

**DESHONRA (DANIEL TINAYRE, 1952):
PROPAGANDA, LESBIANISMO, DICOTOMÍAS Y METÁFORAS**

PABLO RUBIO GIJÓN

United States International University (Kenia)

Resumen: En el contexto de la industria cultural cinematográfica del primer peronismo (1946-1955) el cine policial se consolidó como un instrumento para diseminar la ideología dominante. Algunos rasgos de este género fueron esgrimidos para dejar constancia de la preeminencia del Estado como salvaguarda del orden establecido. Sin embargo, *Deshonra* (1952) recurre en su estructura a rasgos estéticos susceptibles de ser interpretados como una velada crítica a la misma ideología que se pretende divulgar. Se podrían observar zonas de ambigüedad que el género policial, desde sus mismos planteamientos constitutivos y su supuesta rigidez ideológica en un marco político como el peronista, puede llegar a conceder.

Palabras clave: cine argentino, género policial, peronismo, lesbianismo, metáforas

Abstract: Within the context of the film industry of the first peronist period (1946-1955) crime films established themselves as a means to disseminate the dominant ideology. Some of the characteristics of this genre were used to leave proof of the pre-eminence of the State as a safeguard of the status quo. However, *Deshonra* (1952) resorts in its structure to visual features that could be interpreted as a veiled criticism to the very ideology it aims to divulge. The crime film genre, from its constitutive proposals and its supposed ideological rigidity in a political framework such as Peronism, may grant some areas of ambiguity.

Key words: Argentine film, crime film, peronism, lesbianism, metaphores

Introducción

La importancia de un film como *Deshonra* en el contexto de la industria cultural cinematográfica argentina del primer peronismo (1946-1955) trasciende el ámbito artístico. *Deshonra* se estrenó en olor de multitudes el 3 de junio de 1952, víspera de la segunda asunción del general Perón al frente del gobierno de la república. La crítica del momento la elogió de modo unánime, lo cual da una idea de la dimensión histórica que tuvo esta realización. Interamericana, la compañía productora, enfatizaba lo siguiente en el anuncio publicitario de la película: “Neorrealista, estremecedor, audaz, ¡Nace un nuevo cine argentino!”¹. En esta misma línea encomiástica se situaron los grandes rotativos nacionales. *La Nación*, instrumento mediático del peronismo, celebraba sin ambages los dotes

¹ Raúl MANRUPE y María Alejandra PORTELA, *Un diccionario de films argentinos (1930-1995)*, Buenos Aires, Corregidor, 2005, 169.

interpretativos de Fanny Navarro,² ferviente peronista y amiga íntima de Evita,³ y el periodista Nicolás Mancera, aludiendo al respaldo estatal, expresaba que *Deshonra* “queda para el cine argentino como una muestra más de su poderosidad económica”⁴.

Es indudable que *Deshonra* fue concebido como un producto esencialmente propagandístico. El film de Tinayre no solamente ensalza algunas instituciones estatales como la red nacional de presidios o los espacios públicos de salud, sino que también alude a las políticas sociales implementadas por el justicialismo, al tiempo que censura la época anterior. Todo esto se inserta en una extraordinaria trama policíaca para dejar constancia de las reformas y logros obtenidos o proyectados por el gobierno. No obstante, *Deshonra* puede igualmente prestarse a una lectura contestataria. Como veremos, en su composición estético-formal se pueden apreciar rasgos susceptibles de ser interpretados como contrarios al mensaje ideológico que se pretende difundir. Este hecho demuestra que la función del cine policial como herramienta de reafirmación del Estado también puede ser problematizada.⁵

***Deshonra* y el melodrama carcelario**

Deshonra se inserta dentro de la tradición del melodrama carcelario de mujeres, subgénero que en la Argentina alcanzó cotas de gran calidad tanto en el plano formal como en el argumental con títulos como *Mujeres en sombra* (Catrani, 1951), *Las procesadas* (Carreras, 1975), *Atrapadas* (Di Salvo, 1984), *Correccional de mujeres* (Vieyra, 1986) y *Leonera* (Trapero, 2008). Este tipo de cine gozó de popularidad en los años cincuenta, sobre todo por medio de cintas de clase B, muy influenciadas por las historias que aparecían en las revistas *pulp*. Si bien *Caged* (Cromwell, 1950) y *Mujeres en sombra* parecen haber influido en *Deshonra* de manera más evidente, también habría que incluir aquí tanto *Women in Prison*

² Idem.

³ Se ha venido especulando en cuanto a la injerencia de Raúl Alejandro Apold, Subsecretario de Informaciones y factótum de Perón en los medios de comunicación, en la elección de Fanny Navarro como la actriz protagonista de *Deshonra*. César MARANGHELLO y Andrés INSAURRALDE señalan al respecto que el propio Tinayre tenía pensado llevar a cabo la realización de la película con actrices totalmente desconocidas, pero que fue el propio Apold quien le conminó a que le proporcionara a Navarro el papel protagónico. Véase *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997, 2007-08). En este sentido, Hugo GAMBINI sostiene que “Apold digitaba noticias, fotografías, boletines radiales, noticieros y guiones de cine; organizaba ciclos artísticos de propaganda; editaba carteles, folletos y libros proselitistas; y hacía las listas negras de artistas y periodistas”. Su importancia fue tal que en poco tiempo la Subsecretaría de Informaciones aglutinó el control de la radio, la prensa y la industria cinematográfica. Véase *Historia del peronismo: El poder total (1943-1951)*, Buenos Aires, Planeta, 1999, 320.

⁴ MANRUPE, op. cit., 169.

⁵ Para Clara KRIGER “hablar del género policial es hablar de la existencia de la ley, de cómo se administra y, por tanto, es hablar del estado”. Véase *Cine y peronismo: el Estado en escena*, Buenos Aires, Siglo Veintiuno, 2009, 145.

(Hillyer, 1938) como *Girls in Chains* (Ulmer, 1943), ya que éstas instauran algunos de los elementos definitorios de este cine como la fórmula de la violencia sádica, la desnudez —la secuencia típica de las duchas— o las relaciones lésbicas.⁶

Aunque el desarrollo argumental de estos filmes tiene lugar en el interior del penal, algunos largometrajes carcelarios recurren a la combinación secuencial prisión-mundo exterior para de este modo ampliar el abanico de posibilidades narrativas. Esta duplicidad espacial suele ser mostrada de la siguiente manera: mientras que dentro del presidio se desarrollan los clichés anteriormente expuestos, en el exterior, que en *Deshonra* se ajusta a la línea argumental melodramática, se lleva a cabo la reconstrucción de los hechos que llevaron a la protagonista-reclusa a su cautiverio. No obstante, el policial carcelario es ante todo un cine de clausura que abreva una y otra vez de los mismos estereotipos, a saber: la joven inocente condenada, la buena mujer encarcelada de por vida, la delatora ejecutada por otras presas, la jefecilla que reina sobre sus compañeras o la enferma que muere a causa de la crueldad de una carcelera.⁷ Como veremos a continuación, algunos de estos estereotipos se pueden observar en el film de Tinayre.

En *Deshonra*, la enfermera⁸ Flora Peralta (Fanny Navarro) es enviada a un presidio lúgubre e insalubre donde impera la corrupción y las constantes humillaciones a las reclusas se llevan a cabo impunemente.⁹ Para Judith Mayne, esta fórmula podría resumirse del siguiente modo: “A young woman either participated unknowingly in a crime; or participated in a crime because she was madly in love with a man who is a murderer [el actor Jorge Rigaud en el papel del arquitecto Carlos Dumont]”.¹⁰

Otro personaje habitual en estos filmes es la reclusa enferma que resulta sistemáticamente victimizada con el propósito de causar impresión en las otras prisioneras.¹¹ En el film de Tinayre la muerte por pulmonía de esta reclusa (Myriam de Urquijo) es consecuencia del castigo por medio de duchas de agua fría a presión que, como se vio, constituye otro de los elementos definitorios de este cine. Ésta es una secuencia de inflexión, puesto que su cierre mediante un fundido en negro resulta alegórico del final de una era, la

⁶ Noël SIMSOLO, *El cine negro: pesadillas verdaderas y falsas*, Madrid, Alianza Editorial, 2009, 118.

⁷ Idem.

⁸ Marcela GENÉ, en su libro destaca que en el imaginario justicialista la enfermera era el “equivalente femenino del ‘trabajador industrial’, símbolo del trabajo fuera del hogar y figura emblemática de la Fundación Eva Perón, y encarnaba las virtudes de altruismo y la abnegación asociadas con la tarea de asistencia y curación de los enfermos”. Véase *Un mundo feliz*, Buenos Aires, FCE, 2005, 134.

⁹ Siguiendo a Marsha CLOWERS, “Dykes, Gangs, and Danger: Debunking Popular Myths about Maximum-Security Life”, in: *Journal of Criminal Justice and Popular Culture*, 9 (1), Albany, 2001, 22-30, se trataría de “the beautiful young heroine-to-be, wrongly imprisoned and in pursuit of justice for herself”.

¹⁰ Judith MAYNE, “Caged and Framed: The Women-in-Prison Film”, in: *Framed: Lesbians, Feminists and Media Culture*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2000, 115.

¹¹ CLOWERS, op. cit., 23.

Década Infame,¹² que el peronismo utilizó como justificación en la instauración de un nuevo orden social.

Lesbianismo en el penal

Un elemento recurrente en el cine carcelario de mujeres es la exposición de la homosexualidad femenina. Este hecho, inédito hasta la fecha en la cinematografía argentina, no volverá a ser retomado hasta bien entrada la década del 80, ya iniciada la democracia, con filmes como *Atrapadas* (Di Salvo, 1984), *Correccional de mujeres* (Vieyra, 1986) y *Relación prohibida* (Suñez, 1987).¹³

A diferencia del modo en que la homosexualidad masculina suele ser abordada, en el film carcelario el lesbianismo –único ámbito dentro del clasicismo cinematográfico donde está permitida su exposición– nunca es usado como un recurso risible, sino que posee una supuesta intención condenatoria. La conducta lésbica “supone un riesgo en potencia [para la sociedad] y, como tal, necesita ser reprimido y confinado”¹⁴. El modo en que se plantea la homosexualidad en *Deshonra* no está exento de cierto cariz prejuicioso, ya que está indefectiblemente ligada al acto delictivo. Este hecho puede apreciarse en la pareja de presidiarias lesbianas: La pecosa (Diana de Córdoba) es condenada por homicidio y Roberta (Golde Flami), la estereotipada “butch lesbian”¹⁵, es drogadicta y dipsómana. Estos dos personajes se caracterizan por tener un comportamiento agresivo, vinculándose de este modo el lesbianismo a conductas inestables y violentas. Sin embargo, el caso de Roberta merece especial atención, puesto que su comportamiento no aparece motivado por una arbitrariedad argumental, como suele ser habitual en este tipo de largometrajes, sino por sus propias elecciones afectivas.¹⁶ De este modo, si bien no se logran eludir algunos de los estereotipos del cine carcelario en su vertiente femenina, es a través del personaje de Roberta que *Deshonra* despliega cierta autonomía en la manifestación de la homosexualidad.¹⁷

¹² La llamada Década Infame (1930-1943) llegó a su fin con el derrocamiento del presidente conservador Ramón Castillo tras más de dos lustros de blandas democracias salpicadas por el fraude y la corrupción, e interrumpidas por diversos golpes de Estado y dictaduras militares. Para Fernando Alonso BARAHONDA lo anteriormente expuesto sería característico “de toda la política argentina en el siglo XX”. Véase *Perón o el espíritu del pueblo*, Madrid, Criterio Libros, 2003, 33.

¹³ Si bien en Hollywood los primeros atisbos de lesbianismo vinieron de actrices como Marlene Dietrich o Greta Garbo, de gran sugestión homoerótica, la revelación de esta conducta sexual no se da de modo pleno hasta la llegada de los primeros filmes carcelarios de mujeres en los años treinta.

¹⁴ Natalia TRACETTA, “El amor de las muchachas”, in: *Otras historias de amor: gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*, Buenos Aires, Lea, 2008, 116.

¹⁵ MAYNE, op. cit., 115.

¹⁶ TRACETTA, op. cit., 119.

¹⁷ Al observar la aflicción de Flora, Roberta le dice: “No te preocupes, linda, que acá no va a faltar quien te quiera.”

A pesar de esto, la exposición de la relación homoerótica entre dos mujeres resulta sorprendente dentro de los parámetros morales de la Argentina de 1952. Este hecho hace que nos preguntemos si la primera dama argentina tuvo mediación en la elaboración del guion de *Deshonra*. Si bien la ejecución de éste corrió a cargo de Alejandro Verbitsky, Emilio Villalba Welsh y el propio Tinayre,¹⁸ no resulta desatinado pensar que Evita, aunque en aquel momento mermada por su enfermedad, aprovechara su influencia como presidenta del Partido Peronista Femenino para introducir cambios en el guion. Tampoco resulta difícil ver la comprensiva y maternal nueva directora del penal (Mecha Ortiz) como una suerte de *alter ego* de Evita,¹⁹ pero que también, por su voz característica y ambigüedad sexual, aportara matices usualmente considerados patrimonio masculino.²⁰

El eje dicotómico del *antes* y el *ahora*

Resulta notoria la orientación estatal en la configuración de *Deshonra*, hecho que redundaba en la reiteración de la estructura dicotómica del *antes* y el *ahora*,²¹ que está presente en numerosos largometrajes de ficción realizados durante el primer peronismo (1946-1955). Estas películas reflejan casi obsesivamente “infortunios e injusticias sociales como patrimonio exclusivo de un pasado ya superado”²². De acuerdo con esto, en *Deshonra* se procura demostrar que los brutales métodos carcelarios de antes han sido reemplazados por un humano concepto de la reeducación de los reclusos.²³

Como se vio anteriormente, *Deshonra* se inserta en un tipo de cine que preconiza las instituciones del Estado como vehículos de su doctrina.²⁴ Este hecho, que queda cons-

¹⁸ Véase lo que opina Miguel A. ROSADO, “Daniel Tinayre” in: *Diccionario de realizadores*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997, 159.: “Tinayre, además de encontrar sus mejores posibilidades en el género policial, confería a éste matices de intriga, suspenso y sexo (especialmente sexo)”.

¹⁹ KRIGER, op. cit., 186.

²⁰ Abel POSADAS, *Damas para la bogueira: Mecha Ortiz*, Buenos Aires, INCAA, 2009, 211.

²¹ Para César MARANGHELLO esta “reiteración temática de la contraposición temporal” fue otro resultado del estatismo del primer peronismo: “El esquema ‘antes-ahora’ dio lugar a lo que Ernesto Goldar llamó ‘dicotomía temporal valorizante’: 1943 como límite de ruptura, el ‘hoy’ como apología del cambio y el ‘ayer’ como estadio negativo”. Véase *Breve historia del cine argentino*, Barcelona, Laertes, 2005, 114.

²² Elena GOITY, “Cine policial: claroscuro y política”, in: *Cine argentino: industria y clasicismo (1933-1956)*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2000, 449.

²³ Alberto CIRIA, *Política y cultura popular: la Argentina peronista, 1946-1955*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983, 263.

²⁴ Un número destacable de filmes de este periodo muestra el cuerpo de policía, los centros penitenciarios, los hospitales, la prefectura nacional marítima, los centros educativos, el ministerio de transportes, la aduana de la capital, o, en definitiva, cualquier institución gubernamental, como entes representativos de un estado dinámico y cohesionado. No en vano, en los títulos de crédito de estos filmes se suele agradecer la “gentil” y “desinteresada” colaboración de determinadas instituciones estatales.

tatado en la frase del médico (Francisco de Paula) a la nueva directora del presidio: “Pasó el tiempo en que la justicia no se detenía en la puerta de las prisiones”, resume perfectamente el esquema de la contraposición temporal al que tantos filmes del período recurren: “los tiempos oscuros pasados y el luminoso presente”²⁵. Esta antinomia nos refiere al *ahora* del peronismo con respecto de la Década Infame. De este modo, el antes y el ahora no sólo están enfrentados en el tiempo sino que quedan definidos por su carga semántica simbólica.

Algunas cuestiones formales y maridajes con otros filmes

Deshonra presenta interesantes correspondencias y oposiciones dentro del ámbito plástico-visual que la convierten en una película que “destaca por su alto desempeño técnico”²⁶. En el plano formal este filme combina un prodigioso uso de la estética expresionista con una compleja técnica narrativa tributaria del cine negro norteamericano. La proliferación de planos contrapicados, que intensifican la expresividad de rostros atormentados,²⁷ en una asfixiante atmósfera dominada por el claroscuro y la escasez de secuencias diurnas confieren al filme de Tinayre una peculiaridad ciertamente sombría. Sin embargo, el uso de la iluminación cambia de modo radical al aparecer la nueva directora (Mecha Ortiz), para quien el castigo físico terminó para siempre y las cárceles deben ser “escuela de readaptación para devolver a la sociedad mujeres libres”. En contraste con lo luctuoso de las secuencias anteriores, en ésta escena, que tiene lugar en el patio del presidio a plena luz del día, la luminosidad resulta cegadora.

Esta secuencia consolida el trasfondo político sobre el que se recorta *Deshonra*. Su función es resaltar las profundas reformas sociales llevadas a cabo a partir del arribo de Perón a la presidencia argentina. Así, el otrora tenebroso penal se transforma en un modelo de convivencia y una escuela de readaptación para devolver a la sociedad mujeres libres. Con la llegada de la nueva directora el filme experimenta una auténtica metamorfosis en lo concerniente a la luz, cuyo manejo a veces resulta “demasiado expositivo y redundante”²⁸. En este sentido, para Clara Kriger “la película maneja semi-simbolismos que resultan sencillos y eficaces, es decir, utiliza categorías de lo visual que se asocian a categorías de contenido como “luz = bueno/nuevo”, “oscuridad = malo/viejo”²⁹.

²⁵ Susana BIANCHI, *Catolicismo y peronismo: religión y política en la Argentina, 1943-1955*, Tandil, Instituto de Estudios Histórico-Sociales, 2001, 183.

²⁶ KRIGER, op. cit., 175.

²⁷ TRACCEITA, op. cit., 118.

²⁸ Paula VÁZQUEZ PRIETO, “El aluvión noir”, *Página 12*, asequible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8438-2012-12-09.html>, fecha de consulta: 15 de agosto de 2017.

²⁹ KRIGER, op. cit., 186.

Por otra parte, mediante el uso de flashbacks el eje narrativo oscila entre dos espacios oprobiosos pero socialmente contrapuestos: al asfixiante barroquismo de las secuencias en la mansión del matrimonio Dumont (Rigaud-Merello) se opone la lúgubre austeridad de las escenas del presidio. En el modo de representación de la mansión como lugar opresivo y donde el suspense va *in crescendo* se puede ver la impronta de filmes célebres como *Rebecca* (Hitchcock, 1940), *Suspicion* (Hitchcock, 1941) o *The Spiral Staircase* (Siodmak, 1945).

Respecto a la secuencia de la evasión de Flora por el intrincado laberinto de cloacas y sumideros subterráneos, una de las mejor filmadas del cine argentino³⁰, ésta recuerda a la escena final de *The Third Man* (Reed, 1948). Como en *Deshonra*, en el filme del británico Carol Reed la huida de Harry Lime (Orson Welles) transcurre en el enmarañado sistema de alcantarillado de una gran ciudad, Viena, hábitat del submundo del contrabando. Para la realización de esa espectacular secuencia tuvieron que trasladarse los pesados equipos de filmación a algunas localizaciones estratégicas de Buenos Aires. La escasez de luz natural y lo complejo de la instalación de los aparatosos focos lumínicos repercutió en la utilización de un nuevo sistema denominado *lateinsifcación*, el cual posibilitaba la filmación en condiciones de extrema oscuridad. Este sistema, ideado por el director de fotografía Alberto Etchebere, “utilizaba la imagen ‘latente’ en el negativo después de haber pasado por el proceso de baño en el laboratorio”³¹.

La cárcel como metáfora de la represión peronista

Llama la atención que en esta secuencia Flora se fugue del presidio no por su inocencia en el asesinato de Isabel (Tita Merello), sino por el anhelo de que su hijo, fruto de su idilio con el arquitecto Carlos Dumont, pueda nacer en libertad. Algunos autores han visto en la fuga de Flora por las alcantarillas de Buenos Aires una metáfora de la situación política en la Argentina del momento, donde el éxodo de numerosos opositores al peronismo era frecuente.³² En este sentido, Rodolfo Rodríguez opina que “tanta es la necesidad de libertad, tan bajo se ha caído en la Argentina que la salvación y la esperanza se busca a través de lo subterráneo. No alcanzan las comodidades y las mejoras edilicias, no alcanza con la comprensión y el cariño, lo que falta –literal y metafóricamente– es la libertad”³³.

Tanto el presidio como la humillación a la que la protagonista es sometida pueden ser interpretadas como una metáfora de la represión sufrida por parte de aquéllos que en

³⁰ Ibidem, 182.

³¹ César MARANGHELLO, *Fanny Navarro o un melodrama argentino*, Buenos Aires, Ediciones del Jilguero, 1997, 230.

³² Rodolfo RODRÍGUEZ y Ricardo RODRÍGUEZ, “Deshonra o la trama enrejada del cine y la política”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos*, asequible en: <https://nuevomundo.revues.org/25902>, fecha de consulta: 21 de diciembre de 2017.

³³ Idem.

disconformidad con el peronismo optaron por el exilio. Se podría entonces trazar un paralelismo entre el modo de representación del correccional y la situación de aquéllos a quienes les fue vedada la libertad de expresión para manifestarse en contra de un sistema político cada vez más excluyente, puesto que, “¿O acaso un sector importante de la sociedad no se sentía entre rejas? ¿No se acallaban por entonces las voces opositoras?”³⁴. En esta misma línea, el crítico de cine e historiador Domingo Di Nubila destaca del filme su tendencia a la propaganda política.³⁵ Este autor sostiene que no podría tener validez una película que en 1952 mostrase que las torturas en las cárceles eran parte del pasado. El planteamiento de Di Nubila también apunta a que en *Deshonra* “la forma de concebir la prisión y su población carcelaria metaforiza a la sociedad argentina”³⁶.

En cuanto a la interpretación semántica del título, se podría advertir cierta correspondencia entre la *deshonra* padecida por Flora y la de un importante número de argentinos: “¿No era esa deshonra vivida por la protagonista la misma que sentían muchos argentinos? ¿No era esa ignominia un espejo que devolvía la realidad?”³⁷. No hay que olvidar que muchas voces opositoras, particularmente periódicos y otros medios informativos críticos con el gobierno, fueron acalladas. Este fue el caso del diario porteño *La Prensa*, vocero de los sectores conservadores y difusor del liberalismo económico, que fue expropiado en 1951 y entregado a la gestión de la Confederación General del Trabajo.³⁸

Sería posible, por lo tanto, efectuar una lectura desde la disconformidad: a nivel estético-formal la tenebrosidad de los planos y las secuencias que tienen lugar dentro del penal pueden ser interpretadas como una metáfora, no ya de la Década Infame como parte del imaginario justicialista, sino del mismo peronismo. Esta otra lectura problematiza entonces la función de *Deshonra* como vehículo propagandístico y hace que nos preguntemos hasta qué punto existió o no intencionalidad: “Tinayre es capaz de valerse de metáforas o metonimias para destacar aspectos que para él eran susceptibles de crítica, aun cuando adhiriera al peronismo”³⁹. De este modo, el filme de Tinayre despliega en su composición indicios que posibilitan una lectura desde la discordancia ideológica. La utilización de determinados aspectos visuales del expresionismo como el uso de angulaciones, la recurrencia de contraposiciones lumínicas, la abundancia de encuadres de rostros angustiados o cargados de sadismo y una puesta en escena sobrecargada y asfixiante pueden desentrañar una negación del mensaje ideológico que el filme pretende difundir.

³⁴ Idem.

³⁵ Domingo Di NUBILA, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.

³⁶ KRIGER op. cit., 176.

³⁷ RODRÍGUEZ, op. cit.

³⁸ Tulio HALPERÍN DONGHI, *La democracia de masas*, Buenos Aires, Paidós, 2010, 65.

³⁹ Rodolfo RODRÍGUEZ, “Daniel Tinayre en un contexto de cambios (1945-1955)”, *III Congreso Internacional de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Córdoba, Argentina 10, 11 y 12 de mayo de 2012.