

LAF Género Cine 14-16 octubre, 2022

Mesa: **Sábado 15 de octubre, 9:00-18:00 (CET) | 3:00-12:00 (ET)**

Coordinadores: María Teresa Lichem, Moira Fradinger, Stefan Lessmann, Sofia Masdeu

Género en el cine latinoamericano

- **Ximena Briceño:** *Ambientes sonoros y género: la escucha visual o un problema del cine de migración*

El objetivo de la presentación es contribuir a un debate feminista de los ambientes sonoros en el cine de migración entre los Estados Unidos y México. En conversación con la premisa del cine de migración como cine necropolítico, que produce cuerpos silentes y sufrientes que las películas exponen visualmente para evocar reacciones afectivas que a la larga perpetúan las fronteras simbólicas y materiales que estos cuerpos traspasan (Perez Melgosa, 2016), este ensayo quiere preguntar cómo funcionarían los ambientes sonoros (cómo se oye lo que se ve) en tal exposición cinematográfica con el objetivo de explorar espacios de resistencia. Tomando como punto focal la película *Sin señas particulares* (2021) de la realizadora mexicana Fernanda Valadez, se considera en primer lugar, desde el horizonte de una exploración afectiva de los polos compasión y crueldad (Berlant, 2004; Segato, 2015), el problema de la identificación del cuerpo con sus identidades. En ese mismo registro, se revisan las posibles zonas de identificación de la audiencia con los personajes como oyentes, específicamente en las situaciones límites de traducibilidad que la película compone. En suma, la pregunta guía de este trabajo es por el tipo de escucha visual que esta película propone y como ella encaja o no dentro de los estudios sobre cine de migración reciente desde una perspectiva de género.

Ximena Briceño es Lecturer del departamento de Iberian and Latin American Cultures en Stanford University desde 2008; allí es coordinadora del grupo de investigación *materia* sobre pensamiento antropocéntrico desde 2014. Es coeditora, con Jorge Coronado, de *Visiones de los Andes: Ensayos críticos sobre el concepto de paisaje y región* (Plural y Pittsburgh, 2019). Prepara un manuscrito sobre el franciscanismo en el imaginario ecosófico de la literatura latinoamericana de primera mitad del siglo XX.

- **Rafael Acosta,** *Only the women remain: Julián Garza and masculinity in Northern Mexico*

Only the women remain: Julián Garza and masculinity in Northern Mexico, uses an affective framework in order to address the intersectional difficulties in producing discourses critical of toxic masculinity that do not revictimize men from poor backgrounds in Mexico. There is an urgent need to develop discourses that criticize the violence associated with masculinity as Mexico has a very high femicide rate. One of the strongest obstacles to addressing this issue is that the development of discourses critical of masculinity has been developed from settings which usually discriminate and victimize men who are oppressed because

of their race and socioeconomic status. In this way, they often are unreceptive to these discourses. My analysis of Julián Garza and his role as a composer and director in Northern Mexico aims to break ground in developing a pathway to criticize toxic masculinity using its own imagery and vocabulary following Garza's work.

The late Julián Garza, one of the most important corrido composers in the Mexican tradition, is a most interesting case to study Mexico's structures of masculinity. Garza has been widely recognized among Mexican writers as a poet due to his lyrics, and had a polyfacetic career as a lyricist, poet and screenwriter. The thematic arch of his literary production is quite atypical, as it presents three very distinct stages defined by his position towards the bravado in *corridos*. His first period, defined by the enigmatic *Pistoleros famosos* [*Famous Gunslingers*], carries out a sublimation of political violence by social bandits. His second period is dominated by a much more existential inward gaze, exemplified by *No más las mujeres quedan* [*Only the women remain*], lays out thought experiments that analyze the consequences of the affective matrices that lead men to praise violent behavior. And finally, his last period (which he began performing at age 64), created a parodic character, "El Viejo Paulino", a character that performs a *reductio ad absurdum* of the affective matrices of corridos by putting on screen (in video clips for the corridos) and on stage, a man in his sixties who displays the violent and womanizing attitudes praised in the genre. This unusual statement (akin to John Wayne dedicating the last twenty years of his life to parodying the affect of Western films by ridiculing himself on screen) lays bare the horror and ridiculous affective operations commonly carried out in *corridos*.

- **Valeria Villegas Lindvall**, *Género en el cine de género latinoamericano: Crítica descolonial y antipatriarcal como metodología*

Numerosos estudios han confrontado la mirada cinematográfica atravesada por el género, comenzando con el paradigmático análisis feminista y psicoanalítico de Laura Mulvey (1975) y Claire Johnston (1973). Desde entonces, las recuperaciones feministas que se aproximan al género en el cine de terror han desarrollado múltiples aristas que cuestionan el supuesto de que el cine de género se encuentra articulado "para y por hombres sádicos" (Paszkievicz 2017, 42). Literatura feminista y femenina en el ámbito revela entonces que la lógica del género binario y la heterosexualidad normativa atraviesan de modo inequívoco la representación y la recepción de la violencia ejercida sobre mujeres y disidencias (Clover 1992, Creed 1993, Williams 1996, Pinedo 1997). Empero, análisis contemporáneos expanden estas herramientas para establecer acercamientos que no sólo refuerzan, sino también *negocian y subvierten* los códigos del terror y el miedo desde la autoría y el análisis (Paszkievicz 2018, Pisters 2020, Peirse 2020).

Pero, ¿qué ocurre al trasladar estos cuestionamientos a la clave del pensamiento descolonial? Esta ponencia propone que integrar una mirada antipatriarcal y anticolonial nos permite acercarnos al género binario como un constructo colonial que revela la co-constitución de género, racialización y clase como origen de violencias sistémicas replicadas en el cine de género (Curiel 2009, Valencia 2010, Lugones 2012, Espinosa 2014). A partir de ejemplos puntuales en la representación de La Llorona y la bruja como motivos recurrentes en el cine de género mexicano y argentino, respectivamente, mi trabajo doctoral ilustra las maneras en que es posible trazar las jerarquías de género, raza y clase en conexión con discursos patriarcales

y coloniales que se afianzan a la nacionalidad como paradigma identitario. Esta ponencia deriva de mi trabajo doctoral (*Wicked women and witches. Subversive readings of the female monster in Mexican and Argentinian horror film*, 2021) y se nutre de mi trabajo actual, el cual dirige su mirada hacia el cine brasileño para trazar sus complejidades en clave antipatriarcal y anticolonial. A partir de este análisis de la representación en relación con sus contextos históricos, me propongo resaltar la vital importancia de metodologías de análisis que apuesten por puntos de partida epistémicos originados en el sur global, iluminando la manera en que las codificaciones del monstruo feminizado, racializado y empobrecido pueden también prometer resistencia discursiva y articular futuros acuñados por mujeres y disidencias desde el cine de género.

Valeria Villegas Lindvall es doctora en Film Studies por parte de la Universidad de Gotemburgo, Suecia. Su investigación se acerca al cine de terror latinoamericano y busca una mirada crítica feminista que apuesta por un posicionamiento anti-colonial. También es parte del consejo editorial de la publicación especializada *MAI: Feminism and Visual Culture* y del consejo de MAI Imprint, sello editorial feminista asociado a Punctum Books. Ha trabajado en diversas publicaciones, principalmente como redactora de *Rolling Stone México*. Esta trayectoria sigue con su trabajo publicado en sitios como Screen Queens, MAI y Grim Magazine. Ha colaborado en el galardonado *Women Make Horror: Filmmaking, Feminism and Genre*, y en *The Body Onscreen in the Digital Age: Essays on Voyeurism, Violence and Power*.
valeria.villegas.lindvall@gu.se

- **Nilo Couret**, *The Feminine Ecological Attunement of the Maternal Melodrama in Claudia Llosa's Distancia de rescate*

In his seminal discussion of melodrama, Geoffry Nowell-Smith elaborates on Peter Brooks's understanding of melodrama as a "text of muteness." For Nowell-Smith, such muteness finds expression in the film's mise-en-scène and occasions a mode of spectatorship that scours the film frame for expressive departures from the linear narrative structures (and identificatory processes) of classical film. In a similar vein, Linda Williams argues that the melodramatic mode is characterized by a temporal structure of "too late", the pathos deriving from a fortuitous resolution that is always deferred. In this vein, I read Claudia Llosa's *Distancia de rescate* (2021) as a melodramatic text where the temporal structure of "too late" and the displaced attention onto the mise-en-scène - see David's exhortation to return to the scene of the crime and compel Amanda to take a closer look - now has ecological stakes.

In this way, this paper identifies in contemporary Latin American film an *eco-melodramatic* imagination. Drawing on Ariel Salleh's concept of "feminine ecological attunement", I argue that such eco-melodramas are best understood as exercises in *attunement*, where attunement has formal, epistemological and ontological implications. At the formal level, attunement is the attempt to bring forms close, to have them "rhyme." Llosa's film abounds in narrative doubles and formal analogy, which I read as a form of attunement, as a disorienting version of "receiving" the world of the visual, of a "recursive" visual space that makes space for the world outside. At the epistemological level, the eco-melodramatic requires a spectator only marginally attendant to the narrative dimensions of the audiovisual, attuned instead to the mise-en-scène now construed as environment. Attunement refers to a topographical model of spectatorship

which scans the entire image, one less concerned with latent meanings than with salient correspondence. Finally, at the ontological level, attunement recalls Heidegger's *Being and Time*. For Heidegger, attunement is mood, being in a mood; attunement is the 'there' where Da-sein dwells. In other words, Da-sein, like any instrument or sounding body, must be tuned constantly. I conclude by speculating on an ethics of attunement, where the eco-melodrama allows us to assume our finitude affectively, rather than rationally. In lieu of the pathos of the conventional melodrama, the eco-melodrama is steeped in an anxiety that "attunes" us to the nothing, because it is the affect par excellence of the indeterminate.

Nilo Couret is an Associate Professor at the University of Michigan. His book, *Mock Classicism: Latin American Film Comedy, 1930-1960* (University of California Press, 2018), studies film comedies from the transition to sound through the industrial studio period. His next book project turns to sponsored non-fiction filmmaking in the region. His articles have appeared in several edited anthologies and peer-reviewed journals, including *Film History*, *Discourse*, and *Film Quarterly*. He is the book reviews co-editor of *Studies in Spanish and Latin American Cinemas*.

- **Maira Fradinger**, *Women's Films of the Latin American Seventies*

The historical analysis of the sixties/seventies wave of "New Latin American Cinema" or "Third Cinema" has rarely made visible the few women film makers working around this time. Some of them were recognized members of the political film movement towards a "Third Cinema," while some others have figured as marginally related, if related at all. Some of them were making films along the lines of militant cinema, some were making films about the female condition or from a feminist perspective. Others were part and parcel of the production of militant films but never included in the official history of how films were made. In this paper I present the cases of the Peruvian Nora de Izcue and the Brazilian Ana Carolina, comparing their filmic strategies and themes, considering their relation to the "mainstream" films within the movement, and exploring to what extent the inclusion of women film makers changes or not the narrative that we have been constructing about this filmic era. I will focus on a filmic study, rather than one of production, of two films, Ana Carolina's *Mar de Rosas* (1977) and Nora de Izcue's *Runan Caycu* (1973), as two opposite strategies mobilizing gender and feminism at the time. Are these films part of the militant movement of the times? If so, in what way? How does the diversity of films produced by women affect our sense of the coherence of the category of Third Cinema?

Maira Fradinger is Associate Professor of Comparative Literature at Yale University. She is the author of *Binding Violence: Literary Visions of Political Origins* (Stanford 2010) and *Antígonas: Writing from Latin America* (Oxford UP, 2022). She is currently at work in two projects: one on Argentina's gender debates in the XXIst century and one on Latin American Cinema in the sixties and seventies. She teaches European and Latin American culture, film, intellectual history and critical theory, including gender theory and psychoanalysis.

- **Odette Casamayor-Cisneros, Sara Gómez: *Inquisitivas miradas sobre la marginalidad social desde y dentro de la revolución cubana***

El cine de Sara Gómez (La Habana, 1942-74), primera realizadora cubana de largometrajes, se caracteriza por el profundo cuestionamiento, desde su interior y enfatizando su adhesión al mismo, del proceso revolucionario. Mi ponencia estudia la inquisitiva mirada negra de Sara Gómez sobre la realidad nacional de los años 1960s y 70s, atendiendo a su condicionamiento interseccional de género, raza, ideología y clase social. ¿Cómo explicar la pervivencia de la marginalización y el racismo en tiempos en que el estado ya socialista dedicaba importantes esfuerzos para erradicarlos? Esta pregunta conduce mi análisis del largometraje *De cierta manera* y algunos de sus documentales, donde examino las estrategias desplegadas por Gómez para presentar la complejidad socio-económica y cultural de los sujetos marginalizados, así como de las problemáticas raciales y de género en Cuba.

Odette Casamayor Cisneros es profesora de literatura y cultura latinoamericanas en la Universidad de Pennsylvania. Su primer libro de ensayos, *Utopía, distopía e ingravidez: reconfiguraciones cosmológicas en la narrativa postsoviética cubana* (Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt am Main, 2013), examina, a través del análisis literario, el vacío existencial experimentado por los cubanos tras el colapso del sistema socialista de Europa del Este en los años noventa.

Actualmente Odette Casamayor prepara un nuevo libro de ensayos titulado *On Being Blacks: Self-identification & Counter-Hegemonic Knowledge in Contemporary Afro-Cuban Arts*.

Como escritora de ficción, Odette Casamayor Cisneros ha publicado el libro de cuentos *Una casa en los Catskills* (primera edición: La Secta de los Perros, San Juan, Puerto Rico, 2012 y segunda edición: Letras Cubanas, La Habana, 2016).

- **Stefanie Mayer, *¿La venganza es hermosa? Reflexiones sobre la representación filmica de actos de venganza de mujeres en el contexto colombiano***

Dado la historia de Colombia, no sorprende que la violencia sea un rema recurrente en su producción cinematográfica. Dentro del contexto colombiano, la violencia en pantalla suele ser vinculada a problemas ‘típicamente nacionales’ como el conflicto armado o el narcotráfico. Por la mayor parte, estas narraciones son configuradas androcéntricas y las personajes femeninas son limitadas a papeles pasivos. Eso se traduce en ser víctima, si la figura está situada en el lado ‘correcto’ del conflicto respectivo, o en ser amante, si está ubicada en el lado ‘errado’. Gracias al movimiento de liberación de las mujeres, el número de protagonistas femeninas aumentó, incluso en géneros filmicos convencionalmente masculinos como las películas de suspense o acción, y ‘la mujer violenta’ llegó a legitimarse como carácter representable. No obstante, en muchos textos filmicos, la violencia sigue siendo asociada con el género masculino, lo que obliga sus narraciones a justificar los actos violentos de sus figuras femeninas y poner cierto énfasis en estas justificaciones. Por lo mismo, parece lógico que, incluso en el cine contemporáneo, actos violentos por parte de mujeres muchas veces son presentados como actos de venganza. *Rosario Tijeras* (2005), *Colombiana* (2011) y *Matar a Jesús* (2018) son tres largometrajes que siguen esta tradición, cada uno presentando estrategias similares, pero distintas, para facilitar a sus heroínas el acceso a las armas. La

ponencia se centrará en la presentación de las protagonistas y en el papel que desempeñan su nacionalidad y el acto de venganza en su construcción como personajes violentas. Además, se aportarán observaciones sobre las ideas implícitas de las narraciones en cuanto al género y la realidad colombiana.

Stefanie Mayer es asistente universitaria en Spanischsprachige Literatur- und Kulturwissenschaften en el departamento de Romanística en la Universidad de Viena. Actualmente trabaja en su proyecto doctoral sobre concepciones de autoría femenina en el México del siglo XXI. Sus intereses de investigación son las narrativas literarias y cinematográficas del siglo actual, con un enfoque a cuestiones de género. mayer.stefanie@univie.ac.at

- **Eloisa Rivera Ramírez**, *Representaciones de las mujeres adultas mayores y sus vínculos erótico-afectivos en el cine*

A través del análisis de películas mexicanas de producción reciente (realizadas entre 2014 y 2021), se propone revisar las formas de representación de las mujeres adultas mayores, particularmente aquellas que cuentan con una relación erótico-afectiva. Esto, teniendo en cuenta los estereotipos y prejuicios que consideran que el ejercicio de la sexualidad y la creación de vínculos románticos entre personas adultas mayores es algo “anómalo”. De igual manera, se considera de interés la revisión de películas que se centren en personajes adultos mayores, dado que tradicionalmente son pocas las historias enfocadas en ellos.

Eloísa Rivera Ramírez, licenciada en Psicología, maestra y doctora en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Nacional Autónoma de México. Sus proyectos de investigación se centran en la relación entre el cine y la representación de las mujeres, así como la violencia de género, y ha fungido como tallerista, conferencista, asesora y dictaminadora de artículos en temas relacionados. Cuenta con publicaciones académicas y de divulgación y fue co-coordinadora del libro "Estudios de género en Nuestra América", coeditado por Ediciones Eón y la UNAM. Formó parte del Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico y es integrante de la Red de Ciencia Tecnología y Género. Actualmente se desempeña como docente en diplomados vinculados a los estudios de género y feminismo, como el XIX Diplomado de Relaciones de género del Centro de Investigaciones y Estudios de Género de la Universidad Nacional Autónoma de México. eloisa.rivera@gmail.com

- **Sandra Luz Sosa Vilchis**, *Las representaciones de las lesbianas en el cine mexicano. La imposibilidad del deseo homoerótico entre mujeres*

En la historia del cine mexicano hay un grupo social que ha quedado rezagado en cuanto a su visibilidad: *las lesbianas*. En comparación con la homosexualidad masculina, las lesbianas no han tenido un reconocimiento como el personaje homosexual masculino; de hecho, la Asociación Gay y Lésbica Estadounidense contra la Difamación (GLAAD, por sus siglas en inglés) ha documentado desde hace años que los hombres homosexuales han tenido una mayor representación que el resto del colectivo LGBT. Pero cuando se ha dado visibilidad, ¿Cómo se han representado a las *lesbianas* en el cine mexicano?, ¿cómo

se expresa el régimen heterosexual en las representaciones del deseo homoerótico entre mujeres en el cine mexicano?, ¿cuál ha sido la trayectoria de la representación del deseo homoerótico entre mujeres a través del cine mexicano?

En México, datos recientes (Wenceslau y Sticco, 2017:81) señalan que solamente el 1.2% de todos los personajes son presentados directamente como gays, lesbianas o bisexuales. De los cuales el 0.63% de los personajes femeninos y 1.49% de los masculinos aparecen como homosexuales.

A través de un análisis cinematográfico teniendo como plataforma teórica la teoría fílmica feminista, así como la teoría feminista y lésbica, veremos cómo el régimen heterosexual se ha expresado para diseñar la imagen de la lesbiana. Estereotipos y modelos producidos desde el pensamiento androcéntrico, serán develados a través de estas teorías.

Para tales efectos, se tomarán como ejemplo paradigmático cuatro películas que abarcan distintos periodos históricos del cine mexicano: *Muchachas de uniforme*, (Alfredo B. Crevenna, 1950); *Alucarda, la hija de las tinieblas*, (Abel Salazar, 1975); *Tres mujeres en la hoguera*, (Juan López Moctezuma, 1977) y *Así del precipicio* (Teresa Suárez, 2006).

A nivel internacional la representación lésbica en el cine ha sido menos retratada que la homosexualidad masculina; en el caso de México esto no ha sido la excepción, por este motivo resulta relevante conocer cómo se han construido las representaciones de las lesbianas en el cine mexicano en distintos periodos históricos.

Para ahondar en este tema, se presentará un breve recuento de lo que es “una lesbiana” para los realizadores cinematográficos en el cine nacional, –desde sus primeros referentes hasta los más contemporáneos– y que han sido construido desde una mirada masculina, basadas en imaginarios y fantasías principalmente de hombres heterosexuales.

Veremos algunos de los filmes más representativos del cine mexicano, que han marcado una trayectoria de las representaciones de las lesbianas en distintos contextos sociales.

Sandra Luz Sosa Vilchis es originaria de la ciudad de México, licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Nacional Autónoma de México, maestra en Estudios de la Mujer por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM). Ha colaborado con diversos colectivos y universidades impartiendo conferencias y pláticas con temas sobre violencia de género, diversidad sexual, cine, mujeres en los medios masivos de comunicación y representación lésbica, entre otros. Ha sido capacitadora sobre temas de violencia de género en la UNAM en las áreas de medios de comunicación (Radio UNAM, TV UNAM) y actividades cinematográficas (FICUNAM). Tiene experiencia en producción audiovisual (televisión y cine). Su tesis de grado ganó la Mención Académica, otorgado por el H. Consejo Divisional de Ciencias Sociales y Humanidades Unidad Xochimilco. Actualmente es candidata a doctora en Historia del Arte por la UNAM. sandraluz.sosa@gmail.com

- **Gabriela Copertari**, *Feminismos en competencia: De festivales y coproducciones*

Este trabajo se centra en *El escarabajo de oro-o la venganza de Victoria* (2014), co-dirigida por un cineasta argentino, Alejo Moguillansky y una cineasta sueca, Fia-Stina Sandlund. La película nace de la iniciativa de un festival de cine danés de juntar un realizador europeo con uno no-europeo, y el resultado es una película auto-referencial que explora fundamentalmente las condiciones materiales de su producción y el colonialismo implícito en la premisa del festival: la imposición de que para conseguir los fondos para hacer una película esta deba consistir en un proyecto conjunto entre un cineasta europeo y otro no-europeo, con el agregado de que la directora europea será dueña del 51% de la película y el no-europeo dueño del 49%. Esto crea ya una relación asimétrica, que es representada satíricamente en el film. En palabras de Moguillansky, ambos co-directores estuvieron de acuerdo en hacer una película sobre el conflicto y no el acuerdo entre ellos y esta “relación en conflicto” es ficcionalizada, en clave de comedia, como una lucha entre mujeres vs hombres, civilizados vs primitivos, colonialistas vs antimperialistas, primero vs tercer mundo, feminismo vs anticolonialismo. En esta presentación propongo enfocarme en el análisis de la representación satírica y crítica de lo que, de acuerdo con la película, podríamos llamar “un feminismo racista del primer mundo,” tan colonialista como la premisa del festival danés. Me propongo demostrar que la crítica feminista a cierto feminismo del primer mundo que hace la película resulta efectivamente en una crítica a varios sistemas de opresión que lo atraviesan: el colonialismo, el racismo, al mismo tiempo que pone de manifiesto que interseccionalidad sin horizontalidad no sirve porque establece jerarquías, como puede verse privilegiadamente en el film.

- **María José Punte**, *Directoras en perspectiva: las obras de Inés María Barrionuevo*

El cine dirigido, escrito y producido por mujeres viene adquiriendo una intensidad deslumbrante a partir de obras que dan cuenta de poéticas originales y de ideas innovadoras con respecto a las relaciones sexoafectivas, y que van demarcando nuevas figuras para las subjetividades contemporáneas. La transnacionalización, el sello actual de la industria cinematográfica, permite armar nuevas cartografías a partir de determinados tópicos narrativos, así como de ciertas estéticas. Tal vez esa sea la razón por la que resulta posible establecer diálogos sugestivos entre autoras más allá de las fronteras nacionales. Existen, por cierto, coincidencias generacionales e intereses que pasan por carriles específicos, como pueden ser las temáticas lgtb+. Un ejemplo de esto es el que emerge cuando se colocan juntas las obras de las directoras Inés María Barrionuevo, de Argentina, y Céline Sciamma, de Francia. Barrionuevo nació en la provincia argentina de Córdoba en 1980; en ese sentido, su cine se exhibe como ejemplo de una cinematografía que se asienta en lo local y que está creciendo con fuerza. Sciamma, por su parte, nació en la ciudad francesa de Pointoise en 1978. Ambas vienen realizando una serie de largometrajes y de cortos en donde trabajan con notable coherencia temáticas que colocan el foco en las mujeres. La maternidad, los vínculos entre madre e hija, el lesbianismo, la infancia y la adolescencia, son temas que constituyen un entramado sólido para las dos autoras. Las resonancias mutuas de sus obras son llamativas, algo que se puede constatar particularmente en sus “operas primas”, las películas *Atlántida* (2014) de Barrionuevo y *Naissance des pieuvres* (2007) de Sciamma. Pero las similitudes pueden ser rastreadas en sus siguientes largometrajes. Esta ponencia se propone hacer un recorrido por algunas de sus películas, prestando atención a estos cruces que hablan de una trama contemporánea que interpela a la crítica feminista de cine, justamente, porque responde a sus premisas.

MARÍA JOSÉ PUNTE es licenciada en Letras por la Universidad Católica Argentina (UCA) de Buenos Aires y doctora por la Universidad de Viena (Austria). Tiene publicados *Rostros de la utopía. La proyección del peronismo en la novela argentina de la década del 80* (2002), *Estrategias de supervivencia* (2007) y *Topografías del estallido. Figuras de infancia en la literatura argentina* (2018). Se desempeña como Jefa de Trabajos Prácticos en la materia Teoría y Estudios Literarios Feministas en la Universidad de Buenos Aires. Es profesora titular del Seminario de Análisis del Discurso en la UCA y adjunta en la materia de Literatura y Cine. Da seminarios de grado y postgrado en la Universidad de Buenos Aires en el área de Estudios de Género y enseña en la Maestría de Estudios y Políticas de Género de la Universidad de Tres de Febrero. Colabora como editora en la revista de cine *Imagofagia* de Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual (ASAECA). Es integrante del Centro de Estudios de Literatura Comparada de la UCA. majo.punte@gmail.com

- **Ludmila Soledad Barbero**, *Cuerpos, géneros y deseos en Lobo (Casanova/Di Giorgio: 1989)*

Proponemos analizar un cortometraje dirigido por Eduardo Casanova en 1989, titulado “Lobo”, basado en el poema “Cuando nació apareció el lobo” de Marosa di Giorgio. Se trata de una adaptación del cuento de hadas “Caperucita roja”, que revisita y deconstruye estereotipos sobre los géneros y la sexualidad presentes en el relato tradicional.

El corto puede ser leído en una serie que permite trazar un recorrido transmedial. El poema en prosa fue publicado en *La falena* en 1987. Luego formó parte del repertorio de un recital poético, llamado *Diadema*, que la autora presentó en las décadas del 80 y 90 a ambos márgenes del Río de la Plata. Dos años después de la publicación del libro, se rodó en Montevideo el cortometraje en cuestión, con voz y participación de la autora.

La obra de Di Giorgio construye formas de lo híbrido y lo liminal en diferentes niveles: sus libros de poemas son bestiarios eróticos en los que el deseo atraviesa las especies y provoca mutaciones en las corporalidades e identidad de los personajes. Su obra transita cierta liminalidad genérica, en la medida en que muchos de sus textos clausuran componentes tradicionales de la lírica (como el corte de final de verso) pero los recuperan en la instancia recitativa (Amícola: 2013). Los pasajes de poema escrito a poema recitado y a representación audiovisual (en este caso) evidencian una pulsión por escapar del confinamiento de los medios artísticos convencionales. Estas instancias de lo liminal potencian el concepto de hibridez visible a nivel de la diégesis (sus poemarios están poblados de seres trans-especie).

Además, el paso por diversos medios ilumina zonas del texto que en la versión escrita podían pasar desapercibidas. En las sucesivas transposiciones es posible observar tensiones con el poema “original”, e incluso ciertos sentidos reprimidos que salen a la luz. Particularmente, la representación del vínculo entre la protagonista y la madre, que tiene un lugar secundario en el texto escrito, adquiere centralidad en el film. Este elemento modifica la interpretación del poema, y visibiliza nuevas aristas para una lectura con perspectiva de género.

Ludmila Soledad Barbero es Doctora en Literatura por la Universidad de Buenos Aires. Su tesis se titula: *Reescrituras de la infancia en la obra de Alejandra Pizarnik*. Actualmente se desempeña como becaria post-doctoral en CONICET con un proyecto radicado en el Instituto de Literatura Hispanoamericana

(UBA). Es Jefa de Trabajos Prácticos de la materia Fonética y Fonología (Facultad de Trabajo social) en la Universidad de la Plata.

Ha participado en eventos académicos en Argentina y en el exterior y publicado trabajos de investigación en Argentina, Chile, México, Perú, Hungría, Italia y Polonia.

Pertenencia Institucional: CONICET – Universidad de Buenos Aires – Universidad de La Plata (Argentina).

ludmilabarbero@gmail.com