

La pantalla letrada

Estudios interdisciplinarios sobre
cine y audiovisual latinoamericano

Georgina Torello, Isabel Wschebor
Editoras

Interdisciplinarias

2015



Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay



Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay

Espacio Interdisciplinario de la Universidad de la República

José Enrique Rodó 1843

11200 Montevideo Uruguay

www.ei.udelar.edu.uy

ei@ei.udelar.edu.uy

Integraron el Comité de Referato para la edición 2015 de la Colección Interdisciplinarias: Gabriela Cruz, Mónica Lladó, Claudio Martínez, Gregory Randall, Gustavo Remedi, Oscar Sarlo y Judith Sutz

Colección Interdisciplinarias 2015. *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Georgina Torello, Isabel Wschebor (editoras). Natalia Christofolletti Barrenha, Andrea Cuarterolo, Román Domínguez Jiménez, Miriam V. Gárate, Julieta Keldjian Etchessarry, Carmela Marrero Castro, María Olivera Mazzini, Lucía Secco, Beatriz Tadeo Fuica

Revisores: Pablo Alvira, Mariana Amieva, Mariel Balás, Cecilia Lacruz y Beatriz Tadeo Fuica

Coordinación editorial: Unidad Académica del Espacio Interdisciplinario

Producción editorial: Susana Aliano Casales

Diseño: Unidad Académica del Espacio Interdisciplinario

Impresión: Mastergraf SRL

Distribución general: Espacio Interdisciplinario, Unidad de Comunicación de la Universidad de la República, Fondo de Cultura Universitaria

Primera edición, mayo 2016, 300 ejemplares

ISSN: 2301-0835

ISBN: 978-9974-0-1345-2

Depósito legal: 369.499

Las opiniones vertidas corren por cuenta de los autores.

La Colección Interdisciplinarias se rige por la ordenanza de los Derechos de Propiedad Intelectual de la Universidad de la República.

Índice

Prólogo de la Colección.....	9
Introducción.....	13
Capítulo 1. Primer cine y retórica del viaje en tres crónicas latinoamericanas de pasaje de siglo: 1896/1913.....	17
1.1. México, 1896. La fantasía viaja al cinematógrafo Lumière ...	19
1.2. Brasil, 1907: un paseo por los cinematógrafos de Río de Janeiro.....	24
1.3. 1913, de vuelta a México: un viaje por la sala y por el público	26
Capítulo 2. Ciencia y espectáculo. Algunas reflexiones sobre el temprano cine científico argentino.....	33
2.1. Las operaciones quirúrgicas y la fascinación mórbida	34
2.2. El cine de vulgarización científica: el arte de llevar la ciencia a las masas	40
Capítulo 3. <i>Artigas</i>: gestación y fracaso de un proyecto cinematográfico (1915).....	49
3.1. Cine, política y generaciones futuras	51
3.2. Templar fibras: el proyecto <i>Artigas</i>	52
3.3. La forma del héroe.....	55

3.4. Otros proyectos sin proyecciones	57
---	----

Capítulo 4. Sobre cierta función política en el cine latinoamericano: el extraño caso de la mirada en *El compadre Mendoza*, de Fernando de Fuentes 63

4.1. Sobre el sentimentalismo contemporáneo.....	63
4.2. Hacia un punto de vista crítico	68
4.3. El crimen en <i>La mujer sin cabeza</i> , de Lucrecia Martel	71
4.4. La mirada de la criada en <i>El compadre Mendoza</i> , de Fernando de Fuentes	72
4.5. Notas para una cita con un pasado intempestivo	75

Capítulo 5. Televisión universitaria: la Udelar como posible actor mediático..... 79

5.1. Contexto universitario	80
5.2. Los inicios	81
5.3. Conflicto con el SODRE	82
5.4. El canal universitario.....	83
5.5. La televisión como una herramienta más de la enseñanza ...	85
5.6. Otros proyectos inconclusos	85

Capítulo 6. ¿Digitalizar para preservar? Nuevas tecnologías para viejos desafíos 89

6.1. Origen del proyecto y elección de las películas.....	90
6.2. Protocolo de digitalización seguido por Udine	93
6.3. Cuestiones teóricas e implicancias prácticas	95
6.4. Conclusión	97

Capítulo 7. *Una semana solos* (Celina Murga, 2008): el silencio y el sonido alrededor 101

Capítulo 8. El silencio de *Hiroshima* 109

8.1. El silencio: intertítulos e insertos	111
8.2. En busca de la música silenciada	112
8.3. La voz cantada: el encuentro de la forma perdida	113

Capítulo 9. La Redota a veinte años de *El dirigible*..... 117
Sobre los autores 125

Prólogo de la Colección

Capítulo 7. *Una semana solos* (Celina Murga, 2008): el silencio y el sonido alrededor

Natalia Christofolletti Barrenha

En la película argentina *Una semana solos* (Celina Murga, 2008) algunos chicos y adolescentes pasan unos días sin la presencia de los padres en el barrio cerrado donde viven, en los alrededores de la ciudad de Buenos Aires. El silencio domina el *country* y es acompañado solamente por los ruidos de pajaritos y grillos. Este silencio se configura tanto como un privilegio más de los residentes del barrio privado cuanto como una expresión de inquietante aburrimiento en la cotidianidad de los personajes. Pese al silencio reinante, una porción de sonidos, principalmente en *off*, trae el mundo que sigue más allá de los muros. De esa manera pretendemos, en este texto, analizar las potencialidades narrativas derivadas de la banda sonora por medio de las siguientes reflexiones: 1. la construcción del silencio como paisaje sonoro dominante; 2. cómo la ciudad de la cual los *countries* pretenden apartarse “invade” ese espacio mediante los sonidos.

En 2004, una serie de noticias sobre la primera generación de niños crecidos en *countries* llamó la atención de la cineasta Celina Murga, quien pasó a preguntarse sobre la perspectiva de mundo vivenciada por tal generación. Esa investigación desembocó en su segundo largometraje de ficción, *Una semana solos*.

Inmersos en el aburrimiento de las tardes de verano posescuela, los personajes invaden algunas casas vacías. Entre experiencias cotidianas de las más banales (travesuras, coqueteo, videojuegos, música pop, esmaltes) a las más crueles (prejuicio de clase, racismo y vandalismo), pasando por la transgresión adolescente (desafío a la autoridad y ausencia de límites como faltar al colegio o manejar un auto), la película materializa y particulariza

algunas fracturas del aparente paraíso que los barrios cerrados pretendían ser. Más que hacer una denuncia, *Una semana solos* expone roturas de ese tipo de socialización y advierte sobre sus contradicciones.

La emergencia de los barrios cerrados²³ (junto a la primavera de las versiones privadas de seguridad, educación, transporte, telefonía, planes médicos, universidades, cementerios, jubilaciones...) en Argentina fue una de las características de la década de 1990, unida a la consumación simbólica y efectiva de un imaginario que dejaba “puertas afuera” a los desposeídos de un sistema feroz de segregación, contribuyendo a elevar las disparidades sociales.

Según Teresa Caldeira:

(...) las reglas que organizan el espacio urbano son básicamente patrones de diferenciación social y de separación. Esas reglas cambian cultural e históricamente, revelan los principios que estructuran la vida pública y señalan cómo los grupos sociales se inter-relacionan en el espacio de la ciudad. (2000: 211).

Así, la irrupción y multiplicación de *countries* en el país expresan cómo la morfología urbana expuso la profunda fragmentación social de la Argentina contemporánea. *Una semana solos* concentra su trama en un condominio cerrado y refleja cómo, en ese lugar, se delinearán espacios no solo, concretamente, a través de los muros (que resucitan técnicas medievales de impermeabilización y control), sino especialmente a través de barreras inmateriales, como la invisibilidad (no solo visual, sino también auditiva) de diferentes identidades y el alejamiento del otro.

Esa desconexión del *country* y sus habitantes con el resto de la ciudad y aquellos que vienen de “afuera” se da de diversas maneras durante la película: el relato ubicado exclusivamente en el barrio cerrado;²⁴ el verde vibrante de ese espacio versus el gris del lado de “afuera”; la negación de la individualidad de los empleados, especialmente de los guardias (ellos siempre están presentados de espaldas, hablando en *off*, o a lo lejos, de perfil; son

23 Bajo diversas denominaciones como *country*, barrios cerrados o privados, enclaves fortificados, *gated communities*, entre otras, se agrupa una gran diversidad de conjuntos habitacionales. Son heterogéneos en cuanto a su fisonomía y tamaño, a los grupos económicos que los habitan, a las formas de organización, a los estilos arquitectónicos y a los servicios incorporados. No obstante, tienen en común el hecho de privatizar el espacio público y, en términos generales, poseen una gestión interna que no comparten con el resto de los ciudadanos. Con relación a los barrios cerrados existentes hace décadas, fue modificada la concepción de residencia secundaria de lujo para determinadas temporadas (fines de semana, vacaciones) por la de una vivienda permanente debido a la búsqueda de una vida más saludable y cercana al “verde”, por un lado, y debido a la seguridad, por otro, además de constituirse como íconos de un nuevo modo de vida exitoso (Kralich, 2009).

24 Con excepción de la escena en la puerta de la escuela, la cual repite los rituales de la entrada del *country*; del viaje en combi escolar, cuando los chicos están aislados por el vehículo todo cerrado; y de las secuencias protagonizadas por Juan, hermano de Esther (la empleada doméstica de la casa donde los chicos se concentran), un “extraño” en ese universo.

personas sin rostro, pues sus rostros no importan, solamente el uniforme que los encuadra en una función, y el discurso memorizado que ellos repiten);²⁵ y el silencioso paisaje sonoro,²⁶ sobre lo que nos dedicaremos en este texto.

En ese espacio diegético, la composición de la banda sonora se ancla en un persistente silencio que es acompañado solamente por ruidos de pajaritos y grillos. Además de esos ruidos típicos de un tranquilo paisaje campestre, están presentes otros pequeños sonidos producidos por los personajes dentro de las casas: desde la cucharita que choca en el borde de la taza hasta los pasos de cada uno, en una construcción bastante detallista que llama la atención sobre la exclusividad de aquel lugar tan envuelto en silencio que se puede escuchar cualquier pequeño movimiento. Tal silencio se configura como un privilegio más de los residentes del *country*, como notamos cuando uno de los chicos pregunta al amigo que vive en la ciudad:

En Capital, ¿cómo hacés para dormir con tanto ruido? Yo nunca viviría en Capital... por el ruido.

Además de la inexistencia de típicos ruidos urbanos, los chicos hablan de la ciudad de Buenos Aires (dos veces durante toda la película) de manera extremadamente alejada, como si aquella no fuera la ciudad donde viven, sino un lugar exótico e incomprensible. Así, el “afuera”, todo lo que sobrepasa los límites del barrio cerrado, es solamente una referencia en el discurso, una realidad lejana.

Por otra parte, ese insistente silencio es el reverso de lo que se podría imaginar al referirse a un grupo de chicos que están solos,²⁷ denotando una especie de aburrimiento que ni la “libertad irrestricta”, una de las facetas más publicitadas de los *countries*, logra entusiasmar. Aunque el lugar sea enorme y repleto de naturaleza, se configura como el único mundo conocido por los chicos —que, como ya comentamos, solo salen de ese espacio para asistir a

25 Esther, debido a la convivencia más íntima, es llamada por su nombre y aparece en la escena, aunque sea de manera siempre fugaz, con el cuerpo fragmentado y en movimiento, realizando algunas de sus tareas. En uno de los pocos momentos que la vemos de manera más plena, ella canta, pero lo hace en frente a la bacha llena de vajilla, como si fuera para que no nos olvidemos de su verdadero rol. O, aun, cuando hace algo solicitado por los chicos, como en sus interacciones con Sofía.

26 La noción de sonido ambiente, de Michel Chion (1993), tiene una definición muy cercana a la de paisaje sonoro de Murray Schafer (2001). Ambos conceptos se refieren a los sonidos que componen un ambiente acústico en determinado lugar, caracterizándolo. La diferencia es que Chion versa específicamente sobre la construcción sonora audiovisual, remitiéndose a los sonidos que rodean a la escena y habitan su espacio, mientras Schafer se refiere al mundo real, sin embargo, observando que también es posible utilizar el término con relación a paisajes sonoros fabricados, como composiciones musicales y programas de la radio. Él no hace referencia al cine en sus estudios, pero considera su proyecto acústico interdisciplinar.

27 Aunque estén las figuras adultas de Esther y de los guardias, estas no ejercen ninguna autoridad y son solamente coadyuvantes. Una tenue autoridad se esboza en aquella que parece la mayor del grupo: María. Su comportamiento oscila entre el cuidado y la preocupación por el bienestar de todos, la conveniencia que extrae del poder que ejerce, y el cansancio que ese poder también activa (permitiéndose perder el control y comportándose como un niño más).

una escuela también fortificada, dato corroborado por la afirmación de María de que fue a la capital solamente dos veces—, lo que justifica ese hastío.

En la secuencia de apertura de la película, un ruido grave y ominoso, acompaña, de manera bastante discreta, los créditos que pasan por la pantalla negra, dando un carácter un tanto amedrentador a la atmósfera. Poco a poco, se van sumando ruidos de pajaritos, agua, grillos. El primer plano tras los créditos es un plano fijo de una laguna vacía al atardecer. El agua está cercada por plantas en el extremo más cercano a la cámara, y árboles bastante altos forman paredes laterales. Es un lugar al aire libre, pero las plantas lo rodean y la luz del atardecer lo transforman en un ambiente bastante claustrofóbico, sin la posibilidad de vislumbrar el horizonte o lo que esté más allá de aquel escenario. Los ruidos de pajaritos, agua y grillos se superponen definitivamente al ruido grave y surgen en *off* risas de niños.

En las próximas escenas, veremos a María corriendo por un descampado, mirando a la cámara de manera afectuosa, como quien espera a alguien: un pibe que surge al final de la secuencia (su primo Fernando). La sensación de claustrofobia desaparece y la escena se ilumina, incluyendo algunos rayos de sol a contraluz que dan un aspecto romántico, adelantando el frágil flirteo que se dará entre ellos. Sin embargo, en lugar de correr plenamente por ese espacio, los vemos dar vueltas, correr en círculos. El montaje va a seguir ese ritmo: escenas coloridas, con mucho verde, de plena felicidad, articuladas con escenas donde hay un conflicto, subyacente en la mayoría de las ocasiones, sea debido a las riñas entre los chicos, entre María y Fernando, sea por la presencia de Juan.

Tales conflictos se desarrollan mayormente por medio de gestos y miradas, y no tanto de palabras. Cuando se habla, se oye lo que no debería ser oído (como la charla de Facundo con la madre, en la cual el niño pide que Juan, quien escucha todo, se vaya); o las preguntas son contestadas de forma evasiva (cuando Juan cuestiona el reglamento, los chicos no saben contestar “qué no se puede hacer”. Ellos dicen cosas como “acá hay un reglamento, no se puede hacer lo que quieras”, y repiten “no se puede hacer lo que no se puede hacer”).

Sofía es la única que insiste en la comunicación y que está siempre dispuesta a oír, especialmente en su relación con Esther y Juan. Su interés por la música permite que ella deje los oídos abiertos y perciba las diversas tensiones que la rodean, aunque no las comprenda completamente. Es un personaje solitario y singular que se resiste a aprehender algunos comportamientos sin cuestionarse.²⁸

28 Además de esa predisposición para dialogar, otro pequeño aspecto consolida su alejamiento de los otros chicos: el hecho de que a Sofía le guste que María se deje el pelo suelto. Los únicos que concuerdan con Sofía y lo expresan, a través de frases muy similares (“te queda lindo el pelo suelto”), son Esther y Juan, *los otros*.

Es significativa la música que Sofía canta, en italiano, en la fiestita del *country*: *Invisible (per te)* fue compuesta para la película y, aunque se trate de una canción de amor, refleja la dinámica que los chicos vivieron en los últimos días con la llegada de Juan:

Oye, mi niño / no conoceré tu destino / cuántas cosas no sabes de mí / cuántas cosas no sé de vos / esa persona no sos vos (...). / Invisible, yo soy invisible para vos / yo soy invisible / yo soy invisible. / Invisible, mi corazón es invisible para vos / mi corazón es invisible para vos (...).

Y el último estribillo adelanta el desenlace de la película:

Que mal haces, / termina aquí, / termina aquí (...) / Adiós, amor / chau chau.

Murga inserta esa canción en el final del filme de manera discreta, en sintonía con la sutileza que caracteriza a toda la banda sonora, en especial los insistentes sonidos en *off*.

Mientras el “afuera” es solamente una referencia y una realidad apartada en el discurso de los personajes, el mundo que continúa detrás de los muros se revela mediante los sonidos *off*. De esa forma, el fuera de campo es una ausencia presente que inquieta, insiste e irrumpe en el devenir de las acciones del espacio visible por medio de los sonidos. La primera parte de la película carece, prácticamente, de sonidos *off*, los cuales se manifiestan, en especial, a partir de la llegada de Juan, quien encarna lo desconocido, aquel que viene de afuera, y que se rehúsa a ser tratado como un subalterno como la hermana.²⁹ Los teléfonos empiezan a sonar en casi todas las casas que los chicos frecuentan y es posible oír los autos pasando violentamente

29 La violencia y el miedo son factores fundamentales para engendrar pautas de segregación social y espacial. La seguridad es una de las razones que impulsa esa manera de habitar: vivir en un todo homogéneo, de iguales —que excluye detrás del muro el otro diferente y que representa una amenaza—, genera una ilusión de seguridad. En ese sentido, la frenética expansión de los barrios cerrados también expone las consecuencias de la desarticulación de las formas de sociabilidad y los modelos de socialización que estaban en la base de una cultura que se proponía igualitaria. En el lugar de la integración social se introduce lo que Maristella Svampa llama de control de la diferencia, por medio del cual, en el interior de un espacio privado, se impone como regla la permanente exhibición de roles y posiciones como mecanismo de cristalización de las diferencias. Para la autora, “(...) es aquí donde parece realizarse el sueño de la comunidad homogénea y transparente, en la cual los otros no aparecen captados como personas sino sobre todo como categorías sociales (por ejemplo, el pobre, la mucama). Sin embargo, como veremos, esta tendencia a la categorización es un elemento intrínseco al modelo de organización social que proponen las urbanizaciones privadas: la ventaja respecto del mundo ‘de afuera’ es su radical transparencia. De manera inequívoca, en el *country* o en el barrio privado cada persona tiene un lugar preestablecido, que se corresponde con su función social” (Svampa, 2008: 69). Esa dinámica es reproducida por los chicos, los cuales conocen solamente la cultura del privilegio, sin contacto con el extraño. Juan fisura ese universo lineal y dicotómico poblado más por categorías que por individuos, ya que no encaja en ninguna función conocida, trabaja mientras “debería” estudiar o ignora reglas que parecen ser obvias y universales. Por medio de ese personaje, la película aborda la inevitable tensión irresoluta entre estamentos sociales que no tienen puntos de encuentro reales en el espacio social que la vida urbana ofrece.

por la carretera al acercarse al “muro” de plantas. El paisaje sonoro gana densidad, exponiendo la irrupción del otro y la incomodidad que este causa en el ambiente.

También está bastante presente, mediante el *off*, la televisión, indicando su centralidad en la cotidianidad de los chicos e interviniendo en el predominante silencio. En toda la película vemos una repetición de procedimientos para la regulación de la entrada de las personas en cada lugar: la puerta de la escuela reproduce los movimientos de la puerta del *country*; en el interior de la casa, el aposento de los adultos queda trancado mientras ellos viajan y María impide a la gente que ingrese a su cuarto. Es el sonido de la televisión el que hace la conexión entre los ambientes de la casa, aunque muchas veces los habitantes prefieren refugiarse cada uno en su habitación, aunque vean los mismos programas. Por ejemplo, cuando Sofía y Esther, en la dependencia de la empleada, miran la misma novela que María, que había expulsado a Sofía. Cuando se reúnen, lo hacen, la mayoría de las veces, frente a la tele. Llamamos la atención, especialmente, a uno de los únicos momentos en que los chicos ríen y comparten con Juan una película que él había elegido (ya que el control remoto estaba en su mano). Por medio de los créditos, descubrimos que oímos, a través del aparato, fragmentos de los filmes argentinos *Moebius* (Gustavo Mosquera, 1996), *Mala época* (Mariano de Rosa, Nicolás Saad, Rodrigo Moreno e Salvador Roselli, 1998), *Sábado* (Juan Villegas, 2001) y la animación *Mercano, el marciano* (Juan Antín, 2002): todos tienen la ciudad como un importante personaje, destacando especialmente el cruce de situaciones proporcionado por la multiplicidad y por el “caos” urbano, justamente algunos aspectos de la ciudad de los cuales los *countries* intentan huir, para parafrasear el título del corto documental de Lucrecia Martel *La ciudad que huye*.³⁰

Una semana solos permite una serie de acercamientos analíticos (la idea del *country* como un gueto, la deambulación por el espacio, la violencia latente en las relaciones, el protagonismo infantil como una manera distinta de percepción, entre otros), de los que hablamos en nuestra tesis de doctorado todavía en desarrollo. En estos breves apuntes pretendemos comentar algunos aspectos de la estética sonora del filme, cuya construcción se ancla en el silencio, el cual va siendo poblado por ruidos en *off* a partir de la llegada de un *otro*, Juan, quien provoca una agitación en aquel ambiente restringido.

30 Producido en el 2006 para el proyecto *La ciudad en ciernes* (<http://www.derechoalaciudad.org/index.htm>), que reúne un conjunto de acciones pensadas para llamar la atención sobre cómo la ciudad debe ser la materialización de los derechos humanos y el urbanismo que la organiza debe fundarse en tal propósito. La película de Martel trata de la expansión de los *countries* e informa que en el 2006, solo en Buenos Aires, ya existían más de 600 urbanizaciones cerradas, las cuales ocupaban casi el doble de la superficie de dicha ciudad. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1grtEpw0q9c>.

Por medio del silencio y de los sonidos se delinear las relaciones entre los personajes (quién tiene voz o no, quién debe ser oído o no), se describe una propiedad importante del espacio de la acción (el paisaje sonoro tranquilo) y se señala su fragilidad (la "invasión" por los sonidos *off*), engrosando los conflictos y potenciando el cuestionamiento que la película propone sobre esa forma de habitar la ciudad entre fronteras espaciales y sociales cada vez más inflexibles.

Revisión del español por Maria del Pilar López Parada Toledo Corrêa.

Referencias bibliográficas

CALDEIRA, T. P. do R. (2000). *Cidade de muros. Crime, segregação e cidadania em São Paulo*. São Paulo: Editora 34/Edusp.

CHION, M. (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.

KRALICH, S. (2009). *Procesos de urbanización y movilidad cotidiana en la ciudad posfordista. El caso de la región metropolitana de Buenos Aires*. Trabajo presentado en X Jornadas Argentinas de Estudios de Población, realizada de 04 a 06 nov. 2009 en la Universidad Nacional de Catamarca. Recuperado de <http://www.produccion.fsoc.uba.ar/aepa/xjornadas/pdf/18.pdf>.

SCHAFER, M. (2001). *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado mais negligenciado do nosso ambiente-a paisagem sonora*. São Paulo: Editora da UNESP.

SVAMPA, M. (2008). *Los que ganaron. La vida en los countries y barrios privados*. Buenos Aires: Biblos.

La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano es una colección de artículos, escritos por investigadores uruguayos y latinoamericanos que, desde disciplinas como la historia, la literatura, la archivística, la sociología, la comunicación y la teoría, aborda la imagen en movimiento del continente.

Este libro tiene su origen en el I Coloquio interdisciplinario de Estudios de Cine y Audiovisual Latinoamericano (2014), financiado por el Espacio Interdisciplinario (Udelar) y organizado por el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA). *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* es una selección de aquellas ponencias y el resultado de una reescritura y profundización, por parte de sus autores, del material presentado en el coloquio.

Con la solidez y el rigor de cada artículo, la aparición de este volumen intenta generar nuevos nudos de discusión, revisar episodios pocos transitados o desconocidos del universo cinematográfico uruguayo y regional y, finalmente, dar cuenta de la fragmentación fructífera del estado de las cosas y de la necesidad de herramientas críticas múltiples para pensar, desde la academia, el cine y el audiovisual.

ISBN: 978-9974-0-1345-2



9 789974 013452



Espacio Interdisciplinario
Universidad de la República
Uruguay

+598 2408 9010 www.ei.udelar.edu.uy ei@ei.udelar.edu.uy
José Enrique Rodó 1843, 11200 Montevideo Uruguay