil, será presentada por su coordinador, lo profesor Rafael de Luna Freire.

Mesa 3

Cine contemporáneo como cine expandido en Chile y Argentina: experimentaciones narrativas, materiales y comunitarias en el contexto (post)natural.

Coordinadoras: Catalina Donoso y Valeria de los Ríos

Introducción

El panel propuesto recoge distintas aproximaciones al cine chileno y argentino de los últimos años para pensar sus transformaciones y búsquedas. En un contexto de crisis climática y del surgimiento de la noción de Antropoceno y (pos)naturaleza, nos interesa indagar en cómo el cine contemporáneo del Cono sur piensa estas temáticas desde sus narrativas, materialidades y en su expansión hacia nociones comunitarias. Estas temáticas cobran un especial interés en el contexto latinoamericano, en el que el extractivismo y su "violencia lenta" (Nixon) ha caracterizado a la actividad económica y productiva (Hoyos, Gómez-Barris).

En obras audiovisuales contemporáneas se da cuenta del impacto residual del progreso industrial y en términos estéticos, de un cambio de escala y de temporalidad, así como un interés hacia nuevas narrativas y materialidades tanto corporales como ambientales.

Como la crisis del Antropoceno es también una crisis de la imaginación, nos interesa recoger la noción de "cine expandido" para enfocarnos en sus aspectos ligados a la idea de comunidad y a la destitución del régimen ocular, a fin de revisar sus alcances y proponer una aproximación al campo cinematográfico que se aparte de aquellas que han sido dominantes en las últimas décadas en cuanto a narrativa, producción y circulación.

Si bien la idea de cine expandido suele asociarse a proyecciones de carácter performático, que involucran múltiples fuentes de emisión de imágenes y un espacio de interacción distinto al de una sala de cine convencional, la exploración del concepto nos lleva más allá de esta concepción. Nuestro interés es entonces identificar algunos de los aspectos contenidos en la idea de cine expandido, que permiten proponer una posición revisada del cine en el universo de las imágenes contemporáneas en el contexto de transformaciones de origen antropogénico.

Buscamos interrogar el cine desde y más allá de su soporte material y así pensar de qué manera construye un espacio de interacción entre individualidades, que potencialmente conformarían uno común. Si el cine tradicionalmente requiere de una pantalla para proyectarse, el cine expandido que buscamos describir en esta propuesta, requiere de una pantalla que opere desde la reconsideración de sus fronteras. En la línea de lo planteado por Andrea Soto Calderón en su libro Performatividad de las imágenes, esta afectación es también una potencial fuerza emancipatoria: "La imagen, antes que una reproducción o una proyección, es un plano de conexión que abre y obra, de ahí la importancia de explorar la comunidad de prácticas en donde se puedan ejercitar modos de no adaptación al sistema dominante, donde crear lo imprevisto, lo que nunca fue visto" (p. 36). Erik Bullot, por su parte, desarrolla una propuesta en torno al cine que denomina "película performativa", en la que pone atención a otros modos de encarnar materialmente un film, que no contemplan la realización misma de este, sino la activación performativa de una película posible.

En ese sentido, nos interesa considerar también algunas prácticas consideradas amateur, que no están dirigidas a conseguir el reconocimiento de los circuitos tradicionales de producción y circulación. Nos interesa detenernos en la denominación amateur en atención a su significado literal: amante. Amateur no sería entonces aquella persona que realiza un oficio de manera inadecuada o no profesional, sino aquella que ama lo que hace, que lo hace llevada por un afecto. Si atendemos a lo señalado anteriormente, el lazo afectivo no sería tanto un contenido que circula de un lado a otro, como una dinámica de relación, la de afectar y ser afectado por algo. En el contexto contemporáneo de crisis climática y Antropoceno, los afectos están presentes en los ambientes de las producciones cinematográficas del sur del continente.

¡Bang! ¡Bang! Estás liquidado: representaciones del gatillo fácil en el cine argentino contemporáneo

Victoria Julia Lencina (UBA, Argentina)

El propósito del presente trabajo es estudiar las representaciones que el cine argentino contemporáneo ha ido configurando desde finales de los años noventa hasta la actualidad sobre la problemática social del "gatillo fácil". Proponemos realizar un recorrido que inicia en Pizza, birra, faso (Adrián Caetano y Bruno Stagnaro, 1998) y que se complejiza en las producciones de José Celestino Campusano y Toia Bonino. Para esto, analizaremos estética y narrativamente el film de ficción Vikingo (José Celestino Campusano, 2009) y el documental Orione (Toia Bonino, 2017) con la finalidad de mapear las modalidades de uso de la "gorra", la construcción de bandos confrontados y el rol asumido por figuras femeninas al interior de relatos signados por la muerte, la violencia y el dolor. Notamos que en las películas ficcionales redunda el empleo de planos generales de personajes caminando sobre calles intermedias entre countries y villas miseria, lo urbano y lo rural, y la configuración de personajes que habitan un lugar intermedio entre lo instituyente y lo instituido, habilitando así una tercera posición híbrida que supera y transgrede la articulación de binomios antagónicos. Por su parte, en el caso del documental advertimos que la misma problemática se presenta resaltando más explícitamente el rol de las instituciones de seguridad en estos casos. De este modo, la pregunta que hará dialogar ambas producciones es ¿qué personajes gatillan fácilmente a los jóvenes?

Estéticas de la producción en el cine argentino contemporáneo

Pablo Piedras (UBA, Argentina)

Esta ponencia explora los modos en que algunas formas de producción del cine argentino contemporáneo determinan estéticamente sus poéticas autorales. Si bien durante las últimas dos décadas el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA) tuvo un rol medular en el crecimiento del campo del cine argentino a partir de un sistema de fomento virtuoso y de una intervención moderada sobre la distribución y la exhibición de películas, me interesa el caso de algunas compañías que han tenido una relación intermitente o directamente inexistente con los mecanismos de apoyo del Estado respecto de la producción. Tal es el caso de Gentil Cine (Eugenia Campos Guevara), Cine Bruto (José Celestino Campusano) y El Pampero Cine (Laura Citadella y Mariano Llinás). Trataré de sostener la idea de que el vínculo complejo con las instituciones estatales ha promovido formas asociativas y/o comunitarias de producción cuyo impacto sobre el terreno creativo de los realizadores es definitorio.

Recupero el término "estéticas de la producción" del libro editado por Sergio Wolf en 2009 en el marco del Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. Según el autor estas estéticas remiten a alianzas que se tejen entre cineastas, a "modelos inventados desde el lugar del deseo de hacer cine" y a "sistemas productivos creados a partir de búsquedas conceptuales" (pág. 8). Sin embargo, en este caso, pretendo reflexionar sobre cómo se han actualizado estas ideas y de qué modo estas asociaciones podrían ser fundamentales para la continuidad del desarrollo del cine nacional, en épocas en la cuales el Estado argentino, desde el arribo de Javier Milei a la presidencia, ha iniciado un proceso de repliegue y vaciamiento en lo relativo a las políticas públicas de fomento al sector cultural y al espacio cinematográfico.

Silencio y violencia lenta en *Puchuncaví* de Jeannette Muñoz

Constanza Ceresa (U. Adolfo Ibáñez, Chile)

Puchuncaví de la artista visual Jeannette Muñoz se compone de 14 fragmentos de registros documentales en 16mm que construyen un archivo vivo de la "zona de sacrificio" en la costa de la quinta región de Chile, afectada por la

contaminación industrial de las termoeléctricas. Cada año Muñoz visita el mismo sitio y lo filma en diferentes circunstancias, intentando traducir "lo poético y lo brutal" de los diferentes estratos que coexisten en este territorio.

Sin duda, la elección del soporte análogo de 16mm determina la estética (textura), tiempos (3 minutos) y reproductibilidad de los fragmentos no digitales. Pero es sobre todo su carácter insonoro el que abre más interrogantes en torno al cine como documento de lo real. ¿Qué potencialidades afectivas abre el silencio en la imagen? ¿Cómo nos afecta la imagen muda en una zona de sacrificio? En esta presentación se analizará el rol del silencio en el archivo vivo de Puchuncaví, y su potencial estético para capturar las huellas de la violencia lenta (Nixon) en la llamada "zona de sacrificio".

"Imaginación Austral: Materia fósil de Tiziana Panizza y los talleres de CEIS 8 en Magallanes"

Catalina Donoso (UChile) y Valeria de los Ríos (UC)

Este trabajo busca poner en relación la obra en proceso de la documentalista chilena Tiziana Panizza, Materia fósil y los talleres del colectivo CEIS 8, del que Panizza forma parte, realizados en la Región de Magallanes, zona austral chilena, dando relevancia el territorio del que ambos se ocupan, en el que la comunidad magallánica -en un sentido amplio que involucra a todo lo existente- se hace visible a través del trabajo con las imágenes. Materia Fósil es un trabajo exploratorio sobre el tiempo geológico profundo de la tierra y la materialidad de lo viviente que surge de una reflexión sobre la materialidad del cine y el momento histórico que cohabitamos.

Los dos talleres que el colectivo CEIS 8 ha realizado en el Museo de Historia Natural de Río Seco, Magallanes ("Mensajeros del viento", 2022; "Narrando a través de luces y sombras: imágenes insospechadas", 2014), son experiencias colectivas en las que, mediante materiales análogos, el grupo de talleristas construye un relato donde el entorno (pos)natural aparece como una fuerza gravitante dentro de la obra. Nos proponemos abordar el trabajo de esta agrupación desde la idea de cine expandido, como una propuesta donde es clave recoger la idea de cine amateur de la que ellxs se apropian, buscando definir su labor en oposición al cine como industria y como negocio y reivindicar la afición como manifestación afectiva de su interés por el cine en formato análogo.

Mesa 4

Imágenes en movimiento y no: publicaciones, implementaciones pedagógicas, espectáculos.

Coordinadoras: Andrea Cuarterolo y Georgina Torello

Introducción

El Seminario Itinerante de Cine Silente Latinoamericano ofrece investigaciones de especialistas en la temática, que dan cuenta de enfoques y perspectivas novedosas contribuyendo a dinamizar esta área de estudios todavía postergada en las historiografías regionales.

Para esta edición, el Seminario propone concentrarse en fenómenos tempranos (apenas llega a 1912) que exceden la mera producción o el mero nitrato, para pensar objetos, dinámicas, mapas ciudadanos. Partiendo del ámbito hemerográfico, la primera revista de cine argentina hasta ahora inexplorada, se entra en las relaciones entre lo cinematográfico y el interior de Argentina, uno de los tópicos más problemáticos e indocumentados de la

región: la centralización de lo espectacular en las grandes ciudades; la exploración de archivos en dos instituciones educativas de Argentina y Uruguay, permite analizar los usos de la imagen fija y el rol que tuvo en un ámbito pedagógico rioplatense, fuertemente aggiornado, que mantenía claros vínculos con las productoras extranjeras; la mirada a los usos del cine en el primer lustro del siglo XX en Uruguay consiente situar a la imagen en movimiento en ámbitos fuera de la sala y, a partir de allí, recolocar el medio cinematográfico en el país en relación a otras formas del entretenimiento, como parte de una serie que lo trasciende, abriendo así uno de los capítulos menos indagados: el de las intermedialidades orientales. Finalmente, aborda el problema de los flujos transnacionales y los tránsitos en el cine temprano de no ficción, con el caso de un pionero chileno, examinando su vida pública y privada partir del hallazgo de un archivo documental familiar y de los fragmentos sobrevivientes de su producción.

La revista rosarina *Cinema,* primera publicación periódica especializada en cine de la Argentina

Andrea Cuarterolo (UBA, Argentina)

La historiografía del cine argentino ha estado tradicionalmente sesgada por un pronunciado enfoque centralista que ha desdeñado o minimizado todos aquellos fenómenos cinematográficos que tuvieron lugar al margen de la Ciudad de Buenos Aires. Esto es aún más evidente durante el período silente, donde las escasas menciones a la producción regional se restringen a la enumeración de algunos pocos nombres o películas emblemáticas. Un fenómeno que ha influido enormemente en este estado de situación es la presunta inexistencia de tempranas revistas de cine regionales. Al igual que en gran parte de Latinoamérica, en Argentina, donde un 90 por ciento de las fuentes audiovisuales de este período se han perdido, estos materiales extrafílmicos han servido tradicionalmente para reconstruir la historia de nuestra cinematografía temprana. La falta de acceso a este tipo de documentos en el interior del país ha redundado, por tanto, en un olvido de este cine en las historias canónicas. Este trabajo se inserta en un proyecto mayor de rescate de la historia del cine regional argentino desde sus inicios hasta la actualidad. Como parte de esa investigación emprendimos un minucioso relevamiento de fuentes en archivos del interior que arrojó como resultado que no solo existieron numerosos proyectos editoriales regionales en las primeras décadas del siglo XX, aún en lugares tan periféricos y alejados de la Capital como la provincia de Tucumán, sino que fue precisamente en el interior del país donde se publicó la primera revista especializada en cine de la Argentina, la rosarina Cinema. Fundada en 1911 por el empresario Juan Lluch, Cinema constituye un proyecto señero para una provincia que muy pronto se convertiría en el segundo polo de producción cinematográfica del período silente, luego de la Capital. A medio camino entre una revista gremial y una del espectáculo, esta publicación fue fundamental para potenciar las actividades comerciales de Lluch, uno de los más importantes distribuidores de cine en la región. Sin embargo, la revista constituye, sobre todo, una de las fuentes más tempranas para reconstruir la cultura cinematográfica regional y nacional en el período previo a la entronización del monopolio hollywoodense en el país, cuando las oportunidades de desarrollo local parecían posibles, aún en estas zonas periféricas. En este sentido, mostraremos como el rescate de materiales de este tipo constituye una ocasión excepcional para empezar a escribir una nueva historia descentralizada de este período pionero de nuestra cinematografía.

Las proyecciones luminosas para la enseñanza hacia 1900: miradas rioplatenses

Paula Bruno Garcén (UBA, Argentina)

El uso de proyecciones luminosas data al menos desde el siglo XVII entre los cenáculos europeos, pero su uso se expandió y popularizó a lo largo del siglo

XIX. Los salones de vistas emplearon placas y linternas mágicas para un público que buscaba no sólo entretenerse sino también tomar conocimiento de los sucesos y escenarios primordialmente procedentes de ciudades europeas. El proceso de industrialización y crecimiento de los públicos para este tipo de eventos modificó las características técnicas y multiplicó también los ámbitos de uso. Tal es así que la venta de proyectores luminosos hacia fines del siglo se clasificaba entre los usos domésticos, teatrales o para establecimientos educativos. Estudios recientes han avanzado en el análisis material e iconográfico de las proyecciones luminosas, fijas y en movimiento, empleadas en establecimientos científicos y/o educativos (Dellmann y Kessler 2020; Cuarterolo 2015; López San Segundo et al. 2018).

Esta presentación se propone exponer los resultados de investigación en torno a las proyecciones luminosas para la enseñanza a partir del análisis de la colección de catálogos de venta de proyectores y placas en el Centro de Documentación del Museo Pedagógico José Pedro Varela (Montevideo) y la colección de placas para proyección del Archivo del Colegio Nacional de Buenos Aires, con el objetivo de precisar las características técnicas y materiales, los circuitos de producción y comercialización de las proyecciones como material didáctico, y los usos que se pueden haber dado en las aulas de espacios educativos en la región rioplatense.

En cafecitos, teatros de variedades, plazas públicas. Intermedialidades y otras formas de existencia del cine en el Uruguay del primer lustro del XX

Georgina Torello (Udelar, Uruguay)

Antes de que las salas de cine, como las conocemos hoy, se instalaran en todo el territorio ofreciendo funciones cotidianamente —lo que se conoce como la institucionalización del medio, más o menos variable según las latitudes— las imágenes en movimiento foráneas y nacionales se «colaron» donde pudieron: en los cafés, los teatros de variedades, las azoteas y las plazas públicas, conviviendo y compitiendo con otros espectáculos. Desde las primeras funciones Lumière en el país, en 1896, y durante la primera década del XX, lo que hoy entendemos por cine habitó lo que André Gaudreault llamó "zona franca creativa", hecha de pura intermedialidad, cuyo examen es imprescindible para entender qué espacio, literal y simbólico, ocupó el medio en el país, tanto en términos de geografías de la ciudad e imaginarios como de usos (e instrumentalizaciones) públicos y privados.

Si el análisis de este periodo, a nivel internacional y hasta regional, ha producido una ingente bibliografía teórica y crítica, a nivel nacional las maneras de pensar el cine privilegiaron —implementando, anacrónicamente, categorías que todavía no le correspondían— su estatus de medio autónomo, ya sea en relación al ámbito de la distribución y proyección, como en el productivo. Esta ponencia, parte de una investigación más amplia sobre las relaciones intermediales en Uruguay, a partir de dos estudios de caso propone pensar esos espacios del «cine» fuera del «cine». El primero trata la integración de la producción nacional, La Revolución Oriental (1904) en el contexto del teatro de variedades; el segundo se concentra en el ámbito público, y atiende a la proyección simultánea, en distintas zonas de la ciudad, de un generoso menú de películas foráneas para la conmemoración del 25 de agosto en 1905.

Tránsitos y flujos en el cine silente latinoamericano: el caso de Arturo Larraín Lecaros

Mónica Villarroel (U. Alberto Hurtado, Chile)

Este trabajo aborda el problema de los flujos transnacionales y los tránsitos en el cine temprano de no ficción, focalizándonos en el caso del pionero chileno Arturo Larraín Lecaros, apoyándonos en la perspectiva teórica de los estudios comparados y de los estudios transnacionales, con un enfoque teórico crítico e histórico.

Cruzar el umbral de lo desconocido hacia un realizador que sabemos fue uno de los más prolíferos de los primeros tiempos en Chile, con su Compañía Cinematográfica del Pacífico, nos permite avanzar en el estudio de las relaciones, prácticas y estrategias de intercambio entre Latinoamérica y Europa y entre los países de nuestro continente.

A partir del hallazgo de un archivo documental familiar, indagamos en los distintos tránsitos de un realizador que fue diplomático y estuvo destinado a Vigo, en España y Japón, develando algunos aspectos de su vida pública y privada, además de la exploración en fragmentos sobrevivientes de la Compañía Cinematográfica del Pacífico, empresa que encabezó Arturo Larraín junto Julio Chenevey, siendo responsables de parte de la gran actividad cinematográfica en Santiago entre 1909 y 1912. Seguiremos así la huella de este pionero, procurando indagar en sus vínculos con Europa y otras latitudes. A modo de contexto y visualización de registros sobrevivientes vinculados a los tránsitos internacionales en América Latina, nos referiremos a las producciones sobrevivientes de la Compañía Cinematográfica del Pacífico.

Mesa 5

Figuras y trayectorias del cine en América Latina (1950-1990)

Coordinadores: Cecilia Lacruz y Mariano Mestman

Introducción

Entender y dar cuenta de la complejidad transnacional y la interconectividad de los procesos y prácticas cinematográficas y culturales ha sido parte del esfuerzo de los estudios sobre el cine latinoamericano de los últimos años. Investigar las colaboraciones, recuperar los viajes, la formación de redes, así como las interacciones y transferencias culturales en la región han delineado el itinerario de gran parte de las investigaciones sobre el cine y la cultura cinematográfica en la región. Priorizando enfoques que exploran las apropiaciones e hibridaciones que caracterizaron cada recepción local, se han repensado las dicotomías centro-periferia, el concepto de las "influencias", así como la idea misma de América Latina y su construcción de lo común. Este panel se inscribe en esta tendencia historiográfica con ánimo de aportar e intercambiar sobre estos enfoques con investigaciones recientes o en curso sobre diferentes figuras del cine regional y europeo que tuvieron un rol relevante en el llamado Nuevo cine latinoamericano en la segunda mitad del siglo XX. Se trata de nuevos aportes sobre el cubano Santiago Álvarez, como director del Noticiero ICAIC Latinoamericano, el uruguayo Walter Achugar, como distribuidor de cine, el cineasta mexicano Paul Leduc; así como los proyectos de Cesare Zavattini en México y Cuba, o de Chris Marker sobre México.

Si bien la mayor parte de estas figuras cuenta con una vasta bibliografía que aborda diversos aspectos de sus obras o trayectorias, aquí nos interesa reflexionar sobre su lugar como forjadores de vínculos regionales o transnacionales del cine latinoamericano de ese periodo, caracterizados por su multidireccionalidad e influencias reciprocas. Las exposiciones recuperan prácticas de solidaridad y cooperación entre cineastas y con instituciones cinematográficas, culturales o políticas en momentos históricos marcados por ideas fuertes de modernidad y de revolución. Asimismo, a través de cada caso concreto, este panel intenta poner en diálogo la forma en la que estas trayectorias estuvieron atravesadas por proyectos e imaginarios en torno al internacionalismo, latinoamericanismo y el tercermundismo.

Por un lado, al recuperar el tránsito de estas figuras por diferentes países y sus diálogos con otros cineastas o personalidades de la política o la cultura, las ponencias contribuyen a discutir/pensar los sentidos de solidaridad política de sus prácticas fílmicas en un ámbito transnacional, así como a revisar

periodizaciones o momentos/años "clave" de la historiografía sobre el Nuevo Cine Latinoamericano. Por otro lado, algunas de las exposiciones ponen atención en la construcción de narrativas e imaginarios sobre América Latina o representaciones de la nación asociadas a coyunturas políticas especificas (revoluciones o dictaduras). Mediante nuevas fuentes escritas, orales y visuales, y el uso de archivos internacionales, este panel también se plantea reflexionar sobre los modos en los que hoy hacemos historia desde América Latina y en el marco de proyectos de investigación con limitado financiamiento, pero contando con estrategias y prácticas de colaboración continua con cinematecas y archivos de diferentes partes del mundo, así como el uso de las nuevas tecnologías a la hora de producir nuevo conocimiento.

Zavattini entre dos revoluciones

Javier Ramírez (UNAM Morelia, México)

En el verano de 1953 el joven museógrafo mexicano Fernando Gamboa invitó al veterano guionista italiano Cesare Zavattini a viajar a México para colaborar en la producción fílmica nacional. Para Zavattini esta invitación aparecía como la posibilidad de expandir las fronteras del movimiento neorrealista que se encontraba en un momento de crisis, efecto del cambio de gusto del público italiano. Zavattini había quedado deslumbrado por el pabellón mexicano en la exposición mundial que se celebraba en París en aquel año, y veía en México la posibilidad de un modelo de Revolución diferente que extendía sus brazos en el mundo de la cultura, la vitalidad de la Revolución mexicana se hacía evidente en el cine mexicano. Raíces había sido proyectada en aquel año en el festival de Cannes, donde Zavattini la había podido ver y, a través de ella había vislumbrado la posibilidad de una importante conexión entre cine mexicano y neorrealismo. Su larga presencia en México a lo largo de los siguientes años, fructificó de múltiples maneras, pero no a través de productos fílmicos concretos.

No obstante, al final de aquella década son muchos los contactos que irán vinculando a Zavattini con el cine que se fraguaba en Cuba. Al triunfo de la Revolución, el guionista se dirige a la isla y participará del primer impulso del joven cine de cubano. El desgaste de la mirada neorrealista en la Europa de los años de la desestalinización, encontraría en América latina vientos de cambio, la presencia de jóvenes cineastas americanos formados en el Centro Sperimentale di Cinematografia de Roma traerá a los países americanos ideas renovadoras, y las condiciones sociales en las naciones americanas durante los años de la Guerra fría, ayudarán a la implementación de un Neorrealismo latinoamericano. Esta ponencia analiza el papel que jugó el "padre del neorrealismo", sus vínculos con las cinematografías locales y con actores específicos entre su fascinación por la revolución mexicana y su contacto con la cubana.

Soy México: una película imaginada de Chris Marker

Carolina Amaral (USP, Brasil)

En esta ponencia se analizará un proyecto de "película imaginada" sobre México, desarrollado por el director francés Chris Marker. Titulado *Soy México*, se trata de una mirada ensayística del realizador sobre el país latinoamericano que fue publicada en el libro *Commentaires 2* (1967). El proyecto articula un texto personal con imágenes de distinta naturaleza, como grabados, ilustraciones y fotografías sacadas por François Reichenbach. La iconografía seleccionada sirve de base para la construcción de una especie de diario de viaje, redactado en 1965, que recupera la experiencia del propio Marker en su estada en México en 1953, cuando acompañó una delegación de la Unesco.

Aunque se presente como un filme no realizado, si lo analizamos como publicación impresa *Soy México* se asemeja a la propuesta de *Petite Planète*, creada por Marker en 1954, una colección de libros de bolsillo que puede ser definida como una mezcla entre "libros de país" y "guías de viaje" –dos géneros

literarios muy exitosos en Francia en aquel momento. La ponencia desarrollará la hipótesis de que los dos volúmenes de la colección *Commentaires* incorporan la experiencia de Marker como autor, editor y cineasta, haciendo hincapié en la relación entre cine y literatura.

La ponencia buscará también analizar el discurso de Chris Marker en ese proyecto de película imaginaria sobre el país latinoamericano. El tema central para Marker en su comentario sobre México es la identidad mexicana, constituida, según el director, como refractaria de la conquista española y la proximidad con Estados Unidos. El cineasta sugiere en su combinación de texto ensayístico e imágenes que el cliché sobre los mexicanos que existe en el exterior está relacionado con la autoimagen que proyecta el propio país.

Con base en el análisis de *Soy México*, sustentado por las características estéticas del cine de Marker y de su experiencia editorial, la ponencia buscará desarrollar una reflexión sobre la representación y los imaginarios producidos sobre México a partir de los tránsitos y desplazamientos del propio director y de sus colaboradores (como Reichenbach). La obra del cineasta está marcada por sus tránsitos en distintos espacios geográficos, sobre los cuales contribuyó a crear narrativas. Además, la ponencia busca profundizar la contribución del cine y de la literatura para la historia transatlántica de las relaciones entre Francia y América Latina.

Esta presentación forma parte de una investigación financiada por el Programa Jean D'Alembert (París-Saclay, ANR-11-IDEX-003).

Walter Achugar y el cine latinoamericano

Cecilia Lacruz (Udelar, Uruguay), Mariano Mestman (UBA, Argentina)

Esta ponencia reconstruye la trayectoria regional e internacional del uruguayo Walter Achugar en las décadas de 1960 y 1970, y propone reflexionar sobre el lugar del distribuidor y productor en el marco del llamado "Nuevo Cine Latinoamericano". El trabajo recorre sus inicios profesionales entre Montevideo y Buenos Aires, su participación en los encuentros de ese movimiento (Viña del Mar, Mérida, etc.), su presencia en los festivales internacionales del nuevo cine y el cine político (Cannes, Columbianum, Pesaro, San Francisco, Montreal, Argel), así como sus relaciones con cineastas europeos, con el cine cubano, boliviano y argentino, entre otros. Si bien la bibliografía ha mencionado el rol de Achugar en Montevideo, en los Festivales de cine del semanario *Marcha,* así como en la creación de la Cinemateca del Tercer Mundo (1969-1972), su figura todavía no ha sido estudiada en lo referido a los cineastas, grupos, y espacios internacionales que articuló como distribuidor. En particular, nos interesa recuperar sus relaciones con el "nuevo cine" en diversas geografías y la importancia de su papel en la construcción de puentes con la modernidad cinematográfica de los sesenta y el cine político del Tercer mundo. Esta presentación se basa en una revisión de fuentes heterogéneas de diferentes archivos internacionales (prensa uruguaya e internacional, revistas especializadas, catálogos de festivales, registros fílmicos, correspondencia, fotografías, entrevistas inéditas y editas).

El Chile de la dictadura en el cine de Santiago Álvarez

Ignacio del Valle Dávila (Unicamp, Brail)

El golpe de estado de 1973 ha sido considerado por la historiografía como un "evento mundo" dada su inmediata repercusión mediática a escala internacional. Ninguna otra asonada militar latinoamericana, antes o después, ha suscitado el mismo impacto en los medios de comunicación, incluyendo el cine. En parte por su espectacularidad, las violentas imágenes del bombardeo del Palacio de La Moneda jugaron un papel fundamental para desacreditar en la opinión pública internacional a la dictadura dirigida por Augusto Pinochet. Ese descrédito se mantendría a lo largo de los diecisiete años que duró ese régimen.

A comienzos de los años setenta, el cine cubano jugó un papel importante en la difusión de una imagen altamente negativa del Chile de la dictadura.

En esta ponencia analizaré las formas de representación de la dictadura militar chilena (1973-1990) en las ediciones de esa época del Noticiero ICAIC Latinoamericano (1960-1990), dirigido por Santiago Álvarez, así como en los documentales independientes realizados por el director cubano. Chile había tenido un espacio destacado en el cine de ese cineasta y en el noticiero del ICAIC durante el gobierno de la Unidad Popular (1970-1973), en virtud de la proximidad ideológica entre los dos países. Al menos dos filmes de Santiago Álvarez se inscriben en ese contexto de aproximación con Chile: *¿Cómo por qué y para qué se asesina un general?* (1970) y *De América soy hijo y a ella me debo* (1972). Sin embargo, tras el golpe de Estado, Chile pasó a convertirse en un modelo de dictadura de Seguridad Nacional. La forma de mostrar ese país en las pantallas cubanas cambió de manera drástica. La imagen del país andino regido por los militares fue continuamente asociada al imperialismo norteamericano y al fascismo. Dos filmes dirigidos por Álvarez después del golpe fueron realizados con esa finalidad: *¿La hora de los cerdos?* (1973) –originalmente una edición especial del Noticiero ICAIC– y *El tigre saltó y mató, pero morirá, morirá…* (1973), así como varias ediciones del Noticiero ICAIC Latinoamericano.

En ese contexto, en el cine cubano, Augusto Pinochet llegó a convertirse, en uno de los grandes enemigos de Cuba, aunque en la realidad no fuese una amenaza directa para la revolución. Asimismo, se multiplicaron, en los documentales de Álvarez y en el noticiero, las muestras de solidaridad hacia los chilenos exiliados. De ese modo, si bien el Estado chileno se transformó en un enemigo, se mantuvo una simpatía por lo que podría considerarse como una comunidad imaginada chilena situada fuera de ese país. Mi hipótesis es que la amenaza simbólica de la dictadura chilena, encarnada principalmente en Augusto Pinochet, fue utilizada por el cine cubano como un elemento de cohesión social alrededor de la imagen de Fidel Castro, en un momento en que la Revolución Cubana atravesaba por un periodo de drástica concentración del poder y de persecución de la disidencia intelectual.

Paul Leduc y su proyecto latinoamericano en la década de los noventa

Israel Rodríguez (UNAM Morelia, México)

Paul Leduc siempre se concibió como un cineasta internacional(ista) y, sobre todo, latinoamericanista. Su filmografía y su archivo son prueba de ello. Desde los años setenta, Leduc estuvo vinculado permanentemente con los principales protagonistas del nuevo cine latinoamericano. Fue, sin embargo, hacia finales de los ochenta, cuando el movimiento fílmico subcontinental había pasado sus años de mayor auge, cuando el avance del neoliberalismo y la consolidación del neocolonialismo económico eran una realidad indiscutible, cuando Leduc coloca en el centro de su obra a las pequeñas resistencias latinoamericanas. Pero, a diferencia de las imágenes y las retóricas militantes que habían impregnado su obra en la década precedente, la trilogía musical de Leduc (*Barroco*, 1989; *Latino bar*, 1990; *Dollar mambo*, 1993) presenta una apuesta por el goce, por la diversidad y por la sensualidad como forma de resistencia frente al avance del capitalismo homogeneizante. Para alcanzar este objetivo, entre finales de los ochenta y principios de los noventa, Leduc viajó por varios países de Latinoamérica y colaboró con decenas de creadoras y creadores (escritorxs, musicxs, actores, actrices, cineastas, etc.), con quienes construyo impresionante proyecto transnacional que buscaba mostrar la riqueza cultural de la región como un fenómeno de resistencia.

La ponencia a presentar en el V ***Coloquio*** de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano de ***Montevideo*** revisará la forma en que Paul Leduc trazó vínculos en los distintos países de América Latina para realizar este ambicioso proyecto. A partir de la revisión del archivo personal del Cineasta (correspondencia, guiones, fotografías, etc.) y del análisis de las películas en

cuestión, se presentará una reflexión sobre la configuración de lo latinoamericano, sobre la resistencia frente al neocolonialismo y sobre el papel que la diversidad cultural y el goce ocuparon en la obra de Leduc en esos años.

Mesa 6

Experiencias de investigación con archivos audiovisuales en laboratorios universitarios de Latinoamérica.

Coordinadoras: Isabel Restrepo y Ana Clara Romero

Introducción

En este panel nos proponemos difundir algunas de las investigaciones y prácticas de archivo desarrolladas por miembros de la Red de Laboratorios Universitarios de Preservación Audiovisual Latinoamericanos, cuya reciente conformación tuvo lugar en 2023 durante el Encuentro De Sur a Sur en la Universidad Nacional de Colombia (Sede Medellín). Los integrantes del panel presentaremos experiencias desarrolladas en laboratorios de Colombia, Brasil y Uruguay.

Los laboratorios universitarios que convergen en De Sur a Sur desarrollan perspectivas en torno a las políticas de preservación de la memoria audiovisual latinoamericana y acogen archivos producidos a contra corriente provenientes de colectivos y comunidades involucradas en luchas sociales y disputas simbólicas. En estos espacios se estimulan procesos en los que las comunidades protagonistas del pasado, artistas e investigadores de diversas disciplinas convergen en el presente y se involucran en proyectos colaborativos de activación de los archivos mediante su recuperación, investigación y creación.

En este panel presentaremos experiencias de investigación vinculadas con la recuperación, divulgación y gestión de archivos audiovisuales fuera del circuito comercial audiovisual, que expresan memorias de la vida cotidiana, de movimientos sociales, de luchas por la justicia y la reparación y de propaganda institucional en la historia reciente latinoamericana.

Tratamiento de materiales de emulsión magnética en archivos vinculados a los movimientos sociales: el caso del Archivo Sociedades en Movimiento

Claudia Umpiérrez Perrone, Ana Clara Romero y Paolo Venosa (Udelar, Uruguay)

La ponencia abordará el trabajo realizado por parte del equipo del Laboratorio de Preservación Audiovisual del AGU-Udelar con el Archivo Sociedades en Movimiento (ASM) y los distintos colectivos custodios de los archivos subalternos. El Archivo Sociedades en Movimiento, coordinado por Diego Sempol, contiene distintos fondos documentales: papel, imágenes fijas y en movimiento, y un archivo oral de los distintos colectivos desde los años ochenta hasta el presente. El tratamiento integral de este se ha hecho de forma colectiva, con un gran aporte de alumnos que realizaron sus prácticas del curso de grado que se impartió en la Facultad de Información y Comunicación. La relevancia de este archivo consiste en el valor histórico, simbólico y patrimonial de estas memorias contrahegemónicas que dan cuenta de la coyuntura social, política y económica de una época y su preservación permite visibilizar los cambios y transformaciones que ha habido y reconocer la lucha de estos grupos en el presente. Nuestro trabajo de recuperación, conservación, difusión de estos materiales y la labor de extensión en el territorio es parte de una cadena de trabajo que tiene como fin, reflexionar, interpelar, resignificar y comprender el pasado a través de estos archivos.

Específicamente se desarrollará el tratamiento documental con el Archivo de Tomás Olivera Chirimini compuesto por varias series documentales, imágenes fijas y en movimiento, documentos papel y un archivo oral registrado en casetes de audio. Se integra además por registros históricos de los distintos procesos por los cuales atravesó el Barrio Reus al Sur. Además, se presentarán los avances en el trabajo con el Archivo del Plenario de Mujeres del Uruguay (PLEMUU) y Asociación Trans del Uruguay (ATRU).

Este rescate archivístico se ha desarrollado en el Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA-AGU) desde mayo del 2022 hasta la actualidad, donde se presta labor de limpieza, ingreso a base de datos Atom y digitalización de los documentos, además de su preservación digital.

Sin título": borraduras, espectros y ruinas en los archivos del cine radical colombiano de los 70

Isabel Restrepo U. de Antioquía, Colombia)

Esta ponencia presenta los hallazgos de nuevas fuentes audiovisuales para explorar las relaciones entre cine y política a partir de la identificación de películas que se consideraban perdidas, descartes y materiales fílmicos inéditos que revelan memorias sumergidas y subterráneas de movimientos políticos radicales.

Vida cotidiana y cultura audiovisual amateur en los archivos del LUPA

Hadija Chalupe da Silva (UFF, Brasil)

El objetivo de esta ponencia es presentar cómo se diseñó la base de datos del Laboratorio Universitario de Preservación Audiovisual (LUPA), cómo se organiza el sistema de recepción y catalogación de las obras, así como la puesta a disposición de las películas para su consulta. Justificamos este trabajo por la importancia del cine y del audiovisual en la vida cotidiana de Río de Janeiro y de Brasil. La historia de Niterói está vitalmente entrelazada con esta actividad cultural, tanto como hábito ciudadano como por su impacto económico en la región. La ciudad alberga el segundo curso de cine más antiguo del país. En 55 años ha formado a más de 3.000 profesionales, entre artistas, directores, técnicos e investigadores cinematográficos y audiovisuales.

El Laboratorio Universitario de Preservación Audiovisual (LUPA) es un laboratorio multiusuario vinculado al Departamento de Cine y Vídeo de la Universidad Federal Fluminense (UFF) y al Programa de Posgrado en Cine y Audiovisual (PPGCine). Fue creado para preservar, de forma prioritaria, la producción y la cultura audiovisual amateur del estado de Río de Janeiro, en todos los formatos y soportes, que no estaban destinados originalmente a ser difundidos en circuitos audiovisuales profesionales. Además, LUPA es responsable de todas las acciones y políticas de preservación de la producción audiovisual realizada en el ámbito del curso de cine de la UFF, por lo que se le ha confiado la salvaguarda de todas las obras producidas en el ámbito del curso de cine y audiovisual, a lo largo de 50 años de historia del curso.

Construcciones audiovisuales de la universidad intervenida

Mariel Balás (Udelar, Uruguay)

La ponencia tiene como objetivo compartir un primer acercamiento a los audiovisuales con diapositivas y banda sonora que fueron realizados por el Departamento de Medios Técnicos y de Comunicación (DMTC) de la Universidad de la República. Se trató de un servicio que se conformó tras el desmantelamiento del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) a partir de la intervención universitaria 1973 por parte de la dictadura cívico militar.

Este trabajo se enmarca en un proyecto doctoral que tiene como finalidad acercarse a las manifestaciones de la vida cotidiana durante la última dictadura militar que vivió el Uruguay (1973-1985) a través de los diapomontajes. En dicho periodo la realización audiovisual con diapositivas y banda sonora fue un modo de expresión cultural posible que conjugó distintas áreas artísticas. En este caso la intención será presentar el contexto en el cual se realizaron esas producciones y conocer las limitaciones y posibilidades de contar con esa documentación que guarda el archivo general de la Udelar. El acceso a esta parte del archivo institucional del DMTC ¿permitirá rastrear vínculos que vayan más allá de lo institucional y develar quizá posturas disidentes?

Mesa 7

Escrituras sobre cine en el sur. Miradas sobre las revistas y las críticas en la larga duración

Coordinadora: Mariana Amieva

Introducción

El estudio de las revistas culturales en el ámbito rioplatense ha adquirido gran relevancia en las últimas décadas, convirtiéndose en objetos importantes para la reescritura crítica de la historia cultural. En este contexto, las investigaciones sobre las escrituras sobre cine, tanto en espacios especializados como en la prensa generalista, suelen ser utilizados como fuentes documentales, pero generan una escasa atención como objetos en sí mismo.

Esta mesa temática busca integrar miradas que trabajen con espacios disímiles que permitan pensar la escritura sobre cine desde la complejidad, pero que también habilite el encuentro de problemas comunes. El enfoque se centrará en las distintas formas del decir más que en los materiales sobre los que se piensa el cine.

Se presentarán distintas líneas de trabajo que se encuentran en sus primeras formulaciones, y que buscan enriquecerse a partir del intercambio con los participantes. Esta mesa temática busca contribuir a la construcción de una nueva historia del cine en el sur, poniendo en valor las escrituras sobre cine como objetos de estudio en sí mismos.

Estas líneas se enfocarán en geografías y temporalidades diversas: Santiago de Chile, Buenos Aires y Montevideo. Los inicios de la consolidación del cine sonoro, la irrupción de los nuevos cines y las modernidades y los períodos represivos y las transiciones. El punto de encuentro radica en el foco en las prácticas de escritura, en los armados institucionales, en las voces disonantes y la propia vocación de la escritura crítica por participar en la creación del cine que reseña y la formación del público al que se dirige.

Con regocijo del público: caracterización de los públicos según la revista Ecran 1930-1969.

Claudia Bossay (U de Chile, Chile)

Esta ponencia se centrará en Ecran, importante revista especializada en cine que existió en Chile entre 1930 a 1969, periodo en el cual existió un ímpetu de publicaciones de revistas y también el comienzo del fin de las publicaciones especializadas en cine. De la edad de oro de Hollywood, con un director viviendo allá, hasta la rearticulación de la industria post aplicación del caso antimonopolio de Hollywood que cumple con el mandato legal de

desvinculación con las cadenas de exhibición a comienzos de 1960, cambiando para siempre el campo de exhibición y por lo tanto del cine.

Puntualizaremos acerca de cómo la revista describe a los públicos y qué gustos les atribuye, permitiéndonos así comprender cómo la revista mediaba el consumo de cine a través de varias décadas. Compararemos cómo cambiaron los estilos de escritura a través de las décadas y la relación con el público que desarrolló la revista Ecran a través de sus treinta años de existencia, contemplando la relación de los públicos con las estrellas, directores, películas y salas de cine.

La revista *Cine y Medios*, en la bisagra entre las décadas del 60 y el 70

Ana Broitman (UBA, Argentina)

Cine y Medios fue una revista de cine; pese a la promesa de otros "medios" en su nombre, sólo publicó un artículo sobre televisión. Pero la misma promesa incluida en su propio nombre da cuenta de un reposicionamiento de época en los discursos sobre el cine en el periodo bisagra entre las décadas del sesenta y el setenta.

La revista Cine y Medios editó cinco números entre 1969 y 1971, bajo la responsabilidad de Pedro Sirera, dueño de la librería y editorial El Lorreins, que funcionaba en la avenida Corrientes, junto con el cine Lorraine. Esta sala integraba una cadena dedicada a la exhibición de cine-arte, compuesta además por el Losuar, el Loire y el Lorange, dirigida por Alberto Kipnis.

La publicación se inscribe en la línea de otras precursoras en el campo de la cinefilia local, como Gente de Cine (1951-1957) o Tiempo de Cine (1960-1968), que habían sido revistas editadas por cineclubes como parte fundamental de sus actividades en torno a la difusión del cine-arte o cine de autor. De hecho algunos de sus redactores, como Agustín Mahieu, Homero Alsina Thevent y Edgardo Cozarinsky habían integrado también esos proyectos. Pero Cine y Medios se inscribe en la tradición de las salas de cine de arte o ensayo antes que en la del cineclubismo que funciona aquí como antecedente.

Hija de su época, la revista alterna el canon del cine de autor europeo del momento con los nuevos cines latinoamericanos y africanos. En sus páginas asoma el movimiento contracultural y la sección Documentos ofrece una valiosa recopilación de manifiestos y declaraciones de cineastas militantes de diversas procedencias, en un momento de alta conflictividad social y política a nivel global.

Mujeres críticas y críticas para mujeres, la patria comunista y un poco de moda

Mariana Amieva (Udelar, Uruguay)

Entre 1945 y 1953 se editó en Uruguay la revista *Nosotras*, una publicación que tenía como lema "Las mujeres comunistas al servicio de la patria" y que dirigió Julia Arévalo, una importante referente del Partido que fue una de las primeras Diputadas del país. La revista estaba destinada a un público heterogéneo en el que convivían las trabajadoras, los sectores más burgueses e intelectuales, junto con las "amas de casa". El perfil de la revista es muy complejo y lleno de contradicciones, en dónde conviven la pedagogía política, el servicio a la mujer trabajadora y una mirada moralizante sobre el lugar de la mujer comunista en el entorno laboral y doméstico. Dentro de las secciones regulares, la revista abordaba la producción cinematográfica del momento. Junto a los materiales promocionales de los estrenos de la distribuidora Artkino, encontramos reseñas o comentarios críticos escritos por algunas colaboradas habituales y luego por el director de Artkino, y que solían centrarse en la valoración política y moral del filme o destacar a realizadores que habían mostrado en la obra previa cierto compromiso social, pero a los que les cuestionaban los desvíos (catolicismo, pesimismo, capitalismo).

El apartado sobre cine solía ubicarse entre la sección de cocina y la de moda. Esta contaminación doméstica me permite hacer una comparación algo caprichosa con las columnas de la reconocida crítica uruguaya Giselda Zani, que cubrió algunos años la sección "La moda en el cine" en la revista *Cine Radio Actualidad* a fines de la década del 30. Este salto de época o medio, cobra sentido cuando se observan algunos elementos notorios en las prácticas que tuvieron esas escrituras para participar en un proyecto que excedía la formación en "cultura cinematográfica". De forma explícita o más velada, estas escrituras pueden pensarse como intervenciones que buscaban incidir en las formas en las que esas lectoras diversas se vinculaban con los cambios de la modernidad en la pre y posguerra.

Escritos feministas al sur. El cine en revistas culturales y suplementos femeninos de la prensa periódica (Argentina, 1977-1988)

Marcela Visconti (UBA, Argentina)

Esta ponencia busca contribuir a una historia de la crítica de cine en América Latina como un proyecto todavía por hacerse. Al estudiar la labor femenina en la escritura sobre cine en medios periodísticos y culturales de la Argentina en las décadas de los 70 y los 80, me interesa llevar la atención más allá de las revistas especializadas y del periodismo de crítica de espectáculos en los diarios, para indagar otro tipo de revistas, culturales o de interés general, así como suplementos femeninos de la prensa periódica de la época, donde circulan notas, reportajes y textos sobre cine con un sentido feminista. El suplemento femenino "La Opinión de la mujer" que publicó el diario La Opinión entre 1977 y 1979; el periódico para mujeres alfonsina lanzado con el retorno de la democracia; el suplemento "La Mujer" publicado en el diario Tiempo Argentino entre 1982 y 1986; la sección "La cautiva. Mujeres y cultura" de la revista cultural Fin de siglo que entrega dieciocho números entre 1987 y 1988, entre otros, son proyectos clave en ese sentido. Una revisión de estas y otras publicaciones y el relevamiento de los escritos sobre cine que circulan en sus páginas permiten repensar textos y medios (revistas y suplementos de diarios) que han permanecido en los bordes de una historia de la crítica de cine poco atenta a formas de ejercicio heterogéneas, practicadas en trayectorias intermitentes, en intervenciones ocasionales o emparentadas con otros campos (la literatura, la historia, el periodismo cultural). Como parte de esa revisión, en esta ponencia me detendré en el caso de María Moreno, quien estuvo al frente de algunos de esos proyectos y, a través de su labor como crítica y ensayista, realizó una intervención feminista pionera en el campo del cine argentino y latinoamericano de los años 80.

Mesa 8

Modernización, experimentación, intermedialidad y política en los cines de Argentina y México (1928-1940)

Coordinadora: María Aimaretti

Introducción

La mesa reúne una serie de investigaciones que, desde diferentes focos temáticos y perspectivas teórico-metodológicas, retornan a la década del '30 para indagar sobre los problemas, las tensiones y las potencias de un momento de cambios profundos en los imaginarios visuales, las prácticas artísticas, el mercado del ocio y el mundo del trabajo en el medio fílmico. A partir de la pesquisa en archivos (públicos y privados), la exploración hemerográfica y la discusión historiográfica, el panel propone una reflexión donde se constelen los conceptos de experiencia urbana, modernidad, experimentación, intermedialidad y política alrededor de los cines en Argentina y México, desde

la coyuntura de cambio del mudo al sonoro hasta comienzos de la década de 1940.

A través del análisis de trayectorias profesionales, casos fílmicos, cartografías del consumo y sinergias intermediales, se trata de tomar en consideración las semejanzas y especificidades de dos contextos socio-culturales diferentes. Por un lado, se pone en perspectiva analítica un período de transiciones y solapamientos técnicos y tecnológicos, clivajes estéticos y del sensorium; y, por otro lado, se analizan las oscilaciones institucionales y el progresivo despegue económico suscitado en los mercados internos de México y de Argentina. En suma: la mesa se interesa por problematizar un momento que: i). fue basal para dos de las industrias que se convertirán en las más pujantes del mercado hispanoablante, a partir del asentamiento de empresas productoras y circuitos de exhibición, ii) implicó la proliferación de prácticas de experimentación estética y política con la imagen, que implicaron diferentes concepciones de "uso" de la experiencia cinematográfica, iii). estuvo atravesado por intercambios —a veces virtuosos y a veces poco pacíficos– entre distintas series/medios de producción cultural, y, iv) resultó constitutivo para los rituales sociales del consumo y la composición de los públicos audiovisuales, por la serie de mutaciones en la visión, la escucha y el disfrute de las producciones fílmicas. Por ejemplo, el acompañamiento musical le dio a la audiencia un sentido de presencia colectiva que, esencialmente, producía efectos que el sonido grabado no podía causar –una sensación de inmediatez y participación– . El sonido en vivo actualizaba la imagen y, al fusionarse con ella, enfatizaba la interacción de la actuación con el público.

Considerar, por la simultaneidad y heterogeneidad de factores intervinientes, la complejidad del período implica interrogar los entornos de industrialización y maquinización que fueron concomitantes a la institucionalización de los cines sonoros en Argentina y México. Y, además, pensar los diálogos y préstamos que cinematografías "periféricas" mantuvieron tanto con Estados Unidos como con Europa, buscando las formas más apropiadas y rentables para vernacularizar estrategias narrativas, estéticas, comerciales e incluso arquitectónicas que habían probado gran eficacia en los cines dominantes. Los exhibidores urbanos, por ejemplo, en respuesta a un mercado cada vez más competitivo, comenzaron a mejorar sus teatros y la calidad de los espectáculos. En la medida en que las audiencias también buscaban acceder a una sociedad más "moderna" según el modelo estadounidense y más próspera, sus sueños de movilidad ascendente convergían con el objetivo industrial de mejorar y expandir el mercado. A su vez, las prácticas de cruce entre el cine y otras formas de espectáculo como el teatral, en sus distintas variantes populares (como revistas o sainetes), se ponen en evidencia al momento de considerar las fuentes locales que alimentaron y configuraron géneros, figuras y estrategias de producción encadenada y que posibilitaron, de este modo, la expansión de los mercados del ocio en Argentina y México.

Redes **(1933-1936) y las vanguardias en México**

Julia Tuñón (DEH, México)

A lo largo de 1934 se filma en un pueblo mexicano una película que abreva de las vanguardias más sonadas en esos años. De la neoyorkina tiene como su fotógrafo a Paul Strand, que no solo experimenta con la foto móvil y la fija sino con las ideologías de izquierda muy presentes también en su ciudad. El vienés Fred Zinnemann, su director realiza esa su opera prima intentando dinamizar el lenguaje que impone Strand con su cámara, obsesionado por la estética de Eisenstein que muy pocos años atrás había filmado en el país su célebre obra inacabada (¡Qué Viva México!). El equipo estadounidense que viene de Hollywood y de Nueva York se caracteriza por su apertura ante las nuevas técnicas fílmicas.

La cinta se filma con cámaras que no registran el sonido, que tendrá que grabarse e integrarse después en los Estados Unidos, lo que hace evidente la dependencia técnica en la industria en esos años de cambios. La música emula también las ideas revolucionarias al respecto de Eisenstein y fue compuesta y grabada por Silvestre Revueltas, otro explorador en su campo, con un resultado sui generis en el cine al uso en las pantallas mexicanas. Un film que narra una rebelión de pescadores anuda a artistas de diferentes partes del mundo, con trayectorias diferentes, pero a los que une la reflexión acerca del cine y de la vida social entre las dos guerras mundiales.

También en el terreno político las vanguardias se manifiestan en la filmación de Redes. Después de la Revolución mexicana se experimenta políticamente para lograr cierta estabilidad al tiempo de solucionar los múltiples problemas de justicia social que atraviesa a la nación. El marxismo, explícito o tácito, muy presente entre los miembros del gobierno y los intelectuales, ofrece un instrumental para influir en las ideas de la gente y de ser posible lograr una toma de conciencia revolucionaria y el cine es el medio más moderno para lograrlo. La discusión acerca del poder de las pantallas sobre las audiencias se ventila entonces a lo largo de la filmación de este docuficción de agitprop, financiado por un Estado que en muchos aspectos funciona en sentido opuesto a lo que la película propone, lo que da cuenta de las tensiones y contradicciones presentes en toda sociedad. El papel del Secretario de Educación Pública, Narciso Bassols, y del Director de Bellas Artes, dependiente de ese ministerio es entonces fundamental.

Los públicos durante el comienzo del cine sonoro en Buenos Aires: algunos aspectos de la exhibición

Sonia Sasiain (UBA, Argentina)

Desde 1928 las salas de Buenos Aires comenzaron a equiparse con sistemas de reproducción de audio. A la vez, la Capital enfrentaba la mayor transformación urbana del siglo y el mapa del espectáculo de Buenos Aires cambió. Las salas de cine adaptadas para el sonoro de la calle Santa Fe, en el comienzo, estrenaron tantas o más películas que las ya tradicionales de Lavalle y las de la recién ensanchada avenida Corrientes. La distribución y exhibición se vieron afectadas por el cambio tecnológico dado que, quienes conseguían exhibir una película sonora, lo hacían en exclusividad y esto cambió la dinámica comercial del período, desplazando el circuito de estrenos hacia el norte, en detrimento de la zona céntrica, al menos hasta 1935.

Esto se dio en un contexto de crisis que se manifestaba, por un lado, en lo económico, el crack de 1929 habría impactado de manera significativa en la cantidad de público que asistió a las distintas funciones. Por otro lado, en lo político, en 1930 se produjo el primer golpe de estado que interrumpió la vida democrática del país y llevó al poder a sectores conservadores que establecieron distintos modos de control social. Frente a este panorama, el cine participó del naciente proceso industrializador que se enmarcaba en un proyecto mucho mayor, impulsado por el Estado, para enfrentar la crisis mundial que, a la vez, actuó como un disparador del desarrollo nacional.

En esta ponencia sostenemos que el cine actuó como una esfera pública alternativa (Miriam Hansen, 1991), que ofrecía un foro colectivo tanto para la formación de espectadores como para generar una esfera pública industrial-comercial. El cine podría proporcionar un horizonte intersubjetivo a través del cual, y contra el cual, negociar los desplazamientos y discrepancias específicos de la experiencia de grupos sociales minoritarios, como los inmigrantes y las mujeres. Asimismo, los exhibidores locales, generaban nuevas salas o renovaban las existentes, con una programación que se diseñaba para paliar la caída de espectadores causada por las nuevas películas sonoras en idioma extranjero. Más tarde, muchos de estos hombres de negocios devinieron productores y fue así como surgió un cine hablado en criollo como alternativa a la hegemonía hollywoodense.

La revista porteña y los comienzos del cine sonoro en Argentina: una sinergia comercial de rivalidades y alianzas

Dana Zylberman (UBA, Argentina)

A fines de la década de 1920 y comienzos de la de 1930, el público porteño se maravillaba frente al arribo del cine sonoro, tanto con la tecnología de discos sincronizados como del más perfeccionado sonido óptico.

Ante esta novedosa forma de entretenimiento, el teatro de revista, en particular, observó con cautela al que, creía, era su nuevo competidor. Como indica Gonzalo Demaría, "si el cine mudo ya representaba un temible rival para el teatro porteño, la difusión del hablado, desde 1928, agudizó notablemente la crisis". En efecto, varios espectáculos hicieron alusión al fenómeno cinematográfico, tomando el asunto con humor o, contrariamente a la preocupación, atendiendo al posible provecho de la innovación.

Este trabajo propone, entonces, analizar los vínculos que se establecieron entre el teatro de revista y el cine en Buenos Aires durante este período de transición, a partir de las parodias, los intertextos y la incorporación de elementos cinematográficos en las producciones teatrales. Asimismo, detenerse en la presencia de algunas figuras clave que pivotarán -simultánea o seguidamente- entre estas dos formas de espectáculo, como Humberto Cairo, Manuel Romero y Luis Bayón Herrera, resulta fundamental para desmenuzar las lógicas de producción que conllevan los bienes aquí abordados y que dan cuenta de una fuerte sinergia entre estas industrias culturales, intrínsecas a los procesos de modernización que las atravesaban.

Annemarie Heinrich y el cine clásico argentino: una pareja feliz

María Aimaretti (UBA, Argentina)

Esta ponencia presenta el avance de una investigación en curso sobre la contribución artística y comercial de la fotógrafa Annemarie Heinrich al cine argentino durante el período clásico (1933-1959). Nuestro objetivo general es reconectar analíticamente su trayectoria profesional con el suelo artístico, social y comercial de una industria en plena modernización, restituyendo el devenir complejo y variado de las prácticas, colaboraciones, trama de relaciones, intereses, preocupaciones y compromisos que mantuvo a lo largo de muchos años de forma ininterrumpida.

En continuidad con una presentación anterior (AsAECA 2024) donde asentamos los planteos crítico-historiográficos que guían nuestra pesquisa desde un enfoque no androcéntrico y materialista; en esta oportunidad se comentarán algunas balizas teóricas que organizan el trabajo en una zona específica del archivo Heinrich: aquella que reúne el conjunto de documentos en papel de la artista, que no había sido consultada con anterioridad por otrxs colegas, y que desde hace más de un año estamos revisando, catalogando y ordenando. Dichos materiales son la base empírica a partir de la cual es posible ir más allá del resumen biográfico o la anécdota, para reconstruir una trayectoria densa y materialmente situada: dan cuenta del tiempo y la energía, la vida poco mítica o idílica que hacía posibles las fotos que nos hipnotizan. Son fuentes que necesitan una lectura convergente y una interpretación relacional con las imágenes.

Seguidamente, se presentarán una serie de facetas aparentemente contradictorias del perfil de esta artista mujer. Para entender el lugar de Anne hay que re imaginar el campo cinematográfico en el período clásico cambiando el patrón habitual: debemos ir más allá de dicotomías esquemáticas —masculino=dominador/femenino=dominado– y pensar ese territorio histórico "(…) como un espacio susceptible de ocupación múltiple (…) (Pollock, [1999] 2002: 39). Esa mirada facilita reponer el espesor y multivalencia del perfil de la fotógrafa en su contexto. Trabajadora y consumidora, artista y empresaria, autodidacta y docente informal, nutriéndose sin prejuicios de círculos

culturales y sociales variados —del teatro de revistas a la literatura "culta", de las artes plásticas al tango–, nuestra hipótesis es que Annemarie Heinrich fue una verdadera agente de modernización cultural y protagonista sinérgica de la industria cultural, tanto en materia iconográfica, comercial, como humana: dos caracterizaciones que le devuelven el agenciamiento que le corresponde y que no fueron consideradas hasta el momento en nuestras historias del cine. Heinrich fue creadora de un régimen visual difuso, transversal a todas las industrias del espectáculo y de circulación multicanal, que fue de las tapas de revista a los afiches cinematográficos, de las marquesinas de los cines a los escaparates de las tiendas, de publicidades gráficas a programas de mano, de posters a postales, de souvenirs a dossiers de prensa. Ella dio entidad visual y portable a un sistema de estrellas en formación, ofreciendo lo que la radio no podía, y lo que la fugacidad del cine no daba: imágenes estables donde aprender a mirar, mirarse y mirar a lxs otrxs, soñando y deseando. Fue tal la relevancia de su trabajo en el medio, que el paso por su estudio se convirtió en estación obligada para la adquisición simbólica de carta de ciudadanía en el mundillo del espectáculo: un signo de pertenencia y de prestigio.

Mesa 9

El cine de mujeres

Coordinadora: María Laura Rocha Carminatti

Introducción

El concepto de 'Lo personal es político' nos invita a explorar una forma de generar conocimiento (quizás la que pensamos única y viable) que se basa en las experiencias, conexiones, síntesis y combinaciones surgidas de conversaciones horizontales entre mujeres Carol Hanisch (2016). Es así como proponemos discutir el cine de mujeres para esta instancia de exposición.

Las dictaduras latinoamericanas no solo reprimieron a las organizaciones políticas, sino que también desmantelaron proyectos revolucionarios y alternativos de diversas índoles. Dentro de estas organizaciones, sus integrantes se vieron obligados a reflexionar sobre cómo seguir adelante, cambiar y encontrar significado en medio de la adversidad. Es así como De Giorgi (2020) reflexiona que: "En el caso de las mujeres, en algunas de ellas, ese proceso no fue solo el de un retorno a un registro más personal sino el de un descubrimiento, el de encontrarse además con un yo mujer. Esto sucedió cuando estuvieron en una situación de soledad inédita o cuando se encontraron solo entre mujeres, en esas circunstancias fueron descubriendo que el mundo no les pertenecía, que las reglas de participación y comprensión habían sido creadas por otros. Comenzaron a cuestionar el estatus jerárquico del mundo público frente al privado y a comprender las consecuencias de esta arbitraria división. (p. 44)"

Aunque el lema 'Lo personal es político' se estableció como una realidad permanente, las reivindicaciones relacionadas con lo íntimo, sexual y doméstico tardaron décadas en ocupar un lugar destacado en la discusión. La transición a la democracia trajo consigo una nueva lucha, como señala Elizabeth Jelin en la introducción de 'Historia de un amor no correspondido: Feminismo e izquierda en los 80 de De Giorgi': 'No se trataba de politizar lo íntimo, eso vendría después, sino de adoptar un nuevo modelo de mujer, activa en el ámbito público'". (De Giorgi, 2020: 13).

Como plantea (Giunta, 2018: 25) es importante resaltar que este nuevo feminismo abarca una agenda política amplia que busca visibilizar y denunciar las desigualdades en diversos ámbitos. En desde allí, que proponemos revisar la creación audiovisual gestadas por mujeres y que buscan representar mundos de femeninos, cuestionando lo ¿una posible mirada compartida? ¿Cómo se presentan y han evolucionado las trayectorias, intervenciones creativas, labores profesionales y prácticas de producción en el cine y el audiovisual hecho por mujeres en los últimos años? ¿De qué manera han

contribuido estas creaciones a la diversificación y enriquecimiento de una mirada autoral y/o colectiva?

Esta mesa está dedicada a explorar el vínculo entre el cine y las mujeres, específicamente en el contexto de las directoras que crean películas centradas en historias femeninas. Analizaremos cómo estas directoras abordan temas de género, identidad y representación en sus obras cinematográficas, contribuyendo así a enriquecer y diversificar la creación y reflexión sobre la realización cinematográfica en Uruguay y Paraguay.

Los asuntos que nos interpelan son: el papel de las directoras mujeres en la representación de la experiencia femenina en el cine, la influencia de la perspectiva femenina en la narrativa, estética y mensaje de las películas, la representación de mujeres diversas según edad, etnia, clase social y orientación sexual, la relación entre las películas dirigidas por mujeres sobre mujeres y el movimiento feminista y de género.

El interés por generar esta instancia es reflexionar sobre la importancia de las películas dirigidas por mujeres en la representación cinematográfica. Analizar cómo estas películas contribuyen a replantear estereotipos de género y promover la igualdad y diversidad. Generar diálogo y debate sobre el papel de las mujeres en la industria cinematográfica y visibilidad en la sociedad.

Algunas preguntas que pueden ser útiles para enmarcar la presentación de las ponentes. ¿Cómo representan las mujeres realizadoras a las mujeres en sus películas? ¿Hay un enfoque en empoderar a los personajes femeninos y mostrar su diversidad en términos de roles, personalidades y experiencias de vida? ¿Cómo desafían las directoras de cine los estereotipos de género en sus obras? ¿Presentan personajes femeninos complejos y multidimensionales que van más allá de los roles tradicionales? ¿Cómo se reflejan estas temáticas en la narrativa y en la representación de los personajes? ¿Hay una tendencia entre las mujeres realizadoras a explorar historias y experiencias femeninas desde una perspectiva íntima y personal? ¿Cómo influyen las vivencias y la identidad de género de las directoras en la representación de sus personajes femeninos? ¿Cómo se relacionan las mujeres realizadoras con otras mujeres en la industria cinematográfica, como guionistas, productoras, y actrices? ¿Cómo influyen estas colaboraciones en la representación de la mujer en sus películas?

¿Cómo filmar una intimidad construida con palabras? El caso de *Delia,* un documental de Victoria "Pitoka" Pena

Romina Casatti y Florencia Diano (UCU, Uruguay)

Este trabajo busca reflexionar sobre el cine de mujeres hecho por mujeres tomando como punto de partida la película documental uruguaya Delia, realizada por Victoria "Pitoka" Pena. Nos parece interesante poner en diálogo tres miradas: la de la directora y su lugar de enunciación como realizadora mujer; la de la protagonista, que se evidencia a partir su universo de poemas; y la nuestra como realizadoras e investigadoras interpeladas por el vínculo que se genera entre ellas que habilita a decir en voz alta lo que no se había dicho antes.

La directora representa a la protagonista por capas. Mediante las conversaciones con sus hijos y su esposo se va abriendo paso hacia Delia, quien ha estado ocupada con lo que le sucede a Jorge. Pone el foco en una mujer que siempre fue testigo y acompañante de la vida de su esposo. Desde el silencio de su casa y a cargo de sus dos hijos pequeños, creó un espacio desde el cual resistir y registrar su propio dolor. Una intimidad construida con palabras.

"Crecí imaginando lo que Jorge había tenido que pasar, la tortura y el encierro. Pero no sabía casi nada de lo que habían vivido fuera, y sobre todo me di cuenta que nunca me había preguntado sobre lo que le tocó vivir a

Delia" dice Victoria Pena en una entrevista sobre la película. Este fue el puntapié inicial para construir a Delia como personaje siendo consciente del modelo de mujer que la ha enmarcado en su historia familiar y para desentrañarlo, hace algunas preguntas clave a cada miembro de la familia. Pone sobre la mesa los cuadernos de Delia y los invita a que se lea en voz alta todo lo que ha sentido y pensado mientras sostiene la "vida afuera" del Penal de Libertad donde estuvo 11 años preso Jorge. La directora va adquiriendo un rol articulador entre lo dicho y no dicho y da cuenta, a través de primeros planos de sus personajes, una sutil tensión marcada por ideales y proyectos de vida.

De este modo, nos interesa ver cómo se configura el rol de las realizadoras documentales y los relatos en primera persona en el contexto actual, a partir de las reflexiones teóricas y metodológicas de diferentes autoras. A decir de Schefer: "Volver la cámara hacía sí mismo, invertir los conceptos de campo, contracampo y fuera de campo, redefinir la puesta en escena de la subjetividad, convocar el pasado, multiplicar los gestos con que el sujeto de enunciación se inscribe en la imagen. (Schefer, 2011)".

En este sentido, la construcción del relato en primera persona de la protagonista tiene una implicancia también en la historia de la directora. Una mujer toma parte de su memoria y la redefine al contar la historia de otra mujer.

Rina Massardi, la primera

Inés Olmedo (Udelar, Uruguay)

Rina Massardi fue una soprano, cineasta y profesora, nacida en Virle Tre Ponti, a unos kilómetros de Brescia, en Italia, que con catorce años llegó con su familia a Uruguay. En una juventud marcada por las dificultades económicas y la enfermedad de su madre, logró formarse como cantante lírica y dar conciertos en el interior, aportando al presupuesto familiar. Luego, gracias a una beca del gobierno uruguayo, viajó a Italia a perfeccionarse. Allí comenzó su carrera profesional con giras por Italia primero, y luego cantando en teatros europeos y de EEUU. A sus cuarenta años escribió el guion, produjo, protagonizó, dirigió, maquilló, hizo el vestuario y la ambientación de "Vocación?", su primer y único largometraje. La película tuvo un tibio recibimiento en Uruguay, una invitación al festival de cine de Venecia de 1939 y según ella se vendieron más de veinte copias a Argentina y Venezuela. Antes y después, Rina filmó con una cámara 16 mm documentando sus viajes, la familia italiana y la uruguaya, su casa en la playa, a su hija en el Parque Rodó. Vivió hasta 1979 en su casa "Villa Rina", que aun puede identificarse en el Barrio Jardín. Fruto de su trabajo y su miedo a morir como una artista pobre, compró catorce casas en ese barrio, que fue vendiendo entre su retiro, en 1956 y su muerte. También se aseguró una pensión graciable del Parlamento, y vendió su película, junto con una "Memoria" al estado uruguayo. Sus intentos de que la obra fuera reconocida por el MOMA como la "Primera pelicula lírica de Sudamérica" no prosperaron, pero sembró en quien recibió la estrafalaria carta, Enrique Mrak, entonces funcionario de la Alianza Uruguay-EEUU, un cargo de conciencia que sólo se resolvió cuando en 2010 me hizo llegar la autobiografía de Rina Massardi, que había encontrado en la feria de Tristán Narvaja. Desde entonces, Rina y yo, que sólo tenemos en común ser trabajadoras, unimos fuerzas para sacarla del olvido.

En esta investigación, que aclaro fue "artística", hubo cuatro fuentes principales: la autobiografía de la directora, la película, los testimonios

directos recogidos y lo publicado sobre la película. De esta última fuente lo más interesante fue identificar un "copy-paste" infinito, donde la película quedaba reducida a una sinopsis (con errores) y a un juicio lapidario. La autobiografía carece de fechas y contradice algunos testimonios, pero también permite deducir una cronología de la producción y de la vida de la directora antes y después.

La película merece una mirada más comprensiva desde una perspectiva contemporánea, en especial por visibilizar la problemática de ser artista, mujer y de clase trabajadora. En el relato de Rina, todos los obstáculos son vencidos por medio de la conjunción del talento y el trabajo, bajo la protección de dos figuras femeninas claves: la madre y la Virgen del Verdún. La vocación artística, ese llamado de los dioses, hace el resto.

***Guapo'y* (2022): la reciprocidad cinematográfica ante el inenarrable**

Andrea C Scansani (UFSC, Brasil)

En guaraní, se utilizan las palabras py'a perere para referirse a un estado de ansiedad que puede ser libremente traducido por "alma perturbada" (2023: 144) y, a partir de esa información de carácter lingüístico, el libro Ventanas abiertas de La Comisión de la Verdad y Justicia del Paraguay nos pregunta: ¿se puede construir un futuro con el alma perturbada? En el Informe Final de la misma Comisión (2008), al hablar de las secuelas del encarcelamiento y las torturas vividas durante la dictadura de Alfredo Stroessner, Celsa Ramírez Rodas comenta: "...Para mí, es un recomenzar cada día. […] una manera mía de sobresalir a los problemas era dedicarme a mis hijos, […] ellos me creen muy fuerte a mí, en realidad no lo soy" (2008: 139). La aparente fuerza exterior se confunde con una resistencia impuesta y enmascara la desintegración interna maquinada por gobiernos despóticos: "El objetivo de la tortura no es solamente que les confieses o les confirmes tus datos, es quebrar a la gente" (CVJ, 2023: 57). Celsa fue arrestada y torturada mientras estaba embarazada de su primer hijo, Derlis Miguel, quien nace en prisión, convirtiéndose en el preso político más joven de Paraguay. La hija de María Lina Rodas, militante del Partido Comunista, y compañera de Derlis Villagra, desaparecido por la dictadura, es la protagonista de Guapo'y (2022), película gestada por más de una década por su directora Sofía Paoli Thorne. La construcción documental de la joven cineasta es integralmente elaborada en la casa de Celsa, en Itá, la ciudad de su abuela materna. Dentro de este escenario de linaje femenino, donde la naturaleza comparte protagonismo con Celsa, proponemos pensar no solo la gravedad y urgencia de ciertas historias –especialmente con la resurgencia de gobiernos fascistas en América Latina–, pero principalmente los modos de realización fílmica con los cuales un equipo, mayoritariamente compuesto por mujeres, se acerca de las reminiscencias de una biografía usurpada y practica la reciprocidad del diálogo en imágenes, sonidos y memorias.

El cine documental realizado por mujeres entre 1985 y 1995 en Uruguay, una aproximación a un problema de investigación

María Laura Rocha Carminatti (UCU, Uruguay)

Busco recuperar y visibilizar una memoria fílmica uruguaya documental femenina fundamental para los estudios del cine. Propongo investigar, analizar y cartografiar a las mujeres que realizaron obras documentales, entre 1985 y 1995, en Uruguay.

Esta investigación se sustenta en que la imagen es un documento histórico con varios significados, con encuadre en la realidad. Se toma el concepto teórico de Bordwell (1985:9) del cine documental como "modo de contar

historias", definir estilos y enfoques históricamente conocidos; este se aplica para contextualizar la cinematografía uruguaya.

También se sustenta en la idea de posicionar la cámara, desde una mirada subjetiva, asumiendo que es un acto político que produce e intercambia opinión, diversidad y discurso. Asociar a la idea de autorretrato como "un género documental que se destaca en la escena audiovisual contemporáneo por la autorreferencialidad narrativa y por la experimentación formal" (Schefer, 2008: 7), que se corresponde con la mirada inmediata del autor y a su entorno (Cuevas Álvarez, 2008: 102) construyendo negociación sobre el enfoque documental alejado de los modelos canónicos y proponiendo una revisión en el tratamiento de los aspectos narrativos, ecológicos, éticos, estéticos y técnicos. Finalmente, la investigación esta atravesada por la idea del modo de mostrar (Aristóteles, 1948: 17) en documental e interpela nuestras opiniones frente a lo que comprendemos.

Filmes como Sin pedir permiso (Hilary Sandison y Maida Moubayed, 1989), Yo era de

un lugar que en realidad no existía (Kristina Konrad, 1989), Por centésima vez (Kristina Konrad, 1990), La caja de Pandora (Maida Moubayed, 1991), Un mural de Guillermo Fernández, 1988 (Sheila Henderson), De la mar a la mesa (Kristina Konrad, 1991), serán obras de estudio en el cine documental realizado por mujeres en tanto modo de contar historias, de buscar representar hechos, personas, lugares y exponer temáticas relacionadas a sus propias vivencias e intereses.

Busco estudiar y problematizar ¿Cuál fue el papel y la contribución de mujeres realizadoras de cine documental en Uruguay entre 1985 y 1995?

Considero que entre 1985 y 1995, las mujeres realizadoras de cine documental en Uruguay tuvieron un rol trascendente y contribuyeron en la representación cinematográfica de hechos, personas, lugares y temáticas relacionadas. Sus obras han reflejado una diversidad de perspectivas, enfoques narrativos y estilos visuales, influenciando así la forma en que se retrataban y se entendían estos elementos en el cine uruguayo de la época.

Estas realizadoras de cine documental se centran en contar historias relacionadas con la identidad, la memoria histórica, las desigualdades sociales y de género, así como también cuestiones políticas y culturales relevantes para la sociedad uruguaya de ese tiempo, Encontramos entre ellas una mirada compartida que a través de enfoques narrativos diversos, incluían el uso de testimonios personales, la exploración de espacios simbólicos y la adopción de técnicas cinematográficas innovadoras para transmitir sus mensajes de forma significativa, autoral y generando redes.

Mesa 10

Figuraciones de la feminidad en el audiovisual en tres períodos en América Latina: identidades, artificio, performatividad.

Coordinadora: Agustina Trupia

Introducción

Este panel se aboca a diversos análisis e interpretaciones sobre figuraciones de la feminidad en el audiovisual en América Latina. Nos interesa generar un espacio de intercambio acerca de esta temática en tres períodos históricos en los que el audiovisual se constituye a través de diferentes soportes, formatos y modalidades. Retomando a Ana Amado (2010) y Julia Kratje (2019, 2012), consideramos al concepto de figuración cinematográfica como despliegue de una potencialidad, un proceso de producción de sentido que atiende a la dimensión expresiva de las imágenes y supone su multiplicidad. Paralelamente,

desde una perspectiva de género sobre el audiovisual, seguimos los planteamientos de Teresa de Lauretis (1996, 1993) y Giulia Colaizzi (2007) para una desnaturalización de la imagen en conjunto con la deconstrucción de la feminidad, y a su vez, con la deconstrucción del género como representación.

En esta línea, formulamos algunas preguntas: ¿en qué medida las figuraciones de la feminidad, en las producciones que nos ocupan, se ajustan o se desvían de su concepción normativa? ¿Qué conexiones pueden establecerse entre estas figuraciones y los procedimientos formales y narrativos de las obras? ¿Qué implicancias tienen las figuraciones mencionadas en aquello que desborda su manifestación concreta? Los trabajos que integran el panel, organizados en un criterio cronológico, pero no unidireccional, comparten estas interrogaciones y nos permiten identificar algunos rasgos que parecieran repetirse o resonar en cada caso.

En las tres ponencias se reflexiona sobre materiales audiovisuales disímiles que dialogan con prácticas extracinematográficas: en el primer caso, con el ámbito del teatro; en el segundo, con la militancia política; y, en el tercero, con la performance. Además, en algunos casos, los corpus de nuestros trabajos configuran las feminidades en relación con el mundo del espectáculo. Allí se sitúa el artificio en su calidad de truco, el cual tiene acepciones ligadas al montaje corporal, a los usos metatextuales y a los efectos visuales. De este modo, se pone en discusión la dimensión performativa por medio de la cual se presentan las feminidades. Nos interesa la observación en torno a las maneras, ropas, gestos que se muestran para conformar una identidad que es comprendida como femenina. ¿Qué variaciones acontecen a lo largo de un siglo en los modos de negociación que deben hacer las identidades ligadas a la feminidad para ser contempladas como sujetos de derecho y alejarse de las miradas cosificadoras? ¿Qué peligros y desafíos enfrentan las identidades que no son mujeres cisgénero y que encarnaron la feminidad a inicios del siglo XX y a inicios del XXI?

Para abordar estos temas partimos de tres territorialidades distintas que conforman una misma región: Argentina, Brasil, y Chile. La temporalidad que abarcamos es extensa dado que hay una investigación centrada en la década de 1920, otra que se sitúa entre las décadas del setenta y del noventa, y una que aborda el 2020. A su vez, uno de los trabajos toma una película silente perdida, otro estudia cortos y largometrajes de cine político, y el tercero se aboca a materiales de corta duración puestos en circulación por medio de las redes sociales.

Consideramos tres conceptos que funcionan como punto de pivote para las investigaciones: una primera arista es la identidad, en términos subjetivos y de género, y su despliegue por medio de procedimientos audiovisuales. En segundo lugar, como adelantamos, el artificio es una noción que atraviesa las ponencias con diversos fines, y que permite reunir elementos de contextos diferentes para producir nuevos sentidos. Por último, la performatividad como proceso y como eje para pensar la feminidad, tanto por parte de identidades cisgénero como trans*, es otra de las cuestiones que nos convocan. Apostamos al diálogo y a la motorización de un ejercicio de pensamiento que puedan surgir a partir de una puesta en relación inesperada al reunir trabajos con objetos de estudio distintos que, no obstante, comparten perspectivas, problemáticas de interés, y ofrecen un abanico de maneras de recorrer parte de la historia del cine.

"Darwin en un papel femenino para tontear a los hombres": analizando la performance de la feminidad por el transformista en *Augusto Annibal quiere casarse* (1923)

Sancler Ebert (UFF; Brasil)

Artista transformista que actuó en Brasil entre las décadas de 1910 y 1930, Darwin, el imitador del sexo femenino, fue muy importante en la escena cultural de Río de Janeiro, capital federal del país en aquella época. Por ello, fue invitado a participar en la comedia muda Augusto Annibal quiere casarse (Luiz de Barros, 1923). En la película, cuyas copias se consideran perdidas, Darwin es contratado para hacerse pasar por una mujer y casar al protagonista Augusto Annibal, un joven que persigue chicas en busca de novia. Una vez consumado el matrimonio, el transformista comienza a actuar como un hombre, lo que lleva al novio a huir al final (A SCENA MUDA, 1923).

En este trabajo analizaremos la performance de la feminidad del transformista en la película utilizando material de archivo como fotografías, noticias y críticas de la película publicadas en la prensa. También utilizaremos publicaciones sobre las actuaciones de Darwin en los escenarios de cine para entender a qué mujer interpreta en la película. Esto se debe a que, al igual que los otros artistas utilizados por Barros llevan aspectos de su trabajo a otros medios (ARAÚJO, 2015), como Augusto Annibal, un famoso cómico del teatro de revista, que utiliza el humor físico, y las bailarinas del Ba-ta-clan, que aparecen bailando con trajes cortos, Darwin emula claramente aspectos de sus actuaciones en la pantalla. Los espectáculos de Darwin consistían en la interpretación de canciones de diferentes nacionalidades, la imitación de comportamientos femeninos y la exhibición de lujosos trajes. Otro detalle que refuerza el interés de Barros por reflejar los espectáculos de Darwin en la película es el uso de la revelación de que detrás de la bella mujer hay un hombre. En todos sus espectáculos, al final Darwin se quitaba la peluca y empezaba a hablar con voz masculina, rompiendo la ilusión creada, situación también retratada en la comedia (EBERT, 2022).

En base a esto, discutiremos cómo Darwin reproduce una performance de género (BUTLER, 2023) conservadora de la mujer. En una época en que las mujeres pasaban de la esfera privada a la pública, asumían empleos, luchaban por derechos (HAHNER, 2003), las imitaciones de Darwin reforzaban la posición de la mujer como frágil, bella y seductora, vinculándola al mito de la belleza (WOLF, 1992) y a la idea de que "la mujer es, ante todo, una imagen" (PERROT, 2007, p. 49). Las mujeres imitadas por el transformista se movían de forma estereotipada siendo siempre muy bellas, con cabellos bien peinados y maquillaje para atender a la mirada masculina, donde ocupaban un lugar de deseo. También vestían trajes de alta costura, atrayendo al mismo tiempo al público femenino y al mercado consumidor de productos de moda y belleza (ARAÚJO, 1993). Además, nos interesa discutir el discurso en torno al ideal de mujer basado en las imitaciones de Darwin, que se convirtió en fuente de discursos antifeministas, como se encuentra en el texto de Costa Rego (CORREIO DA MANHÃ, 21 de abril de 1922, p. 2.).

Feminidades y militancia: un recorrido por audiovisuales de cineastas latinoamericanas entre las décadas del setenta y del ochenta

Violeta Sabater (UBA; Argentina)

La presente ponencia tiene por objetivo abordar las figuraciones de la feminidad y sus vínculos con la militancia en un conjunto de obras audiovisuales latinoamericanas dirigidas por mujeres cis entre los años 70 y principios de los 90. Este objetivo parte de la pregunta sobre las formas que adquieren las figuraciones de militancias de feminidades en el cine político del período, entendiendo que se desplegaron parcialmente en las narrativas y en función de ciertos estereotipos, que serán replanteados y reconfigurados por directoras mujeres que se constituyeron como cineastas pioneras. Reconociendo la existencia de un corpus más amplio de obras como referencia, analizaré el caso de dos realizadoras chilenas: por un lado, el de la directora Valeria Sarmiento y su primer cortometraje Un sueño como de colores (1972) – recuperado

recientemente por la Cineteca de la Universidad de Chile–, documental sobre la cotidianeidad de una bailarina de striptease en Santiago, el desarrollo de su trabajo y sus condiciones de vida en el contexto de la Unidad Popular. Si bien en este caso no se narra una experiencia de militancia como tal, resulta relevante para pensarla como un antecedente de figuraciones de la feminidad en el marco del documental político con algunas características particulares. Por otro lado, trabajaré sobre dos audiovisuales de Marilú Mallet, específicamente su cortometraje Lentamente (1975) y su mediometraje Diario inconcluso (1983), ambos realizados en el exilio. En estos casos, la feminidad se figura en intersección con el terreno de la militancia y es a partir de allí desde donde se construye el relato. Además, abordaré el largometraje de ficción Un muro de silencio (1993) de la directora/productora argentina Lita Stantic, que constituye desde mi perspectiva una película central en cuanto a la configuración de un desplazamiento de miradas femeninas para problematizar las militancias de la época.

Se enfocará el análisis sobre las particularidades de las feminidades y las militancias configuradas en cada film en relación con la puesta en escena. A partir de un análisis comparado de la selección de films de ambos países y pensando en una posible configuración regional, se considerará la noción de desplazamiento desde distintas acepciones: geográfico, identitario y de la mirada, para reflexionar sobre los modos en que se presentan las figuraciones de la feminidad y sus vínculos con lo político.

La interrupción como estrategia estético-política: feminidades disidentes en *Barroco furioso* de Ópera Periférica

Agustina Trupia (UBA, Argentina)

Durante la pandemia por covid-19, en 2020, el grupo Ópera Periférica produjo cinco cortometrajes audiovisuales como parte del proyecto Barroco furioso y los puso en circulación en Instagram. Esos materiales reunieron a cinco artistas transformistas –quienes trabajan frecuentemente en la ciudad de Buenos Aires– con artistas visuales. Cada equipo, a su vez, tomó grabaciones de arias realizadas por cantantes de ópera. Este proyecto fue, antes que nada, un modo de seguir en actividad en el marco de las restricciones sanitarias. Además, implicó la posibilidad de continuar con las indagaciones artísticas que el grupo viene desarrollando desde 2015 y cuya principal característica es imbricar la ópera con poblaciones vulnerables y con artistas que proceden de diversos ámbitos.

En el caso de las cinco producciones resultantes, tres de ellas tomaron la misma obra: "If Love's a Sweet Passion", parte de la ópera La reina de las hadas de 1692 que cuenta con música del compositor inglés Henry Purcell y toma como intertexto la comedia Sueño de una noche de verano de William Shakespeare. En la ópera, esa canción es cantada por una ninfa y versa sobre los tormentos y placeres del amor una vez que Titania se ha enamorado de Bottom –personajes provenientes de la comedia shakespeariana–. Es significativo que, cuando Titania se enamora de Bottom, luego de ser encantada con una pócima secreta, éste tiene una cabeza de burro. Por lo tanto, la canción de amor compuesta por Purcell debe ser pensada en este contexto de fantasía y monstruosidad.

Cuando, para el proyecto Barroco furioso, las artistas drag, Orkgotik, Mabel y Vedette, elaboraron producciones audiovisuales en base a esta canción, surgieron tres cortometrajes disímiles entre sí y cercanos a los parámetros del videoclip. Me interesa, en esta ponencia, abordar las figuraciones de la feminidad que se suscitan en cada uno de los casos a partir de una consigna compartida y de una misma aria como base. Orkgotik elabora una composición que aborda lo monstruoso en relación con rasgos femeninos y trabaja con una identidad que oscila entre el sufrimiento y la emancipación. Por su parte, Mabel retoma la feminidad en estrecha relación con el judaísmo desde su propia práctica drag. Y Vedette entrelaza las figuraciones de mujeres cisgenéro en

publicidades de décadas pasadas en vinculación con noticias de hechos homo-lesbo-trans* odiantes y su constitución de una feminidad exacerbada.

En los tres casos a analizar, se tendrá en cuenta la relación entre la feminidad normativa y las maneras disidentes de encarnarla; la conjugación de la ópera con la música electrónica; y las relaciones entre el lenguaje audiovisual y la performance, en tanto aquello que lo excede y complejiza. La propuesta es pensar la interrupción como la estrategia central de construcción que aparece en estos tres casos y que da cuenta de una enorme productividad imaginativa: la interrupción se vuelve la herramienta estética, política y narrativa que es tomada para mostrar los otros modos que existen de habitar el mundo y llevar adelante el transformismo.

Mesa 11

Diálogos sobre la creación audiovisual: literatura, artes visuales y cine

Coordinadora: Teresa Teramo

Introducción

El 2 de diciembre de 1987, Marguerite Duras recibe en su domicilio parisino a Jean-Luc Godard. El encuentro es para dialogar sobre literatura y cine frente a las cámaras de Arte/la Sept, en perspectiva a una emisión que tendría lugar el 28 de diciembre por televisión. Uno y otro trazan su recorrido personal sobre la frontera tantas veces por ellos transitada entre las dos artes, construyendo en un diálogo totalmente desestructurado, su pensamiento estético en relación con la intersección de las dos disciplinas. "La literatura y el cine, es el anverso y el reverso", dice Godard (1998, t II: 146), imposibles de disociar. "El cine, la literatura –continúa Duras en esa entrevista– es como la cocina: en el cine, si uno sabe que le salió mal el plato, sabe entonces que ha de esperar algo nada perfecto; sin embargo, uno sabe que si no hubiese recibido un codazo, atendido el teléfono, los fideos habrían estado a su punto, a la bonne cuisson (…); en un libro, tal vez –y en esto debe haber una gran celotipia de mi parte, que me permite llegar a decir esto– uno puede cocinar bien los fideos siempre; con el cine, en cambio, hay demasiados complots".

La literatura experimenta el límite de la dimensión convencional y arbitraria del lenguaje, las palabras no se parecen en nada a las cosas que nombran; en cambio, en el cine, todo puede devenir signo, sentido, emoción. El poder evocador del cine, la magia del director para despertar sensaciones, el tratamiento estético desde el arte que mueve a la emoción es una realidad que obliga a pensar el emplazamiento del lenguaje audiovisual. Conocida es la réplica que el mismo Godard hace a quienes con desprecio sentenciaban que "había mucha sangre" en su Pierrot le fou: "Pas du sang, du rouge!" (Godard,1998, t 1: 264); el cine no muestra la sangre, sino el rojo. El cine articula imágenes y sonidos –lógicamente desde una mirada, la mirada del realizador– que deja librados a la percepción del espectador. Pero antes, hay escritura, reescrituras y lecturas que preparan la puesta en escena.

La literatura alimenta al igual que las artes visuales el cine, pero a la vez asimila técnicas cinematográficas como el montaje, el punto de vista audiovisual, el trabajo del fuera de campo, en esa búsqueda de lo esencial de todas las artes que es la representación.

Hablar de Literatura, demás artes y cine nos lleva a plantear el concepto de adaptación que es ante todo vínculo, puesta en relación. Es un proceso largo de encuentros y desencuentros, la posibilidad de un trayecto con varias estaciones, un diálogo de disciplinas, una aprehensión de sentido, una interpretación que juega entre dos o más textos.

El sustantivo adaptación se tomó de la biología. Designaba un proceso por el que un organismo vivo modificaba sus características estructurales para adecuarse mejor a un medio y así poder sobrevivir. Este concepto jugó un

papel fundamental en la teoría de la evolución: es mediante la adaptación de una especie al medio donde esta se instala de manera definitiva, que se produce la selección de elementos que caracterizan a esa especie singular. En el siglo XIX, caracterizado por el determinismo y el predominio de un paradigma cultural positivista, se hallaba presente tanto en las artes como en las ciencias la idea de "correspondencia" entre organismos. La mutación y el pasaje de un objeto o tema de un arte a otra se realizaba por medio de la "adaptación". Las dos obras se corresponden si cada una pone en materia, por los medios que le son propios, la misma expresión artística (Cléder y Wagner, 2017: 18). El proceso de adaptación, por tanto, implica hacer corresponder la obra a su medio.

Este panel busca dialogar sobre dicho proceso en el que intervienen la escritura, las artes visuales, la música y la creación audiovisual. ¿Qué aspectos se tienen en cuenta en la transposición? ¿Cada género literario requiere estrategias distintas de adaptación, o se trata de un proceso más o menos uniforme? ¿Cómo se seleccionan las obras? ¿El tratamiento estético desde la música y los conceptos de las artes visuales cómo inciden en la transformación de la obra literaria en film? El panel busca responder a estas y otras cuestiones relativas al trabajo de adaptación y a la relación entre literatura y cine y demás artes, especialmente las artes visuales.

El diálogo sobre el proceso de adaptación nos lleva a hablar también de lenguajes. Mientras en el cine varias disciplinas y técnicas confluyen para dar sentido a lo que se busca representar (música, arte, escritura, fotografía...), en la literatura se cuenta con la palabra. Uno y otro orden pueden crear diferentes impresiones. En un guion cinematográfico todo es concreto, todo es presente, mientras que en un cuento o novela el narrador puede moverse con mayor soltura entre los tiempos verbales, la voz pasiva y otras estrategias retóricas como la negación.

La diversidad de lenguajes da origen al proceso creador de adaptación o transposición y constituye una práctica profesional concreta que requiere de técnicas, destrezas y conocimientos propios. Sobre ese proceso es que el panel busca iluminar el quehacer de escribir cine.

El arte de filmar lo invisible: Distancia de rescate

Teresa Teramo (UCA, Argentina)

La presente ponencia, a partir de la novela Distancia de rescate (2014) de Samanta Schweblin y el film homónimo de Claudia Llosa (2021), busca develar los recursos cinematográficos que permiten mostrar un hecho de consciencia (de la protagonista de la ficción) y profundizar en el cine como dispositivo de afirmación, donde todo está presente y patente, frente a la literatura que, desde lo retórico, permite la negación y otro tipo de desplazamientos. Tanto la novela como el film operan desde la alusión y la sugerencia a través de metáforas y contrapuntos narrativos –visible e invisible, atracción y alejamiento, campo y ciudad, universo infantil y adultez, normalidad y anormalidad, femenino y masculino– que revelan y ocultan el entramado de relaciones donde lo no dicho y no visto ejerce la mayor tensión dramática.

Memoria y Arte

Leandro Gómez (UCU, Uruguay)

La memoria tiene un carácter social. Los monumentos son el lugar por excelencia en el que se deposita un momento de la Historia, son el sitio de la memoria materializada en el que el tiempo se detuvo y se detiene para traer a la memoria un hecho trágico, feliz o extraordinario. ¿Cómo opera entonces la memoria de una comunidad?¿Qué recordamos como sociedad? y… ¿qué olvidamos? Cada manifestación artística de un pueblo es exteriorización de su memoria, es su presente que dice "aquí estoy" en esta representación concreta. Recordar es actualizar y cada actualización es un proceso de elaboración narrativa que maximiza la coherencia de lo sucedido.

"Los recuerdos se distribuyen y organizan en niveles de sentido, en archipiélagos, eventualmente separados por precipicios, por otro, la memoria sigue siendo la capacidad de recorrer, de remontar el tiempo, sin que nada prohíba, en principio, proseguir, sin solución de continuidad, este movimiento". (Ricoeur, 2003, p. 129). El arte es el dispositivo humano para recordar, para tener presente y transmitir a otras generaciones la riqueza de un pueblo, de una cultura, su historia, legados… En esta ponencia, se articulan dos momentos: uno reflexivo sobre el dispositivo del arte en el recuerdo comunitario y otro experiencial en el que a través de diversas creaciones visuales de mi autoría propongo una lectura crítica del presente.

El paisaje recobrado en un díptico de pospandemia de Gustavo Fontán (Del natural y Árboles y pájaros)

Adriana Cid (UCA, Argentina)

Aun cuando resulte todavía prematuro mensurar el impacto de la pandemia sobre los seres humanos, se acumulan investigaciones que dan cuenta no solo de los efectos negativos, sino también de notables casos de creatividad, fruto de la experiencia límite vivida.

En este contexto de pandemia y pospandemia, el cineasta argentino Gustavo Fontán realizó cuatro cortometrajes, que configuró a manera de políptico, integrado por sendos dípticos: Jardín de piedra y Luz de agua, y Del natural y Árboles y pájaros. En esta ocasión, nos concentraremos en el segundo de los dípticos, surgido de enero a agosto de 2021, en la inmediata pospandemia. Ambos films llevan la impronta de ese tiempo y se erigen, ellos mismos, en testimonio vivo de un paisaje recobrado.

Realizaremos nuestro análisis apelando a la Semiótica fílmica y a la Fenomenología del espectador, a la vez que recurriremos, como marco teórico, a recientes estudios acerca del concepto de paisaje. En ellos, este es entendido como experiencia afectiva, en íntima relación con el ser humano.

Mesa 12

Diálogos sobre la creación audiovisual: literatura, artes visuales y cine

Coordinador: Leandro Afonso

Introducción

Los géneros cinematográficos clásicos se establecen sobre todo en la primera mitad del siglo XX y pasan por relecturas que se reconocen como canónicas ya en los años 1960 y 1970 (Altman, 2000). Es decir, cuando llegamos a la contemporaneidad, hablar de géneros en un análisis puede sonar algo anacrónico. Sin embargo, dentro y fuera de la gran industria, dentro y fuera del campo de la investigación académica, determinados nombres siguen siendo relevantes. Los road movies, el biopic y el cine musical – aunque pesen ahí sus (muy) distintos niveles de popularidad e instantes de establecimientos como géneros y/o como formas de hacer cine – son ya conocidos por un gran público, con características más o menos estables y distintivas. A la vez, pensando en la contemporaneidad, y pensando en el cine producido en Latinoamérica, ellos contienen matices.

Así, este panel busca discutir cuestiones que enlazan historias de vida, desplazamientos y canciones, pero reconociendo especificidades del cine actual en las películas analizadas. Además de lo mencionado, hay una relación con una realidad, por ejemplo, aún más presente y sensible en las últimas décadas, como es la migración. Hay un diálogo con un imaginario nostálgico y su vínculo con otra industria, la fonográfica. Hay un cine de flujo (Oliveira Jr., 2013) y una lógica completamente distinta de lo que se solía traer, en

términos de convenciones, a las canciones (uno clásico piensa en musicales de canto y/o danza) y a los viajes (otro clásico piensa en aventura o acción).

Así, en una película cuya especie es, antes de la apreciación, un biopic melodramático de una estrella popular, puede mostrarnos que una de sus claves está, precisamente, en los ómnibus. Otro film que aborda cuestiones migratorias en nuestro espacio geo-histórico y político nos va a mostrar personas que tuvieron que viajar en las venas abiertas por dictaduras o por pobreza, sino gente que caminó solamente por las vías de la clase alta. Y otra película, conocida por su relación con la realidad de forma muy sui generis, tiene su presentación basada en una música popular conocida, cuya elección tuvo algo de casual.

Por ende, este panel pretende enlazar canciones populares y tránsitos en tres películas, de tres países, conectados a géneros y efectos heterogéneos. La primera propuesta, escrita por Leandro Afonso, analiza cómo escenas que transcurren en ómnibus imprimen diferentes significados a través de la música en la obra argentina Gilda, no me arrepiento de este amor (2016). A continuación, Matías Corradi analiza la música incidental presente en el largometraje uruguayo-brasileño Por el camino (2010), que aborda el tema de la migración. Finalmente, Roberto Cotta examina el cambio narrativo que supone el cambio de canciones en las dos versiones de la película brasileña Ela Volta na Quinta (2014), la que se exhibe en festivales y en el circuito comercial.

¿Qué escuchamos en los ómnibus antes de la muerte (de Gilda)?

Leandro Afonso (UBFA, Brasil)

Gilda, no me arrepiento de este amor (Lorena Muñoz, 2016) aborda la trayectoria de vida de la cantante argentina de cumbia Gilda (1961-1996), trágicamente fallecida en un accidente automovilístico –en el lugar de su muerte se construyó un santuario. Hay aquí los ingredientes necesarios para que se vislumbre otra película latinoamericana con una típica heroína melodramática, un personaje que se acerca simbólica y literalmente a la santidad. Uno de los puntos que más llama la atención de la película, sin embargo, son los viajes en ómnibus. Esta ponencia forma parte de un doctorado en curso, que se centra en analizar la construcción de artistas de música popular en biopics realizadas en el siglo XXI en América Latina, y cree que en ninguna otra película del corpus –quizás sólo en 2 Filhos de Francisco (Breno Silveira, 2005)– estos viajes son tan importantes y simbólicos. Por un lado, ellos son esperados en obras de este género: los artistas dan espectáculos y, por supuesto, viajan. Por otro lado, en el éxito de taquilla Gilda, no me arrepiento de este amor (Lorena Muñoz, 2016) estos viajes son especialmente fundamentales por al menos dos motivos. Aquí de acuerdo con el concepto de Belén Vidal (2014, p. 3), que considera el biopic como un conjunto de "films de ficción enfocados en personajes cuya existencia histórica está documentada, y cuyas reivindicaciones de fama o notoriedad justifican la singularidad de sus historias" (traducción nuestra).

En primer lugar, porque ella murió en un accidente automovilístico, en el cual fallecieron otras seis personas. En segundo lugar, porque en la película hay un número considerable de secuencias similares: es posible contar al menos siete escenas en las que la protagonista está en algún tipo de ómnibus, más o menos similar a aquel en el que ella estará viva por la última vez.

Hay silencios, músicas instrumentales y canciones de la propia Gilda. Notamos momentos más cortos, otros más contemplativos e incluso el uso de la cámara lenta. Así, este trabajo se pregunta: ¿cómo se muestran las escenas de ómnibus? ¿Qué dicen allí los diferentes sonidos y las diferentes músicas? ¿Qué nos dicen estos endoclipes (Vidigal, 2012) sobre la construcción de tan icónica figura –literalmente considerada sagrada y profana– de la música popular latinoamericana?

Para este análisis buscamos dialogar con otros dos autores. En cuanto a la

puesta en escena, que busca responder a la pregunta de cómo se muestran tales escenas, las ideas están en línea con propuestas de Luiz Carlos Oliveira Jr. (2013). En cuanto a la parte sonora, el contacto es con ideas de valor añadido y efecto empático, de Michel Chion (1990).

Música popular en el cine de migración rioplatense y su dimensión transnacional

Matías Corradi (UBA, Argentina)

Esta ponencia se centra en el análisis de la música incidental de un film rodado en Uruguay, Por el camino (Charly Braun, 2010), que trabaja cuestiones migratorias dentro de la diégesis desde diferentes aristas (sus protagonistas provienen de diferentes países, Bélgica y Argentina, y, a su vez, se trata de una road movie, género cinematográfico cimentado en el desplazamiento físico sobre el territorio).

El propósito que nos impulsa radica en poder dar cuenta de algunas de las funciones que cumplen las canciones, todas ellas populares, en el devenir narrativo; tanto a nivel semántico como estético y formal. En esa dirección, realizaremos un abordaje, siguiendo algunos conceptos de Gorbman (1987) y Chion (1990), que nos permita contemplar sus cualidades acústicas y líricas, así como también, examinar el nexo articulador que las une en cada secuencia a la progresión dramática que va aconteciendo, esto es, los encuentros y desencuentros que va forjando la pareja protagónica.

Hablamos de una producción que posee ciertas peculiaridades que la tornan interesante para su indagación. A diferencia de otras que tematizan la migración a nivel regional, y que en mayor medida figuran a sectores medios o subalternos, esta sobresale por ser la única3 cuyo sistema de personajes pertenece a una clase social ligada a la alta burguesía rioplatense.

En este contexto sostenemos que se trata de un caso paradigmático en el que convergen elementos transnacionales en sus múltiples dimensiones: musicales, cinematográficas (Lie, 2016) y migratorias (Glick-Schiller et. al., 1995).

Variações narrativas nas canções de *Ela Volta na Quinta*

Roberto Cotta (UFPel, Brasil)

Na versão exibida em festivais de cinema, a cena de abertura de Ela Volta na Quinta (André Novais Oliveira, 2014) mostra uma sequência de fotos de família acompanhada pela canção O Vale (1973), composta e cantada por Genival Cassiano. Os registros do casal Maria José e Norberto Novais Oliveira, protagonistas do filme, apresentam experiências cotidianas e acompanham o crescimento dos filhos Renato e André, todos interpretados por familiares do próprio cineasta.

Em consonância com as imagens, os versos musicais rememoram experiências passadas, tais como lembranças de viagens: "Na estrada, íamos só você e eu (se lembra?)/ Pinheiros altos, verdes, que seriam? (se lembra?)/ Nos nossos fins a escada longa ao fim (no vale)/ [...]Bom dia, Brasília, Bahia!". No decorrer do filme, a ideia de viagem torna- se ainda mais fundamental, uma vez que a ida solitária de Maria José a outro estado revela a crise enfrentada em seu relacionamento.

No lançamento em circuito comercial, em 2015, as imagens de abertura permaneceram as mesmas, contudo a banda sonora foi alterada. A trilha inicial incorporou Nada de Novo (1970), escrita e entoada por Paulinho da Viola, que já aparecia em outro momento na versão original. Segundo Couto (2016), a mudança foi motivada pela não obtenção dos direitos autorais da canção de Cassiano. Sua substituta traz um agudo sentimento de tristeza relacionado à perda de uma pessoa querida, aspecto que antecipa situações apresentadas ao longo do filme: "Nada de novo/ Capaz de despertar/ Minha

alegria/ O sol, o céu, a rua/ Um beijo frio, um ex-amor/ Alguém partiu, alguém ficou/ É carnaval".

Outra cena traz procedimento estético semelhante. Na primeira versão, o casal de protagonistas dança na sala de estar ao som da canção Olha (1975), de Roberto Carlos, cujo eu-lírico reforça o afeto pela companheira, independente dos problemas que possam ter. Já na segunda versão, mesmo com a manutenção das imagens, a música é substituída por Eu Preciso Aprender a Ser Só (1965), composta por Marcos Valle e Paulo César Valle, e interpretada por Maria Bethânia. Sua letra contradiz o cântico anterior. Ao invés do relacionamento mantido a qualquer custo, os versos clamam pela sobrevivência em meio à solidão.

Considerando tais modificações na banda sonora, apesar da repetição de imagens, é possível pensar em dimensões narrativas opostas nas duas versões de Ela Volta na Quinta? Esta pesquisa analisa como as variações musicais podem contribuir para a articulação de significados no filme. Tomando como exemplo as duas cenas mencionadas, investigam-se as relações de composição estética entre som e imagem, baseando-se nos estudos de linguagem cinematográfica de Aumont (2006), Bordwell & Thompson (2013), Eisenstein (2002); na análise fílmica de Vanoye & Goliot-Lété (2009); nos elementos interpretativos propostos por Bordwell (1996), Gancho (2002) e Gaudreault & Jost (2009); e nos aspectos musicais discutidos por Gorbman (1987) e Chion (2011).

Participantes

Por oden alfabético

María Aimaretti: Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, cuenta con un posdoctorado en Humanidades por la UBA. Licenciada y profesora en Artes Combinadas. Investigadora adjunta del CONICET. Es docente concursada en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino (2013 a la actualidad), y ha brindado clases especiales y seminarios en universidades nacionales, el Instituto Mora de México y la Universidad de Jaume I (España). Participa del grupo de estudios "Arte, cultura y política en la Argentina reciente" coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik. Es investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA.

Leandro Afonso: Doctorando en Comunicación y Cultura Contemporáneas por la Universidad Federal da Bahia (UFBA), con el apoyo del Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq – Brasil), fue profesor sustituto de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA) [2022-24]. Actuó como orador de los Pontos MIS (Museu da Imagem e do Som-SP) [2018-19], como profesor del Instituto de Cinema (InC) [2017-20] e de la Academia Internacional de Cinema (AIC) [2016-2021], donde sigue como docente de cursos online. Es también guionista, productor y director de, entre otros, los cortometrajes *Argentina, Me Desculpe* (2015) y *Toda Sombra Parece Viva* (2019).

Carolina Amaral de Aguiar: Profesora de la Universidad Estatal de Londrina (UEL) y del Programa de Postgrado en Historia Social de la misma universidad. Es doctora en Historia por la Universidad de São Paulo (USP), donde también hizo un postdoctorado en Cine. Actualmente, es investigadora extranjera en la Universidad París-Saclay como becaria del Programa Jean D'Alembert (2023/2024). Ha publicado artículos académicos y capítulos en países como Brasil, Chile, Argentina, Francia, Portugal y España. Es autora del libro *O cinema latino-americano de Chris Marker* (2015) y ha organizado obras colectivas como *Cinema e História: circularidades, arquivos e experiência estética* (2017) y *Cinema: estética, política e dimensões da memoria* (2019).

Pablo Alvira: Profesor en Historia y Doctor en Humanidades y Artes por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. En la actualidad es docente del Departamento de Historia Americana en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, Uruguay. Investigador (nivel I) del Sistema Nacional de Investigadores (ANII). Estudia los vínculos entre izquierdas y campo cultural en América Latina, centrándose en el cine de intervención política entre las décadas de 1950 y 1970.

Mariana Amieva: Doctora y Profesora en Historia (FHCE/UNLP). Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA) y es investigadora —nivel I— del Sistema nacional de Investigadores (ANII). Fue la editora de la revista 33 cines, (Fondo Concursable MEC ROU. 2009, 2011 y 2013). Ha publicado *Amores diversos. Derivas de la cultura cinematográfica uruguaya (1944-1963),* y coeditado el libro *La crítica uruguaya ante el cine nacional (1920-2001*). También participó de libros colectivos sobre cine en Uruguay y en revistas especializadas.

Mariel Balás: Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UdelaR). Se

desempeña como docente e investigadora en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la UdelaR. Su tema de interés son las producciones audiovisuales en video y con diapositivas en las décadas entre 1970 y 2000, haciendo foco en las redes, la distribución y la circulación a nivel local y regional. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta) y el Grupo de Estudios sobre los ochenta (GEO).

Claudia Bossay: Historiadora cultural con un doctorado en Estudios de Cine por la Queen's University Belfast (UK). Actualmente trabaja como Profesora Asistente de la carrera de Cine y Televisión para el Departamento de Comunicación Audiovisual de la Facultad de Comunicación e Imagen, de la Universidad de Chile. Dentro de sus áreas de especialización se encuentra el estudio de los públicos históricos de cine en Chile. Es co-editora del libro "La vieja escuela: El rol del Cine Arte Normandie en la formación de audiencias (1982-2001)" (2020) y directora del proyecto "Cartelera histórica: Exhibición y recepción cinematográfica en Santiago entre 1918 y 1969" (PAI 79170064, CONICYT). Actualmente, es parte del proyecto de investigación "Públicos de cine en Chile: cultura cinematográfica, cinefilia y procesos de formación".

Ana Broitman: Licenciada en Ciencias de la Comunicación y Doctora en Ciencias Sociales por la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Es docente de *Historia de los medios* y de *Elementos y estructuras de la expresión audiovisual* en esa universidad. También ejerce la docencia en la Maestría en Cine Documental de la Universidad del Cine de Buenos Aires. Su campo de estudios lo conforman el cineclubismo, las publicaciones especializadas, la circulación y recepción cinematográficas, y los públicos del cine y el audiovisual.

Paula Bruno Garcén: Magister en Curaduría en Artes Visuales (Universidad Nacional de Tres de Febrero), Licenciada y Profesora en Artes (Universidad de Buenos Aires). Es docente del Taller de Arte y Comunicación del Profesorado Universitario en Educación Primaria (Universidad de la Ciudad) y de Historia de las Artes Visuales – Europa Siglos XVI – XVIII del Departamento de Artes (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires). Cursa el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires) con una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), e integra el Grupo de Historia y Epistemología de las Cartografías y las Imágenes Técnicas (GHECIT), radicado en el Instituto de Geografía de la Universidad de Buenos Aires.

Óscar Calvo Isaza: Historiador, profesor titular y director del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia, en Medellín, Colombia. Su campo de investigación es la historia urbana, los movimientos sociales y las relaciones internacionales de América Latina en el siglo XX. También trabaja con organizaciones sociales y familias en la recuperación de la memoria y la preservación de los documentos históricos. Autor del libro: *Urbanización y Revolución en América Latina. Santiago de Chile, Buenos Aires y Ciudad de México* (El Colegio de México; Universidad Nacional de Colombia, 2023).

Reinaldo Cardenuto: Professor Adjunto do Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense e possui doutorado em Meios e Processos Audiovisuais (ECA-USP). Dentre suas publicações, destaca-se o livro Por um cinema popular: Leon Hirszman, política e resistência (Ateliê Editorial, 2020). Em 2016, dirigiu o documentário Entre imagens (intervalos) e organizou o livro Antonio Benetazzo, permanências do sensível. No ano de 2019, em parceria com o Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual (LUPA) da UFF, realizou uma reconstituição do filme desaparecido Acabaram-se os otários (1929), comédia originalmente dirigida por Luiz de Barros. Docente do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual (PPGCine) da UFF, atualmente realiza um estágio pós-doutoral no departamento de História da

Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Suas principais áreas de estudo são História, Cinema e Teatro.

Romina Casatti Velázquez: Realizadora documental, docente, fotógrafa y artista visual. Licenciada en Comunicación Social por la Universidad Católica del Uruguay con énfasis en narración audiovisual, diplomada en Acompañante Comunitaria y violencia de género por la Universidad de Córdoba(AR) y realizó estudios de cine documental en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (San Antonio de los Baños, Cuba). Ha expuesto colectivamente a nivel nacional en Miradas y Escuchas Desbordadas (FArtes, 2023), Tramas de resistencia (FArtes, 2022), Portal (Galería SOA, 2020), 2020 Not Found (TRIBU, 2020), y La visión no es la vista (Fotoclub Uruguayo, 2019). A nivel internacional en Collage y Palabra (Centro de Diseño. España, 2020). Actualmente cursa el Trabajo Final de Egreso de la Licenciatura en Artes, opción Artes Plásticas y Visuales, por la Facultad de Artes de la Universidad de la República y forma partedel Laboratorio de Estudios de Género, Imagen y Medios (LEGIM).

Marina Cavalcanti Tedesco: Professora do Departamento de Cinema e Vídeo e do Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Até a metade de 2024, foi bolsista Jovem Cientista do Nosso Estado (FAPERJ). Atualmente, é bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq - Nível 2 com o projeto "Fotografia como diferencial competitivo em telenovelas brasileiras: transformações nas produções da Rede Globo no século XXI". Nos últimos quinze anos, tem se dedicado ao estudo de mulheres no cinema e no audiovisual latino-americanos. Já publicou diversos artigos sobre o tema e organizou, entre outros, os livros "Mulheres, cinema e vídeo no Brasil: (mais de) 40 anos de pesquisa" (2022) e "Trabalhadoras do cinema brasileiro: mulheres muito além da direção" (2021). Seus principais temas de pesquisa são cinema e audiovisual latino-americanos, mulheres no cinema e audiovisual latino-americanos, direção de fotografia e telenovela.

Constanza Cereza: Doctora en Estudios Latinoamericanos, Birkbeck College, Universidad de Londres, Reino Unido. Su investigación se enfoca en la relación entre poética y política en la poesía y cine contemporáneo, particularmente de Chile y Argentina, centrándose en la relación sujeto y espacio. Otras líneas de investigación incluyen crítica ideológica; intermedialidad; relación cuerpo, materialidad y afectos.

Adriana Cid: Profesora y licenciada en Letras (UCA), Dr. Phil. (Doctora en Filosofía y Letras / Filología alemanamoderna y contemporánea) por la Ludwig-Maximilians-Universität München (Universidad de Munich / Alemania). Ejerce como docente e investigadora de la Facultad de Filosofía y Letras de la UCA, de la USAL, de la UCSF y en el Instituto Superior de Arte del Teatro Colón. Es miembro de la Comisión del Doctorado en Letras de la USAL y del Centro de Literatura Comparada "María Teresa Maiorana" de la UCA. Participó de numerosos congresos, jornadas y mesas redondas. Publicó artículos y ensayos en revistas especializadas del país y del exterior.

Matías Corradi: Licenciado en Artes Combinadas y Profesor de Enseñanza Media y Superior en Artes (Universidad de Buenos Aires). Becario doctoral UBACyT con un proyecto sobre la figura del migrante en el cine contemporáneo de Sudamérica radicado en el Instituto Artes del Espectáculo "Raúl H. Castagnino", FFyL UBA. Integrante del grupo de trabajo CineLat&Pop desde 2019. Ha publicado en revistas especializadas y participado en eventos de transferencia académica. Integró la Comisión Organizadora del Congreso AsAECA 2024.

Roberto Cotta: Professor de Cinema e Audiovisual da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), onde ministra disciplinas nas áreas de direção e roteiro e coordena os projetos Zero4 Cineclube, Cine UFPel - sala universitária de cinema e Cine UFPel para escolas e asilos. Doutor em Artes pela Universidade

Federal de Minas Gerais (UFMG), com mestrado obtido pela mesma instituição. É um dos editores da revista Rocinante e possui experiência como roteirista, diretor, montador, curador e crítico de cinema. Integrante da equipe de curadoria da Mostra de Cinema Latino-Americano de Rio Grande. Participou de júris de festivais como Fest Aruanda, Cine BH, Lumiar e Levante e compôs a comissão de seleção do FestCurtas BH - Festival Internacional de Curtas-metragens de Belo Horizonte e do Forumdoc.bh - Festival do Filme Documentário e Etnográfico. Faz parte da Associação de Críticos de Cinema do Rio Grande do Sul (ACCIRS) e da Associação Brasileira de Críticos de Cinema (ABRACCINE).

Andrea Cuarterolo: Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires. Se desempeña como Investigadora Independiente del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas y como docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en la Universidad Nacional de Quilmes. Se especializa en el estudio del cine silente y la fotografía en Argentina y Latinoamérica y es autora del libro *De la foto al fotograma: Relaciones entre cine y fotografía en la Argentina 1840–1933* (CdF Ediciones, 2013) y co-editora de los volúmenes *Giros históricos de los cines regionales en Argentina y América Latina* (Ediciones Filo, 2023), Cines regionales en cruce: un panorama del cine argentino desde un abordaje descentralizado (EUDEBA, 2022) y *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (Imago Mundi/Cinemateca Nacional de México, 2017), entre otros. Desde 2016 co-dirige el Centro de Investigaciones y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) y la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA). Es directora, junto a Georgina Torello, de Vivomatografías. Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoamérica.

Hadija Chalupe da Silva: Doutora e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação (UFF). Professora das cadeiras de produção e distribuição audiovisuais na UFF e na ESPM-Rio. Seus principais temas de pesquisa são produção audiovisual, difusão de longas-metragens e coprodução internacional. Em 2018 desenvolvendo pesquisa pós-doutoral pela Oxford Brookes University sobre Distribuição de Filmes Brasileiros no Reino Unido.

Valeria de los Ríos: Profesora Titular del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se ha especializado en las relaciones entre tecnologías visuales y literatura, específicamente a partir del cine y la fotografía. Es investigadora en el campo de la cultura visual y en el área del cine chileno y latinoamericano. Es autora de varios libros y sus artículos han sido publicados en libros y revistas chilenos y extranjeros.

Rafael de Luna Freire: Profesor de historia del cine brasileño en la Universidad Federal Fluminense, en Niterói, Brasil, donde es coordinador del Laboratorio Universitario de Preservación Audiovisual (LUPA). Rafael es investigador, curador y archivista audiovisual. Autor de numerosos estudios sobre la historia del cine, su último libro es *O negócio do filme: a distribuição cinematográfica no Brasil: 1907-1915* (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro: 2022).

Ignacio del Valle Dávila: Es profesor del Instituto de Artes la Universidad Estadual de Campinas (Unicamp). Detenta un doctorado en Estética del Cine y una maestría en Artes del Espectáculo y Medios, ambas por la Universidad de Toulouse Jean-Jaurès. Ha sido profesor invitado en el Instituto de Altos Estudios sobre América Latina (IHEAL) de la Universidad Sorbonne-Nouvelle y en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires (Unicen). Es autor de los libros Cámaras en trance (2014), Le nouveau cinéma latino-américain (2015) y coautor de Guzmán: el botón de nácar (2020).

Florencia Diano Borghini: Maestranda en Ciencias Humanas - Antropología de la Cuenca del Plata por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE UDELAR) Es realizadora documental, investigadora en antropología visual, fotógrafa, docente y gestora de proyectos culturales. Licenciada en Comunicación Social - Narración Audiovisual por la Universidad Católica del Uruguay (UCU) Diplomada en Edición por la Universidad CLAEH. Realizó el Taller Internacional Tratamiento y abordaje estético en el cine documental en la EICTV en San Antonio de los Baños, Cuba. Es becaria de investigación de posgrado en la Universidad Tecnológica del Uruguay (UTEC) ITR Centro sur. Colabora en la Cátedra UNESCO Agua y Cultura de FHCE UDELAR. Investiga las relaciones entre género y agua desde un abordaje audiovisual comunitario e interdisciplinario situado en el territorio articulado en una plataforma audiovisual colaborativa e interactiva. Forma parte del Laboratorio de Estudios de Género, Imagen y Medios (LEGIM).

Catalina Donoso Pinto: Académica de la Facultad de Comunicación e Imagen (FCEI) de la Universidad de Chile. Su labor como docente e investigadora se enfoca en el campo de los estudios de la imagen, el cine documental y los diálogos entre cine, teatro y literatura. Es autora de los libros *No somos niños. Representaciones problemáticas de la infancia* y *Películas que escuchan: reconstrucción de la identidad en once filmes chilenos y argentinos* y co-autora de *El cine de Ignacio Agüero. El documental como la lectura de <<<un espacio* y *(Des)montando fábulas. El documental político de Pedro Chaskel.*

Sancler Eber: Doctorando en el Programa de Postgrado en Cine y Audiovisual (PPGCine) de la Universidad Federal Fluminense (UFF), Brasil, con un período en la Universidad Nova de Lisboa (Portugal). Profesor de cursos de Comunicación en el Centro Universitario FMU/FIAM-FAAM (SP). Secretario Ejecutivo de la Sociedad Brasileña de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales (Socine). Máster por el Programa de Postgrado en Imagen y Sonido de la Universidad Federal de São Carlos. Miembro del grupo de investigación Modos de Ver - Estudios de las salas de cine, exhibición y audiencias, de la ESPM-Rio. Creador, junto con Livia Cabrera y Ryan Brandão, de la plataforma "historias de cinemas". Miembro de la Socine, de la Asociación Brasileña de Preservación Audiovisual (Abpa), de la Asociación Argentina de Estudios Cinematográficos y Audiovisuales (AsAECA), de la Asociación de Investigadores de la Imagen en Movimiento (AIM, Portugal), de Domitor International Society for the Study of Early Cinema.

Martín Farías: Musicólogo. Doctor en Música por la Universidad de Edimburgo. Su investigación se centra en los vínculos de la música con el cine y el teatro, así como en la relación entre música y política. Su pesquisa se ha plasmado en libros, artículos, podcast, documentales y archivos digitales. Actualmente trabaja como investigador postdoctoral en la Facultad de Comunicación e Imagen de la Universidad de Chile.

Leandro Gómez Guerrero: Director de la Licenciatura en Artes Visuales de la Universidad Católica del Uruguay. Artista Plástico y Director Creativo independiente. Ha logrado premios como el primer León en Cannes, los primeros Clios y las primeras estatuillas en Londres y ha obtenido más de 350 premios en festivales locales e internacionales. Como reconocimiento a todos estos logros fue designado para integrar el jurado en The New York Festivals, FIAP, Effie Awards, Festival Volcán de Costa Rica, Festival Internacional Golden Awards of Montreaux, y Presidente del Jurado del Festival Gran APAP de Perú y ACHAP de Chile. También fue Presidente del Círculo Uruguayo de la Publicidad y del Desachate. Integró la Directiva de AUDAP (Asociación Uruguaya de Agencias de Publicidad). Es docente de Creatividad en la UCU

desde 2011. Además se desempeña como Artista Plástico y ha realizado exposiciones en Europa y Latinoamérica.

Paula Halperin: Diretora da Faculdade de Cinema e Mídia e Professora de História e Cinema na Universidade do Estado de Nova Iorque, Purchase (SUNY Purchase) e Professora Visitante na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Investiga os temas: mídia, história e esfera pública no Brasil durante o século XX, com ênfase na ditadura militar. Suas publicações académicas se especializam em televisão e cinema. Seus trabalhos têm sido publicados em revistas acadêmicas nos Estados Unidos, na França, na Inglaterra, no Brasil, e na Argentina. Atualmente, ela está finalizando o seu livro, "Nacionalismo e imaginação histórica. Cinema histórico no Brasil e na Argentina na década de 70" a ser publicado pela Duke University Press. Suas publicações mais recentes são "Os Muitos Espelhos de Maria Augusta Ramos. Paisagem, Instituições e Vida Cotidiana no Brasil Contemporâneo", em Jack Draper III e Cacilda RIego (eds), Woman-Centered Brazilian Cinema. Cineastas e Protagonistas do Século XXI. New York: SUNY University Press, 2022 e "Rainha no cinema, empregada na TV. Mito e trajetória artística de Zezé Motta, 1976 – 1984," in Noel de Santos Carvalho (ed), O cinema negro brasileiro. São Paulo: Papirus: 2022. Ela é a editora do volume Movement, Collectivity, and Circulation: The Handbook of Historical and Sociological Approaches to Post-'60s Latin American Cinema and Television para a editora Routledge, a ser publicado em 2026.

Cecilia Lacruz: Doctora por la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, M.Phil. en Latin American Studies por la Universidad de Cambridge y MA en Film Studies por la University College Dublin (UCD). Forma parte del Grupo de Estudios Audiovisuales, GEstA, e integra el Sistema Nacional de Investigadores, SNI, Nivel I.

Victoria Julia Lencina: Doctoranda en Historia y teoría de las artes, Licenciada en Artes por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (FFyL-UBA). Becaria doctoral UBACyT. Recibió una beca de Estímulo a la Vocación Científica del Consejo Interuniversitario Nacional (CIN) en 2018. Integra el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine (CIyNE) dependiente del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano "Luis ordaz" (IHAAL-FFyL-UBA). Crítica de cine en Radio Gráfica (FM 89.3) y en el portal Hacerse la Crítica.

Mariano Mestman: Doctor por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. Es investigador del CONICET en el Instituto de Investigaciones Gino Germani de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

Inés Olmedo: Directora de Arte, realizó los largometrajes "Noche Americana" (Alejandro Bazzano, 2020, Uy), "El baño del Papa" (Charlone, 2005), "Polvo Nuestro", "El último tren", "Ruido", "Una forma de bailar", "Subterráneos", "Otario", y como directora de arte local entre otros "Informers"(EEUU) y "Onda su onda"(Italia). Desde 1989 realiza dirección de arte para cine comercial, videoclips, diseño de escenografía para TV, cortometrajes y ficción televisiva. Es docente en la EICTV (Cuba), en la Escuela de Cine de Chavón (Dominicana) y en Uruguay enla Udelar, UCU y su estudio. En paralelo como artista visual ha realizado muestras "Rina, la primera" (2014), "Navegar es necesario" (2023), individuales y colectivas dentro y fuera de Uruguay. Recibió por "Otario" el premio "Mejor Dirección de Arte" en el XVI Festival de Gramado y en 2023 el reconocimiento a la trayectoria de la Asociación de Críticos Cinematográficos del Uruguay, por ser artista, directora de arte y docente.

Pablo Piedras: Doctor en Historia y Teoría de las Artes por la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. Actualmente es Investigador

adjunto del CONICET, profesor adjunto a cargo de Problemas del cine y el audiovisual en Latinoamérica (FFyL, UBA) y profesor invitado de la Carrera de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA).

Javier Ramírez Miranda: Licenciado en comunicación y doctor en Historia del Arte por la UNAM, donde es profesor de tiempo completo en la Escuela Nacional de Estudios Superiores en el área de Historia del Arte. Ha sido investigador para diversos documentales y películas de ficción. Es autor de "Ibargüengoitia va al cine" y de diversos artículos en torno al fenómeno fílmico.

Isabel Restrepo Jaramillo: Historiadora y Mg. en Historia con estudios en gestión del patrimonio audiovisual y preservación de documentos fílmicos. Autora del libro *Narrativas de la historia en el audiovisual colombiano* y otras publicaciones impresas y multimedia sobre cine, video, historia y memoria. Coordina los procesos de preservación del archivo del documentalista Carlos Álvarez y la gestión del acervo videográfico de Memorias Audiovisuales del Atrato y el Pacífico (AMAPA). Es tutora del proyecto Investigación para la gestión del archivo audiovisual del Comité por los derechos de las víctimas de Bojayá, colabora con el área de Memoria Audiovisual del Laboratorio de Fuentes Históricas de la Universidad Nacional, sede Medellín, y hace parte del Grupo de Investigación en Historia Social (GISH) de la Universidad de Antioquia.

María Laura Rocha Carminatti: Realizadora documental, docente, gestora de proyectos. Es doctoranda en Comunicación en laUniversidad de Católica del Uruguay (UCU). Magíster en Escritura Creativa para Cine, Tv y Transmedia por la Universidad Autónoma de Barcelona. Licenciada en Comunicación por la UCU. Docente de alta dedicación en el Departamento de Humanidades y Comunicación de laUCU. Sus áreas de trabajo son la narrativa audiovisual, especialmente la producción de la industria cultural cinematográfica documental de mujeres, en el Uruguay. Además, investiga procesos didácticos de ABP para la comunicación audiovisual y narración transmedia. Desde noviembre del 2019 forma parte del proyecto multimedia La Plataforma https://laplataformaonline.com/, un espacio en donde se articula y se nuclea la diversidad de las expresiones de las mujeres del país y la región (creando cortos documentales, contenidos multimedia, visual, editorial) en busca de ampliar el debate sobre feminismos y forma parte delLaboratorio de Estudios de Género, Imagen y Medios (LEGIM).

Israel Rodríguez: Es doctor en Historia por El Colegio de México y maestro en la misma disciplina por la Universidad Nacional Autónoma de México. Desde 2020 forma parte del cuerpo de tutores del posgrado de Historia del Arte de la misma universidad y desde 2021 es miembro del Sistema Nacional de Investigadores. Se ha especializado en historia del cine e historia de los procesos artísticos y políticos en el México del siglo XX. Actualmente es profesor de tiempo completo en la Escuela Nacional de Estudios Superiores, Unidad Morelia, de la UNAM. En 2023 publicó el libro *El nuevo cine y la revolución congelada. Historia política del cine mexicano en los setenta* (UNAM, 2023).

Ana Clara Romero: Licenciada en Comunicación. Es maestranda en Patrimonio Documental: Historia y Gestión (2022) (FIC-Udelar). En el año 2019 hizo sus prácticas preprofesionales en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del ArchivoGeneral de la Universidad (LAPA-AGU), donde colaboró con tareas relacionadas con la preservación y digitalización de archivos audiovisuales del patrimonio audiovisual nacional. Desde 2021 se desempeña como docente en el LAPA-AGU desarrollando tareas de tratamiento integral con archivos papel, audiovisuales y sonoros, y cumple con las tres funciones universitarias: docencia, investigación y extensión. Integra el Grupo de Estudios sobre los ochenta (GEO) y formó

parte del comité organizacional del seminario: "Cultura,historia y política en la recuperación democrática" realizado en 2023.

Violeta Sabater: Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Combinadas por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (UBA), se encuentra realizando el Doctorado en Historia y Teoría de las Artes de la misma Facultad, mediante la obtención de una beca doctoral UBACyT. Es integrante en calidad de becaria del área de Cine y Artes Audiovisuales del Instituto de Artes del Espectáculo (IAE) y socia de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA). También integra la Comisión de Géneros y Sexualidades de la misma Asociación. Se desempeña como docente en el Departamento de Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), y forma parte como investigadora en formación del proyecto UBACyT "Tramas y formas de la Historia en la narrativa audiovisual contemporánea".

Masha Salazkina: Enseña Estudios sobre Cine en la Universidad Concordia de Montreal (Canadá). Su primer libro, *In Excess: Sergei Eisenstein's Mexico* (2009) sitúa el inacabado proyecto mexicano de Eisenstein y sus escritos teóricos en el contexto más amplio del México posrevolucionario y las culturas globales de la modernidad. *World Socialist Cinema: Alliances, Affinities and Solidarities of the Global Cold War* (2023) reconstruye la historia del Festival de Cines de Asia, África y América Latina de Tashkent y defiende el cine socialista de la década de 1960-1980 como un fenómeno global cuyas redes culturales y geopolíticas se extendían por los tres continentes. Su libro más reciente, *Romancing Yesenia: How a Mexican Melodrama Shaped Global Popular Culture* (2024) se centra en la recepción de los medios populares latinoamericanos en el bloque soviético en los años setenta-ochenta. También ha coeditado varias colecciones y números especiales de revistas, incluyendo, en 2015 con Mariano Mestman un dossier en Canadian Journal of film Studies sobre «Estados Generales del Tercer Cine: Montreal'74».

Sonia Sasiain: Doctora en historia. Profesora de grado y posgrado de la Universidad Nacional de las Artes (UNA. Departamento de Artes del Movimiento), de la Universidad de Buenos Aires (FADU- UBA) y de la Universidad Torcuato Di Tella. Ha participado de investigaciones relacionadas con los sectores populares y su vinculación con el espacio urbano y de numerosos proyectos de estudio de públicos de cine cuyos resultados se han plasmado en distintas publicaciones, tanto locales como internacionales. Desde 2023 es secretaria de AsAECA (Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual). Orcid: 0000-0003-2310-2192. Afiliación: Instituto de Artes del Espectáculo, Universidad de Buenos Aires (UBA), Argentina.

Andréa C. Scansani: Profesora asociada del curso de Cine y del Programa de Posgrado en Literatura de la Universidad Federal de Santa Catarina (UFSC), Brasil, con investigación centrada en los cineslatinoamericanos y caribeños y énfasis en la filmografía paraguaya. Tiene amplia experiencia académica y profesional en el área de la imagen cinematográfica y de la dirección de fotografía con publicaciones en torno a la teoría de la imagen, cinematografía y cines latinoamericanos. Es miembro de los grupos de investigación Cinematografía Expresión y Pensamiento (GPCEP). y Medios, Afectos, Artes y Resistencia (MAAR) y coordinadora del programa de extensión *Fotocrias* (fotocrias.com.br). Licenciada en Cine por la ECA-USP, con especialización en la Academia de Cine y Teatro de Budapest (Szinház-és Filmmüvészeti Föiskola, SFF), Hungría.Máster en Multimedios por la Universidad Estatal de Campinas (UNICAMP) y doctora por elPrograma en Medios y Procesos Audiovisuales de la Universidad de São Paulo (PPGMPA/USP).

Lucía Secco: Realizó el máster en Estudio Latinoamericanos en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación sobre la televisión universitaria en Uruguay. Trabaja en el laboratorio de preservación audiovisual donde realiza tareas de conservación y digitalización de materiales audiovisuales así como docencia, extensión e investigación. Actualmente se encuentra realizando el Doctorado en Ciencias Sociales en la Universidad de Buenos Aires con el proyecto sobre cine educativo en Uruguay entre 1920 y 1960.

María Teresa Teramo: Doctora en Ciencias de la Información por la Universidad de La Laguna y Profesora en Letras porla Universidad Católica Argentina donde se dedica a la investigación y docencia como profesora Titular Ordinaria y coordina la Maestría en Comunicación Audiovisual. Realizó estudios de Guion con Aída Bortnik. Es titular de cuatro proyectos declarados de interés cultural (GCABA) que dieronorigen al diseño de un bot literario experimental y tres libros en coautoría: *El arte de contar historias. Adaptaciones en el cine argentino reciente* (Biblos, 2018), *Historia y Poética. El género biopic* e*n el cine argentino reciente* (Biblos, 2019) y *Ficciones Migrantes. Adaptaciones de la literatura argentina en el cine internacional* (Biblos, 2023). Participó en: *Aída Bortnik. El catálogo* (Ediciones 36 2019), *Aída Bortnik. La Muestra*, Museo del Cine y *Audioguía Por el camino de Adán Buenosayres.* Actualmente trabaja en el proyecto: El humor en el Río de la Plata: un río queríe (2024-2025).

Georgina Torello: Doctora por la Universidad de Pennsylvania y profesora en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Responsable del Núcleo de Cine y Audiovisual en el Espacio Interdisciplinario, grupo GEstA (UdelaR) e investigadora del SNI (ANII, Uruguay), se ocupa de las dinámicas de producción, distribución y recepción del cine silente en Uruguay. Es autora de *La conquista del espacio. Cine silente uruguayo (1915-1932)* (Montevideo: Yaugurú, 2018) y editora de *Uruguay se filma. (Prácticas documentales 1920-1990) (Irrupciones, 2018*). Co-editó, entre otros, los volúmenes *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (Cambridge Scholars Publishing, 2008) junto a Daniela De Pau, *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (Udelar/EI, 2016) con Isabel Wschebor y *Formas de contar. Estudios sobre ficción en el cine y el audiovisual uruguayo* (Yaugurú, en prensa), con Cecilia Lacruz y Pablo Alvira. Codirige, junto con Andrea Cuarterolo, la publicación arbitrada *Vivomatografías.* Desde 2016 co-dirige la Asociación de Estudios sobre Precine y Cine Silente Latinoamericano (PRECILA). *Revista de estudios sobre precine y cine silente en Latinoméric*a.

Agustina Trupia: Está realizando el doctorado en Historia y Teoría de las Artes en la Universidad de Buenos Aires con una beca doctoral del CONICET. Su investigación se titula "Fiesta, performance y autogestión: prácticas transformistas contemporáneas en la ciudad de Buenos Aires". Se recibió con diploma de honor de Licenciada y Profesora de Educación Media y Superior en Artes Combinadas en la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. En esa misma Facultad, es ayudante de primera en la cátedra Historia del Teatro I y realizó la Diplomatura en Género y Movimientos Feministas. Es investigadora del Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA e integra la Comisión de Géneros y Sexualidades de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual. Es parte del grupo de investigación PIACyT dirigido por Federica Baeza en la Universidad Nacional de las Artes. Además, como gestora cultural, lleva adelante distintos proyectos vinculados con las prácticas *drag*.

Julia Tuñón: Doctora en Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM (Universidad Nacional Autónoma de México) e investigadora emérita (en activo) en la DEH (Dirección de Estudios Históricos) del INAH (Instituto Nacional de Antropología e Historia). Es profesora eméritas del Sistema Nacional de Investigadores y ha recibido la Medalla Emilio García Riera por su

trayectoria académica en el campo de la Historia (Universidad de Guadalajara), la Medalla Gabino Barreda (UNAM), al mérito universitario, tanto por los estudios de Doctorado en Historia como de Maestría en Historia de México y el Premio de ensayo literario "Susana San Juan" (INBA). Tiene más de un centenar de ensayos acerca de la historia de las mujeres en México y del cine clásico mexicano, publicados en diversos países y en diversos idiomas y ha impartido clases en la FFyL de la UNAM, la Universidad de Paris 8 y de Marne La Vallée, en Francia, la Universidad de Buenos Aires en Argentina, la Universidad de Santiago, en Cuba, El Colegio de México, la Universidad Autónoma Metropolitana y la Universidad de Guadalajara.

Claudia Umpiérrez Perrone: Licenciada en Comunicación (FIC-Udelar). Ha participado en proyectos audiovisuales, realizando tareas de edición y post-producción de vídeo, entre los que se destaca el micro-documental "Homenaje 100 años de Amalia de la Vega" (2019) y la serie televisiva "Orientales"(2020). En el año 2019 realizó prácticas pre profesionales en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad (LAPA-AGU), donde colaboró con tareas relacionadas con la preservación y digitalización de archivos audiovisuales del patrimonio audiovisual nacional. Desde 2021 se desempeña como docente en el LAPA-AGU desarrollando tareas de tratamiento integral con archivos papel, audiovisuales y sonoros, y cumple con las tres funciones universitarias: docencia, investigación y extensión.

Alvaro Vázquez Mantecón: Doctor en Historia del Arte. Profesor-investigador de tiempo completo en la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco (México). Es autor de varios trabajos sobre política y cultura en el México del siglo XX. Ha trabajado también en diversos proyectos museográficos. Entre sus libros, *Orígenes literarios de un arquetipo fílmico: adaptaciones cinematográficas a Santa de Federico Gamboa* (2005); *Memorial del 68* (2007) y *El cine súper 8 en México, 1970-1989* (2012) y coautor de *Variaciones sobre el cine etnográfico. Entre la documentación antropológica y la experimentación estética* (2017).

Paolo Venosa: Estudiante avanzado de sociología en la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de la República. Desde 2019 integra el equipo del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Udelar (LAPA-AGU) y realiza tareas relacionadas con la preservación y digitalización de archivos audiovisuales y sonoros. A partir de 2021 como docente del LAPA implementa procesos integrales inherentes al tratamiento de archivos papel, audiovisuales y sonoros, y cumple con las tres funciones universitarias: docencia, investigación y extensión.

Mónica Villarroel Márquez: Doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad de Chile; Magíster en Comunicación por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul (Brasil) y periodista de la Universidad de Chile. Investigadora sobre cine chileno y latinoamericano, es autora de los libros *Poder, nación y exclusión en el cine temprano. Chile - Brasil (1896-1933)* (2017); *Señales contra el olvido. Cine chileno recobrado* (2012) y *La voz de los cineastas: cine e identidad chilena en el umbral del milenio* (2005) y ha coordinado una colección de siete libros sobre cine chileno y latinoamericano. Fue directora de la Cineteca Nacional de Chile desde 2015 hasta 2022 y Coordinadora Ejecutiva de CLAIM (Coordinadora Latinoamericana de Archivos de Imágenes en Movimiento) 2021-2022. Actualmente es académica del Departamento de Periodismo de la Universidad Alberto Hurtado y de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Santiago.

Marcela Visconti: Profesora Titular Regular de "Análisis, Crítica y Estudios sobre Cine" en la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Es doctora en Teoría e Historia de las Artes y magíster en Comunicación y Cultura por la UBA. Integra el Comité Editorial

de *Mora*, revista del Instituto de Investigaciones de Estudios de Género (IIEGE) de la misma institución, donde participa como investigadora en proyectos sobre género, cine y otras narrativas en la cultura latinoamericana contemporánea. Durante el período 2016-2018 fue vicepresidenta de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (ASAECA). Es coeditora de *El asombro y la audacia. El cine de María Luisa Bemberg* (2020) y editora de *Ante la crítica. Voces y escrituras sobre cine* (2024).

Isabel Wschebor: Historiadora y archivista, realizó su maestría en Estudios Latinoamericanos en la Udelar y su doctorado en co-tutela entre l'École Nationale des Chartes de París y la Udelar. Como docente de udelar, ha coordinado desde 2012 el Laboratorio de Preservación Audiovisual, donde se han desarrollado métodos de preservación y digitalización para la recuperación del patrimonio fílmico a nivel local y desempeña sus actividades de enseñanza, investigación y extensión en la Facultad de Información y Comunicación. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (EI-CSIC-UDELAR) y sus investigaciones se han centrado en la historia de la fotografía y el cine científico y la historia de la patrimonialización del cine en el país.

Dana Zylberman: Magíster y Especialista en Gestión Cultural (FFyL, UBA). Licenciada y Profesora en Artes (FFyL, UBA). Se dedica a la docencia e investigación sobre cine latinoamericano y argentino y a la enseñanza y práctica de la gestión cultural. Fue vicepresidenta y secretaria de la Asociación Argentina de Estudios sobre Cine y Audiovisual (AsAECA) entre 2016 y 2020. Ha colaborado como autora en libros como *Reconozco la canción (Vol. 1). Tramas musicales en los cines posclásicos de América Latina y Europa* (en prensa), *Diálogos cinematográficos entre España y Argentina. Música, estrellas y escenarios compartidos (1930-1960)* (2019) y *Pantallas transnacionales. El cine argentino y mexicano del período clásico* (2017), entre otros.

Comité Científico:

Aldo Marchesi- Universidad de la República

Álvaro Vázquez Mantecón - Universidad Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco

Andrea Cuarterolo- Universidad de Buenos Aires

Ángel Miquel- Universidad Autónoma del Estado de Morelos (UAEM)

Clara Kriger- Universidad de Buenos Aires

David Oubiña – Universidad de Buenos Aires

Eduardo Morettin- Universidad de San Pablo

Gustavo Remedi- Universidad de la República

Inés de Torres- Universidad de la República

María Luisa Ortega - Universidad Autónoma de Madrid

Mónica Villarroel- Cineteca Nacional de Chile

Paula Halperin- Universidad del Estado de Nueva York/SUNY