

IC

Contornos del NO

Revista de Industrias Culturales

Ahora empieza el día después

La Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual, un viaje de ida

Volver a empezar

Ida y vuelta en la virtualidad

INDAGACIONES DEL CAMPO

Entrevista a Bruno Stagnaro / Peripecias del DNU 690 / Desafíos y oportunidades de las industrias culturales y creativas / Entrevista a Guido Giunti / Sector editorial y pandemia / Nada nuevo bajo el sol

EMERGENCIAS

La parte difícil del aislamiento / Aquí nadie se salva solx. Palabra de radio / El videojuego como excusa para repensarnos / La mirada como acción política en territorio / Montajes para pensar la nación

AULAS EXTENDIDAS

Hacer extensión con intención / Memorias imaginadas / Producir videojuegos bonaerenses / La imagen arisca / Educación popular, comunicación comunitaria y economía del cuidado / Mapeo cultural: alcances y perspectivas / Datos culturales en tiempos de pandemia

PATRIMONIO

Entrevista a Paula Félix-Didier

CRÓNICAS

Más allá de lo evidente / La vacilación generosa / Cine de papá

RESEÑAS / CONTRASTES

Fenomenología del territorio / Reseñas: fantasmas, regresiones, haikus y memoria

Ic. Contornos del NO-Revista de Industrias Culturales

Año V | N° 5 | diciembre de 2021

© 2021, Universidad Nacional de José C. Paz. Leandro N. Alem 4731

José C. Paz, Pcia. de Buenos Aires, Argentina

© 2021, EDUNPAZ, Editorial Universitaria

ISSN: 2591-4863



Rector: **Darío Exequiel Kusinsky**

Vicerrectora: **Silvia Storino**

Secretaria General: **María Soledad Cadierno**

Directora General de Gestión de la Información y

Sistema de Bibliotecas: **Bárbara Poey Sowerby**

Jefa de Departamento Editorial: **Blanca Soledad Fernández**

Arte y diseño de colección: **Jorge Otermin**

Maquetación integral: **Mariana Aurora Zárate**

Corrección de estilo: **María Laura Romero, Nora Ricaud y Mariangeles Carbonetti**

Coordinación editorial

Mariana Baranchuk y Paula Castello

consejo de redacción:

María Iribarren
Laura Pérez
José Guerra Prado

Paula Castello
Mariana Baranchuk

colaboraron en esta edición:

Andrés Racket
Ariel Pennisi
Camila Cáceres
Daiana Scala
Daniela Yamashita
Diego De Charras
Federico Bonnazi
Fernanda Arévalo
Gabriel Lerman
Gastón Varela
Guada Samudio
Integrantes del Proyecto MUPE
José Guerra Prado
José Jota Peñaloza
Juan Ciucci
Laura Ávalos Rodríguez
Laura Pérez

Laura Valenzuela
María Beatriz de Ansó
María Fernanda Maldonado
María Iribarren
Mariana Baranchuk
Mariana Kunst
Mariano Gatica
Matías Farías
Nahuel Pascale
Nicolás Prividera
Oscar Miño
Paula Castello
Ricardo Esquivel
Sebastián Russo
Sofi Bellene
Sofía Airala
Tobías Sena
Victoria Gurrieri

Publicación electrónica - distribución gratuita

Portal EDUNPAZ <https://edunpaz.unpaz.edu.ar/>



Licencia Creative Commons - Atribución - No Comercial (by-nc)

Se permite la generación de obras derivadas siempre que no se haga con fines comerciales. Tampoco se puede utilizar la obra original con fines comerciales. Esta licencia no es una licencia libre. Algunos derechos reservados: <http://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/deed.es>

Las opiniones expresadas en los artículos firmados son de los autores y no reflejan necesariamente los puntos de vista de esta publicación ni de la Universidad Nacional de José C. Paz.

El uso de lenguaje inclusivo se sugiere a lxs autorxs y cada unx resuelve incorporarlo (o no) de diversas maneras. La edición respeta la decisión de cada unx.

Ic

Índice

Saludo Mariana Baranchuk y Paula Castello	7
EDITORIAL(ES)	
Ahora empieza el día después María Iribarren	9
La Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual, un viaje de ida Laura Pérez	15
Volver a empezar José Guerra Prado	19
Ida y vuelta en la virtualidad José Jota Peñaloza	23
INDAGACIONES DEL CAMPO	
Intuición, una huida de la literalidad y una mecedora para marcar el cine nacional. Entrevista a Bruno Stagnaro Victoria Gurrieri y María Iribarren	25
Peripecias del DNU 690 y el <i>déjà vu</i> de una judicialización Diego de Charras	43
Desafíos y oportunidades de las industrias culturales y creativas Federico Bonazzi	57
Pensar los videojuegos como producciones que trascienden el mero entretenimiento. Entrevista a Guido Giunti María Beatriz de Ansó y María Iribarren	63
Sector editorial y pandemia. La otra crisis Laura Ávalos Rodríguez	73
Nada nuevo bajo el sol. Literatura, imagen y juego. Lectores, espectadores y jugadores. Leer, mirar, jugar Andrés Racket	77

IC

EMERGENCIAS

La parte difícil del aislamiento. (Escrito allá, por marzo de 2020) **81**
Victoria Gurrieri

Aquí nadie se salva solx. Palabra de radio **85**
Daiana Scala, Oscar Miño y Paula Castello

El videojuego como excusa para repensarnos **95**
Nahuel Pascale

La mirada como acción política en territorio **99**
Camila Cáceres y Laura Valenzuela

Facundo y Martín Fierro: montajes para pensar la nación **103**
Gastón Varela, Fernanda Arévalo y Tobías Sena.
Presentación a cargo de Matías Farías y Sebastián Russo

AULAS EXTENDIDAS

Hacer extensión con intención **107**
Sofía Airala

Memorias imaginadas. Avances de un proyecto re-incidente **113**
Integrantes del Proyecto MUPE

Producir videojuegos bonaerenses **123**
María Iribarren

La imagen arisca. Mito/conurbano, archivo y universidad situada **127**
Sebastián Russo Bautista

DESARROLLOS GLOCALES

Educación popular, comunicación comunitaria y economía del cuidado. Presentación del libro *Cultura comunitaria del NO bonaerense* **139**
Matías Farías y María Iribarren

Mapeo cultural: alcances y perspectivas. El sistema nacional y las iniciativas locales **157**
Laura Pérez y Daniela Yamashita Unzain

Datos culturales en tiempos de pandemia **169**
Mariana Kunst

PATRIMONIO

“Siempre tuve muy claro que quería formarme para contribuir al patrimonio audiovisual argentino”. Entrevista a Paula Félix-Didier
Juan Ciucci y Mariano Gatica **175**

CRÓNICAS

Más allá de lo evidente
Daiana Scala, Guada Samudio, María Fernanda Maldonado,
Ricardo Esquivel y Sofi Bellene **187**

La vacilación generosa
Ariel Pennisi **197**

Cine de papá
Nicolás Prividera **203**

RESEÑAS / CONTRASTES

Fenomenología del territorio. De *Tierra de los padres* a *Lluvia de jaulas*
María Iribarren **207**

En el nombre del padre. Apuntes sobre *El año del fantasma*, de Gabriel Reches
Mariana Baranchuk **217**

El mapa comunicacional que el macrismo nos legó. Reseña sobre *Futuro por pasado. Regresión de derechos en las políticas de comunicación del gobierno de Mauricio Macri*, de Loreti, De Charras y otrxs
María Iribarren **219**

La primavera siempre vuelve. Sobre *Haikus criollos y otros formatos para no perder la primavera*, de Mariana Baranchuk
Gabriel Lerman **223**

Interrogantes sobre la institucionalización de la memoria y la producción cultural. Sobre *La comunidad futura. Ruinas, instituciones culturales y otras imagerías*, de Gabriel Lerman
María Iribarren **227**

Saludo

Aquí estamos, presentando una nueva edición de nuestra Contornos del NO, la edición número 5, para ser más precisas.

En esta publicación es muchísimo lo que se dice, pero aquí recurrimos a una sola palabra para sintetizarla: “transición” es el término que da cuenta de esta Contornos del NO N° 5. Muchos textos lo reflejan.

Transición de la pandemia a la pospandemia.

Transición de Tecnicaturas a Licenciaturas.

Transición en las direcciones de nuestras carreras.

Transición entre quienes nos precedieron en la edición de Contornos y nosotras.

Una revista en transición.

En este proceso nos reconocimos en las ediciones anteriores y proyectamos posibles destinos para este barco hecho de palabras, investigaciones, imágenes, entrevistas y, por qué no, de sueños, más allá de quién(es) tome(n) el timón.

Acá se echa a andar, una vez más, este mix de reflexiones, experiencias y producciones de profes, estudiantes, invitadas e invitados. Se puede leer de corrido o saltando; se pueden elegir los temas

de interés y guardar artículos para después, que sirvan como bibliografía o para armar un repositorio exclusivo con producciones sobre el NO bonaerense, con toda la carga y multiplicidad de sentido que le podemos dar a ese vocablo.

En cuanto a nosotras, aceptamos el desafío de subir a un barco en movimiento e hicimos lo mejor que pudimos, esperamos no defraudar.

Sinceramente,

Mariana Baranchuk y Paula Castello

Ahora empieza el día después



María Iribarren*

*Pienso el lodo cultural como la puesta en práctica
de los Teoremas de incompletud de Godel:
“Ningún sistema consistente se puede usar
para demostrarse a sí mismo”,
nadie puede explicarse más que en el Otro.*

Agustina Paz Frontera

I

¿Cuántos asuntos se estudian o puede abarcar la enseñanza de cualquier carrera universitaria? ¿Cuántos vale la pena aprender? ¿Qué significan la enseñanza y el aprendizaje? ¿Qué distingue lo sustancial del “pregrado” y el “grado” en los estudios superiores? Desde una universidad del conurbano bonaerense, ¿las respuestas serían otras?

Los años que vivimos en pandemia (¿serán historia antigua cuando esta edición de *Contornos del NO* esté en línea?) agitaron (¡también!) los cimientos de la gestión universitaria, en un sentido amplio y heterogéneo según el “carácter” de cada universidad.

* Profesora de Historia del Cine en la Universidad Nacional de José C. Paz. Coordinadora saliente de las tecnicaturas en industrias culturales. Coautora de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual y de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos. Consejera superior saliente de la UNPAZ.



Gentileza de María Iribarren.



Gentileza de María Iribarren.

La UNPAZ, un poco a las apuradas, aunque afirmándose en los principios de inclusión irrestricta que la fundaron, redefinió en poco tiempo el qué, el cómo y el para qué de currículas, procedimientos y toda índole de rutinas dentro y fuera del aula, administrativas y jurídicas.

Lo común para todas las casas de estudio y niveles educativos fue que los docentes tuvieron que reordenar sus saberes para ponerlos en línea y que cobraran (renovaran) sentido y potencia, expresados a la distancia y a través de pantallas y dispositivos.

En simultáneo, los trabajadores y autoridades tuvimos que reformatear las prácticas de una gestión compleja y con ventanillas abiertas para destinatarios distintos, prácticamente las veinticuatro horas del día, los siete días de la semana.

Seamos quienes seamos, una vez que se aquiete el temblor que ocasionó el coronavirus, no cabe duda de que la contingencia (sanitaria, familiar, educativa, política, subjetiva) que nos recorrió puso en jaque varias certezas que se resumen en una única escrupulosidad: el cuidado del otro/otra/otro, la preservación de la vida. Así de básico, de inmediato, de cercano fue el imperativo a partir del cual nos vimos en la disyuntiva de reorganizar la secuencia de la vida cotidiana.

El sistema universitario tomó esos principios para sí y alrededor de ellos plantó su voluntad de refundar el vínculo entre estudiantes, docentes e institución. La perentoriedad no dejó márgenes para mucho más que fortalecer de inmediato la ingeniería informática, ampliar el alojamiento de los campus virtuales, aguzar la intuición para aprehender el funcionamiento de una batería de herramientas de



Gentileza de Andrés Chamorro / CEPA.

comunicación y el uso de plataformas para el dictado de clases. Y eso fue un montón de tareas que nos devoraron los días y las noches. Por cierto, el tiempo cobró una dimensión nueva en el trámite de las rutinas extrañadas, de los hogares sobrehabitados, de la incertidumbre estallada, insomne...

II

Durante los últimos meses de 2020, las autoridades de la UNPAZ decidieron ampliar la oferta académica de la universidad e impulsaron la creación de nuevas licenciaturas y profesorado. Así, después de cinco años, las tecnicaturas en industrias culturales iban a adquirir rango de licenciaturas en producción cultural. De este modo, se cumplía el sueño en segundo grado de nuestras y nuestros estudiantes y graduados impugnando el fracaso fatal que la derecha les había augurado en la línea de largada. Si acceder a la universidad pública había sido la utopía de sus mayores, ahora ellas, ellos y elles podrían abrazar su propio destino.

El 1 de diciembre de 2020, tras un trabajo arduo de dos equipos de compañeros que, entre otras cosas, se propusieron capitalizar la experiencia pedagógica, académica y territorial adquirida en los años precedentes, presentamos los planes de estudio de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual y de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos.



Gentileza de Lucio Alonso / CEPA.

Fue una reflexión interdisciplinaria, horizontal y desplegada hacia los alcances y problemas de la producción cultural en el noroeste en la que importó también la sincronización de las currículas con la agenda social que los feminismos y las organizaciones venían actualizando. Después de repasar propuestas de todas las universidades públicas del país, entregamos dos planes que interpretan la profesionalización del/a productor/a cultural en el campo audiovisual y del videojuego bajo una concepción versátil, integral y emancipadora.

Estamos convencidos de que el noroeste “pide” relatos audiovisuales y lúdicos que lo *reterritorialicen* desde los ojos, desde los cuerpos, tradiciones y lenguajes de sus nativas/os.

Hay una épica que espera ser narrada. Hay un desenlace que nadie escribió todavía. Hay una batalla cultural (también) “situada” que consiste en poner en acto el derecho a la autopercepción comunitaria para desenvolver relatos de identidades y memorias *otras*, que rehúyan de los discursos hegemónicos acerca de estos territorios.

Al cabo, estudiar una carrera de grado en la universidad pública significa, ni más ni menos, estar dispuestas/os a pensar la vida de otro modo, hacerse nuevas preguntas, bajo una perspectiva inaugural. Pensar desde la primera persona (ahora, profesionalizada) en la deriva por la que lo personal se asume inexorablemente político (o sea, plural).

III

*Después de esa ruptura renové desde mis venas
hasta la molécula más pequeña.*

Camilo Blajaquis

Por su naturaleza, la producción cultural es una construcción, un tránsito, un punto de partida y de llegada de carácter colectivo. Es, de hecho, un tipo de trabajo que requiere la concurrencia de saberes y destrezas –teóricos, prácticos y técnicos– muy variados.

Al mismo tiempo, es un *tipo* de producción que supone la síntesis de la experiencia subjetiva con la que cada uno llega a la universidad (la lengua materna, las tradiciones familiares y zonales, el grado de escolarización, la edad, una o varias colecciones de creencias y presupuestos) con los aprendizajes académicos incorporados.

El paso de una tecnicatura a la licenciatura supone, antes que nada, el incremento de materias a cursar. En consecuencia, la profundización de aspectos de la enseñanza referidos a asuntos en particular.

En el caso de las licenciaturas en producción cultural, mediante un diseño curricular innovador enfatizamos la vinculación con el territorio a través del aprendizaje de lógicas económicas y de gestión, modelos productivos (incluso, sin fines de lucro y de exportación), escenarios jurídicos, producción pública y comunitaria, preservación patrimonial, etcétera.

Una vez más, trabajamos con el afán de que, para un/a egresado/a en producción cultural de la UNPAZ, *identidad y memoria* sean motivaciones en primera persona, pero que expresen pluralidades territoriales, generacionales, discursivas.

IV

La primavera de 2021 augura el regreso paulatino a la presencialidad en el ámbito académico. Sin embargo, nuestras y nuestros estudiantes enfrentarán un nuevo desafío: empuñar la cámara, encender la PC, abrir los cuadernos para empezar a escribir el borrador del “día después”.

Memorizamos el número de muertos que produjo el COVID-19, las estadísticas de contagio y los millones de “pobres” que el sistema y la pandemia arrastraron a la intemperie. Aprendimos a calcular las cifras de la inflación, el desempleo y la ayuda social. Seguimos las negociaciones con el FMI. Leímos las excusas de los millonarios que le dieron la espalda a la sociedad. Miramos con estupor las sistemáticas acciones ejecutadas por la derecha para astillar la paz social, amplificadas por los “medios hegemónicos” y los heraldos de la muerte.

En cambio, el *día después* es una incógnita que aguarda imágenes, relatos, épicas capaces de recuperar las *otredades* en todas las direcciones que la pandemia puso en suspensión. Historias con final abierto o, mejor aún, historias sin final anunciado.

La Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual, un viaje de ida



Laura Pérez*

Una nueva edición de *Contornos del NO* siempre es una buena noticia: escriben docentes y estudiantes de nuestras carreras, amigxs de la casa, referentes del campo audiovisual y de los videojuegos. Escribimos acerca de temas que nos interesan, actividades que realizamos en la Universidad, películas que nos gustaron, videojuegos que nos engancharon, jornadas y seminarios de los que participamos, protestas a las que nos plegamos, iniciativas que motorizamos y sigue la lista...

El año pasado escribimos acerca de cómo fue estudiar, enseñar, vivir (y sobrevivir) en pandemia. Fue una experiencia muy intensa, catártica y de comunión en un momento tan aciago e incierto. Un sumario de coyuntura, una edición urgente, en el sentido de necesaria. Sentimos que escribir nos acercaba y nos rescataba de la repetición interminable de días idénticos y claustrofóbicos. Escribiendo (y leyendo y reescribiendo) lográbamos detener, por un momento, los engranajes del “año de la marmota”. Y fue genial. Muchas voces encontraron su lugar en la revista, pudimos contar cosas que durante cualquier otro año hubieran quedado afuera o no hubieran sido siquiera propuestas como tema. Y no necesariamente porque las problemáticas de las que hablamos en pandemia no existieran antes de ella, sino porque la agenda *off cuarentena* es muy vertiginosa y se lleva todo puesto.

* Coordinadora de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la Universidad Nacional de José C. Paz.

Al mismo tiempo, los problemas de la “vieja normalidad” no se suspendieron durante la pandemia: se agudizaron, se reconfiguraron, se complejizaron. La violencia contra las mujeres, la pobreza, el desempleo, la desigualdad económica y educativa, la dificultad de sostener la permanencia en el sistema educativo, la hiperconcentración, en general, de los medios de comunicación y de la producción cultural (y su distribución): de esos nuevos viejos problemas hablamos en la edición 2020 de *Contornos del NO*.

El año pasado, vivido a un tempo y compás infrecuente, conjugó oportunidad, necesidad y deseo, y nos embarcó en un proceso instituyente e inesperado: ¡creamos la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual! Gestada íntegramente de manera virtual, al calor de interminables *meets* y cadenas de mails con copia a todxs, a fin de 2020 nació nuestra flamante licenciatura (y también su hermanita de videojuegos, pero esa es otra historia). Reclamada por les estudiantes, militada incansablemente por la directora de las tecnicaturas, María Iribarren, apoyada por todxs les docentes y promovida por el Rectorado, las áreas técnicas y los mecanismos formales de la Universidad, revisamos la tecnicatura y la convertimos en licenciatura.

Fue un trabajo tan intenso como gratificante gracias al cual, a fin de año, conseguimos una resolución de creación y un plan de estudios completo, una propuesta de formación pensada con mucha rigurosidad y amor. Eso solo ya era un montón, pero aún faltaba el plan de equivalencias, de caducidad, de transición de las “viejas” (pero muy queridas) tecnicaturas a las licenciaturas y algunos otros detalles que dejamos para 2021.

Año nuevo, carrera nueva, tarea nueva.

2021 empezó con una carrera “a estrenar” y la decisión de María de retirarse. De manera que a las vicisitudes del cambio de liga (del pregrado al grado), se añadió el traspaso de mando, la “sucesión”. “Movete que entrás”, sería la traducción futbolera de la invitación de María, que me confió una de sus creaciones más preciadas.

Y en un abrir y cerrar de *calendar* llegamos a fines de septiembre. María se fue hace días, pero hace meses nos encomendó una tarea inaugural: “me parece que sería lindo que ustedes escriban el primer editorial como directores”. Por eso escribo estas líneas, que hasta acá, más que un editorial, parecen un diario íntimo, una bitácora de viaje. Y seguramente sea un viaje, uno que emprendo acompañada de un grandioso grupo de docentes (académicos e investigadores, pero también expertos en producción, dirección y realización integral de proyectos audiovisuales), de la conducción de nuestro Departamento y de la Universidad en general.

Entre todxs, buscamos acompañar la formación de nuevas generaciones de productores culturales en el campo audiovisual para que aprendan las destrezas teóricas, técnicas y artísticas suficientes para pensar y liderar proyectos independientes, autogestivos, comunitarios y/o industriales. Pero también para que desarrollen una mirada crítica, profundamente política y situada de la producción cultural. Para pensar modelos de entretenimiento y comunicación audiovisual contrahegemónicos, sensibles a la historia y las necesidades de la comunidad, que propicien la convivencia democrática, diversa,

plural, sensible a la perspectiva de género y atenta a las problemáticas derivadas de la desigualdad económico-social.

La licenciatura habilita, a la vez que exige, dedicarnos a la investigación académica, una tarea que ya empezamos a asumir gracias al empeño del equipo docente y al entusiasmo de varixs estudiantes avanzadxs (de la vieja tecnicatura). Hay mucho por hacer, pero también numerosas iniciativas docentes y el apoyo de la Universidad para consolidar una trayectoria de investigación sólida y sostenida en el tiempo. La reciente incorporación de seis estudiantes-becarixs a un Proyecto de Investigación y Transferencia (PIT) dirigido por docentes de la licenciatura constituye un verdadero hito en la consolidación de este ámbito de trabajo académico, una piedra basal en la historia de investigación de nuestra carrera.

Otra ilusión que compartimos con María Iribarren, José Guerra Prado (coordinador de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos) y el equipo docente de las dos carreras es ampliar el equipamiento técnico y la infraestructura de nuestros laboratorios con el objetivo más ambicioso de crear, más temprano que tarde, una Unidad de Producción Audiovisual en la Universidad, que funcione como incubadora de proyectos de les estudiantes, les docentes y de equipos interdisciplinarios, que permita canalizar todo tipo de necesidades e iniciativas ligadas a la realización audiovisual y lúdica; que funcione como instancia de aprendizaje y de expresión/comunicación/divulgación del hacer universitario y científico.

Creación de la licenciatura, consolidación del trabajo de investigación, equipamiento y constitución de la unidad de producción audiovisual, tres postas de un viaje cuyo recorrido recién comienza. Bienvenidxs a bordo.

Volver a empezar



*José Guerra Prado**

En agosto de 2021 la Universidad Nacional de José C. Paz creó la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos, la nueva oferta formativa que actualiza la Tecnicatura universitaria en Producción y Diseño de Videojuegos que arrancó en 2016.

Poner en marcha la nueva carrera y actualizar un plan de estudios probado durante años y que, en esta instancia, debíamos enriquecer, fue un largo proceso en el que veníamos trabajando desde tiempo atrás.

Tras los primeros egresados y egresadas de las tecnicaturas, nos vimos en la necesidad de hacer un análisis pormenorizado de los contenidos, las materias y, además, de las necesidades que plantea la industria actualmente.

Teníamos que atender varios aspectos:

- Profundizar la base en el área de programación.
- Profundizar la formación en las áreas de gestión y producción.
- Incluir una base de formación artística.
- Incluir una base de formación en idioma inglés.

* Coordinador de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ.



Gentileza de María Iribarren.

Si bien el perfil de lxs egresadxs está vinculado al área de producción y *game design*, al revisar las búsquedas de profesionales que demanda la industria decidimos repensar la lógica de ordenamiento de las materias, actualizar algunos contenidos y, a la vez, proponer nuevos. Así fue como nació la idea de llevar nuestra tecnicatura a una licenciatura.

De la idea al plan

A fin de materializar las ideas que veníamos madurando, conformamos un equipo interdisciplinario con docentes de diferentes campos que nos permitiera diversificar, reordenar y evaluar luego el recorrido completo de la nueva propuesta académica.

He tenido el honor y el privilegio de liderar el equipo responsable del armado del plan de estudios. Me refiero a María Iribarren, Bernardo Mallaina, Natalia Stein y Carla Repetto. Además, contamos con la colaboración de otros docentes de las tecnicaturas en producción cultural: Ignacio Abadie, Fabián Martínez Torre, Damián Cukierkorn, Gabriel Lerman y Matías Farías.

Quiero destacar también los intercambios mantenidos con referentes de la *Asociación de Desarrolladores de Videojuegos Argentinos (ADVA)*, de la *Fundación Argentina de Videojuegos (FUNDAV)* y con profesionales de la industria que ayudaron a arribar al resultado final.

Del plan a la acción

Si bien recién comenzamos esta nueva etapa en el segundo semestre de 2021, creemos que la nueva propuesta formativa de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la Universidad Nacional de José C. Paz brindará a nuestrxs estudiantes los recursos necesarios para incorporarse a una industria cultural pujante y cada vez más potente.

También estamos convencidos de que vamos a cubrir una necesidad real de profesionales en las áreas de producción y *game design*, dos de los perfiles más difíciles de conseguir según el último informe del Observatorio de la Industria Argentina de Videojuegos.¹

Esperamos con ansias ver el trayecto de nuestrxs estudiantes en esta nueva aventura.

¹ Proyecto impulsado por la Universidad Nacional de Rafaela en colaboración con ADVA.

Ida y vuelta en la virtualidad



*José Jota Peñaloza**

Buenas tardes (buenos días, buenas noches).

Con Guadalupe pensamos que sería genial representar a lxs profesorxs que nos bancaron y nos siguen bancando en la pandemia de manera virtual. Entiendo que dar clases de este modo no es nada fácil y queríamos agradecer de alguna forma. Así que se nos ocurrió hacer un retrato de lxs profes que nos acompañaron estos años a través de las pantallas de nuestros dispositivos. Espero que les guste.

Un saludo,

Jota

* Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.



Intuición, una huida de la literalidad y una mecedora para marcar el cine nacional

Entrevista a Bruno Stagnaro¹



Victoria Gurrieri* y María Iribarren

Bruno Stagnaro nació en Buenos Aires en 1973 y se formó en su hacer cinematográfico en la Universidad del Cine.

En 1995 presentó el corto *Guarisove, los olvidados* a la primera edición del concurso de cortometrajes organizados por la ENERC y fue uno de los ganadores junto a Lucrecia Martel, Ulises Rosell, Sandra Gugliotta, Daniel Burman y Adrián Caetano. Ese grupo heterogéneo en edad y propuestas pasó a la historia del cine nacional como autores y autoras del Nuevo Cine Argentino, versión década del noventa. En 1998, *Pizza, birra, faso*, escrita y dirigida por Stagnaro y Caetano, demostró que estaba emergiendo otra manera de hacer cine. En el año 2000, el estreno de *Okupas* amplió lo decible en televisión y se convirtió en una serie de culto.

En 2006, Stagnaro fue convocado por Juan José Campanella –junto a Paula Hernández y Sebastián Pivotto– para codirigir la miniserie *Vientos de agua*, acaso una de las coproducciones televisivas más ambiciosas en el panorama local.

¹ Versión editada y reducida de la entrevista pública mantenida con Bruno Stagnaro a través del campus virtual de la UNPAZ, el 24 de septiembre de 2021.

* Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual, de la UNPAZ.

Después, integró el grupo de productoras y productores que llevaron adelante la nueva señal educativa y cultural del Ministerio de Educación: canal *Encuentro*. Desde ahí hizo *Escuelas argentinas*, *Pequeños universos*, *Interiores: mi cuerpo y yo*, *Jardines*, *Escuela de maestros*, *Primal*, *Nacionalidad villera*.

Incursionó en la gran industria con *Impostores* (2009, Fox) y *Un gallo para Esculapio* (2017-2018, Underground-TNT-Telefé).

Es hijo de Juan Bautista (director y guionista) y hermano de Matías y Gabriel, ambos productores y directores audiovisuales, con los que ha trabajado en muchos de sus proyectos.

Entre las muchas series de ficción y documentales, películas y telefilms que produjo, escribió y dirigió, Bruno Stagnaro hizo cine publicitario, llenó libretas de apuntes y fundó la productora Boga Bogagna. El logo es una mecedora. En su web, ofrece un manifiesto singular:

En Boga Bogagna nos gusta mirar. Es lo que hacemos. Nos gusta.

A veces miramos las cosas de un modo apasionado. Otras, preferimos cierta distancia.

Nos gusta detenernos a reflexionar sobre aquello que miramos. Creemos en la pausa.

Por eso la sillita. Como cuando la nona nos mecía junto a la ventana.

Aquella pausa prometía un mundo. Cada proyecto requiere una mirada propia.

Nuestro trabajo es encontrarla.

Contornos del NO (CdelNO): A diferencia de lo que ocurrió con otras películas y series de fines de los noventa, el realismo de *Pizza, birra, faso* y de *Okupas* mantiene su vigencia. Las pibas y los pibes pueden mirarlas, entenderlas y conectar con esas realizaciones. ¿Cuál es la mirada propicia para que una obra audiovisual, anclada en la realidad, no envejezca a través del tiempo?

Bruno Stagnaro (BS): En principio, no tengo la menor idea. Puedo responder como espectador de obras que son muchísimo más viejas que las mías y que están totalmente vigentes. Me parece que tiene que ver con intentar hablar de problemáticas humanas independientemente del contexto. El contexto es la envoltura del relato, pero, en el fondo, el verdadero interés está un poco más adentro.

Otra cuestión es que a mí nunca me interesó el realismo en sí mismo. Me interesa más que se manifieste cierta contradicción o que aparezca el absurdo en una circunstancia realista. Tanto *Pizza...* como *Okupas* tienen algo de eso: la búsqueda de cierta crudeza y, al mismo tiempo, una mirada más irónica y ambigua. Ninguna de las dos quedó presa de lo literal.

CdelNO: Sin embargo, ninguna de las dos es una propuesta fantástica o de ciencia ficción. Los personajes existen, las locaciones existen. Cuando empezaste a filmar, ¿cuáles fueron tus referencias cinematográficas?



Stagnaro hace *Guarisove, los olvidados* (1995), sobre la Guerra de Malvinas.



Bruno Stagnaro filmando *Okupas*.

BS: Por ejemplo, *La dulce vida*: un relato que ancla en la realidad de un modo muy concreto, pero después se va hacia su propia búsqueda. Es ese tipo de cine el que siempre me interesó más. Sumado a la construcción vincular entre los personajes.

En *Pizza...*, por ejemplo, la secuencia de la entrada al obelisco. Es bastante poco probable que suceda una cosa así en términos realistas, pero la construcción te lleva a que lo asimiles como posible, como realista, cuando claramente está bebiendo de otras fuentes.

Yendo a *Okupas*, la situación en el baño del Teatro San Martín, cuando el personaje de Ricardo (Rodrigo de la Serna) les roba música a los músicos expresando toda la frustración que él tiene encima. En términos realistas es muy difícil que suceda eso.

Eso era lo interesante para mí: tratar de estar montados sobre la verdad del personaje antes que sobre la supuesta verdad de las situaciones que, en el fondo, es algo completamente inasible. Porque, ¿qué es la realidad? Si es confuso responder viviéndola, imagínate intentar establecerla en un relato. En cambio, siempre me interesó el límite difuso entre el enfoque realista y algo más surrealista porque creo que la realidad se manifiesta muchísimas veces de un modo surrealista y mi intención era intentar aprehender eso.

Por supuesto, es lo más difícil del mundo. De cualquier manera, la marca estética por la marca estética de la crudeza, nunca me interesó.

Metodológicamente me doy cuenta que me influyó mucho, aunque lo advertí tardíamente, mi larga experiencia en filmar sociales (casamientos, celebraciones familiares). Mirado a la distancia, cuando hacía sociales me interesaba contar algo de la atmósfera que veía en el lugar, más allá del formato típico. Tanto en *Pizza...* como en *Okupas* yo hice muchísima cámara. No hubiera podido hacerlo con tanta confianza si no hubiera tenido el bagaje de andar persiguiendo novios a través de bailes y trencitos cariocas.

Es cierto que hubo una forma de trabajo bastante “espontánea”, digamos, porque si bien teníamos escrito el guion y estaba claro de qué iba cada escena, en ese momento en particular creía mucho en lo que sucedía con los actores adueñándose del texto. Después fui perdiendo esa credulidad pero, en-

tonces, todavía dejábamos bastante espacio para lo imprevisible. Deliberadamente lo generábamos. Eso, muchas veces, conspiró a favor y, obviamente, muchísimas otras, conspiró en contra. En esos casos, las escenas no quedaban en el programa. Cuando sí quedaron fue porque esa manera de emergencia de la realidad sin filtro alguno sumó al relato.

Los ejemplos más concretos que tengo: uno, en el capítulo 4 de *Okupas*, que filmamos en el *Doque*, después que se arma el lío y los personajes huyen, filmamos un plano en el que los pibes venían corriendo a cámara, escapando desde la puerta. Justo cuando terminábamos, mágicamente, la lámpara del fondo estalló y se cayó. Cuando vimos lo que había pasado pensamos que al que se le ocurrió había tenido una idea brillante. Por supuesto, no había sido ninguno de nosotros (Risas).

Ese tipo de situaciones ocurrían bastante, porque les dábamos lugar. Algo parecido es el caso de los actores. Por ejemplo: Dante (Mastropiero) era una usina de generar textos totalmente impensados por nosotros pero que estaban muy vivos. Ahora, el momento en que los decía era irrepetible porque en la toma siguiente decía otra cosa. Más allá de Dante, que fue un caso extremo, los cuatro chicos¹ fueron generando un afecto entre ellos que yo creo que fue verdad. Y eso no es algo que uno pueda controlar: sucede o no sucede, y tuvimos la suerte de que sucedió. Esa eventualidad retroalimentó las escenas todo el tiempo.

CdelNO: De alguna manera, la experiencia que describís se acerca a la del documentalista cuando sale a buscar una historia y la idea original se desvía porque encontró otra cosa.

BS: Más en *Okupas* que en *Pizza...* En todo caso, en *Pizza...* el proceso fue al revés porque ese impacto con algo inesperado sucedió mientras filmaba un documental y entré en contacto con la anécdota del taxi que originó la historia de la película. Entonces, de alguna manera, en *Pizza...* pasó pero en el proceso de escritura.

En *Okupas*, en cambio, estaba muy presente todo el tiempo. Obviamente, eso también tiene su costo. Siempre digo que un desarrollo productivo en televisión o en cine tiende a controlar los procesos para acotar el riesgo. Y lo nuestro fue un poco al revés.

CdelNO: ¿Cómo organizás el trabajo de escritura del guion? ¿Qué partes tomás para vos y cuáles delegás en otros?

BS: Tengo un gran problema y es que, en general, tiendo a delegar poco. Me doy cuenta de que es un trabajo orbital. Voy orbitando, tratando de entender la forma de lo que quiero hacer, descubriéndolo en la bruma y esperando que sedimente a lo largo del tiempo. Después hay un momento en el que, inexorablemente, me extravió por completo por la cantidad de material y de opciones que se generaron. Me

¹ Se refiere a los protagonistas de *Okupas*: Rodrigo de la Serna, Diego Alonso, Ariel Staltari y Franco Tirri.



Okupas se transmitió por Canal 7 en 2000. Desde 2021 está disponible en Netflix.

cuesta muchísimo decidirme entre dos opciones y eso se va expandiendo... (Risas). De cualquier manera, después de un determinado tiempo la forma empieza a verse más clara y ahí se vuelve más sencillo.

En términos prácticos, yo trabajo mucho lo que es la estructura. Cuando empiezo a percibir qué escenas podrían derivar de esa estructura, a menudo le pido a Ariel (Staltari, coguionista de *Un gallo para Esculapio*) que arranque con un primer desarrollo de diálogo o de una primera escena que está planteada conceptualmente y que él ya puede dialogar. A veces sirve y, otras veces, nos sentamos los dos y empezamos a escribir juntos.

Ahora lo que estoy haciendo, que es una novedad porque antes no lo hacía, en paralelo mantengo charlas con distintas personas de mi equipo. Entre todos vamos explorando caminos y analizando opciones y atmósferas.

Digamos que, de principio a fin, el proceso completo me cuesta delegarlo. En el final del desarrollo siempre estoy.

CdelNO: O sea que el único que sabe cómo empieza y cómo termina sos vos...

BS: ¡No, ojalá supiera eso! (Risas). Nunca tengo la menor idea. Aunque sí la intuición de que, más o menos, en la bruma se ve una forma y entonces es cuestión de machacar y machacar hasta que la cosa se va tornando real. Me pasa bastante que trato de plantear un *storyline* de la estructura del capítulo, las escenas y demás, pero nunca termina siendo igual al *storyline* del guion. Indefectiblemente, cuando trabajamos con Ariel estar en el nivel más bajo del desarrollo de una escena nos da un montón de información que cuando la mirábamos desde la estructura no podíamos ver. Información en relación al ritmo como cuestiones vinculares que aparecen de golpe. Porque, cuando tirás de la piola, te apa-

recen un montón de relaciones, conflictos y otras posibilidades que, tres meses atrás, habías dado por caducas y, sin embargo, vuelven. Eso no se ve hasta el momento en el que estás en el umbral más bajo de la escritura que es frente al teclado escribiendo “dice tal cosa”, “dice tal otra”.

Porque el planteo original lo hacés desde lo conceptual y lo imaginás de una manera. Pero después te metés en el desarrollo y podés llegar a la conclusión de que o no fluye o no tiene el ritmo que vos sentís que debería tener. O sea, la escena terminó y ya te pide otra cosa, entonces la carga de información o lo que habías planeado para esa escena tenés que tirarlo para adelante porque esa, así, está agotada.

Es muy dinámico... o, por lo menos a mí, me resulta extremadamente dinámico y no logro desarrollar un método de trabajo. Es muy artesanal.

CdelNO: ¿Puede ocurrir que durante las grabaciones se modifique ese guion?

BS: Básicamente, la historia de mi vida es esa (Risas). Estoy intentando, de una manera seria y de verdad, que no me suceda en lo próximo que voy a hacer porque no tengo ese margen. Tengo que lograr un proceso en el que todo esté fríamente calculado, cosa que nunca me pasó... La verdad es que, aparte, me resulta más interesante del otro modo. El caso de *Okupas*. Está bien, fue un caso extremo y no creo que sea muy saludable transitarlo dos veces, pero me resulta lógico que sea imposible planificar todo sentado en una habitación, pensando las cosas racionalmente. Vos necesitás estar ahí, ir topándote con las caras de los actores, ir entendiendo su cosmovisión, qué te propone cada uno. En función de eso, darte el margen de adaptar lo que habías pensado para ese personaje a la persona que lo va a interpretar. Hay que tratar de no caer en la rigidez de querer llevarlo sí o sí a lo que vos habías racionalizado. Claro, hay una parte de este proceso que es racional y otra que es intuitiva y ahí, sobre la cancha.

CdelNO: ¿Qué diferencia hay entre el guion de una ficción y el de un documental? ¿Cómo te manejas en esos registros?

BS: En el caso de los documentales, nunca hice guiones. Tenía un planteo general de lo que íbamos a buscar. Por ejemplo, en el proyecto en el que más involucrado estuve, porque lo dirigí yo, que fue *Escuelas argentinas*, el “método” fue el mismo: ir viendo sobre la marcha qué se podía contar. Sí tenía en la cabeza que iba a estar cinco días en una escuela y que tenía que decidir qué ciclos contaríamos. O sea, dentro de todos los estímulos que veía, ya el primer día trataba de detectar qué podría ser materia prima para transformarse en un ciclo que me permitiera narrar algo interesante en el acotado tiempo que iba a estar allí, de tal manera que tuviera presentación, nudo y desenlace.

Generalmente mandábamos una persona que hacía una investigación previa y cuando llegábamos nos sugería los personajes que podían ser más interesantes. A veces seguíamos ese camino ya trazado, y otras mi primer día allí era determinante para modificar el planteo.

No me considero un documentalista. Traté de captar lo que me resultaba más interesante en los ámbitos en los que estábamos. Y la verdad es que había algunos lugares muy interesantes. Recuerdo una escuela de la comunidad wichi en la que hacían un trabajo de análisis de las palabras para trasladar a su lengua los conceptos que no existían en ella. Por ejemplo, cómo deberían decir “computadora”, que por ser un objeto nuevo no había una palabra en wichi que lo expresara. Decidieron llamarla “morral” porque la computadora tiene carpetas en las que también se guardan cosas.

¡Cuando sucede algo así, ya está! Estás presenciando algo que está vivo y que sucede en ese momento. Después, claro, muchas veces terminábamos cayendo en la ficcionalización porque no encontrábamos qué contar. Es decir, de alguna manera teníamos que empujar el relato para sostener el interés sobre algunas cosas.

CdelNO: La preocupación por el lenguaje, casualmente, es un rasgo característico en tu obra, incluso aparece tematizado. ¿Cuál es tu estrategia para ajustar el verosímil en los diálogos y cómo lograrás reproducir tan fielmente el uso del lenguaje en jóvenes marginales?

BS: Lo veo en dos planos: por un lado, la cuestión práctica del habla callejera que a mí, en general, se me escapa por completo. No tengo la menor idea. Por eso, tanto en *Pizza...* como en *Okupas* era fundamental trasladarles a los pibes el esquema de la escena y los puntos de inflexión por donde iba a pasar dándoles la libertad para que ellos los adaptasen a sus modos de hablar. Algunas frases, sobre todo en *Pizza...*, estaban bastante próximas a lo que quedó.

En *Okupas*, las líneas de los pibes protagonistas estaban bastante próximas, pero lo de Dante era imposible. Dante inventaba el lenguaje y yo tardaba en entender lo que estaba diciendo.

Ahora, más allá de este plano de las formas verbales, digamos, que no sé si importa tanto para que algo quede expresado de un modo verdadero, me parece decisivo encontrar cómo se expresa el personaje desde su particularidad. Ahí hay un espacio en el que uno tiene que moverse e intentar despegarse del lugar común, del hablar callejero, para encontrar el vehículo propio de cada personaje.

Si lo pienso retroactivamente, es cierto que siempre me interesó la cuestión del malentendido, las palabras y sus dobleces. Porque esto mismo ya estaba en *Guarisove* y, desde el punto de vista del lenguaje, esa expresión “guarisove” no está tan lejos de “el mascapito” en cuanto a la función dramática que cumple en la escena. Por supuesto que lo de “el mascapito” lo armó Dante en el casting y quedó así porque cerró por todos lados. Pero los ejemplos son más o menos análogos.

Siento que, por un lado, es importante reproducir la verdad del lenguaje como se está expresando en la calle y, por otro lado, es importante no quedar preso de eso porque si no lo que lograrás es un muestrario permanente de formas huecas. A la larga eso suena mal, no porque el actor lo actúe mal, sino porque estás poniendo el foco en la forma y no en el contenido. Estás poniendo el foco en que esas son las palabras correctas pero te falta el espíritu del personaje que las expresa y algún matiz un poco más personal.

En *Un gallo para Esculapio*, la problemática del lenguaje que atraviesa a los personajes era como un gesto de rebeldía frente al hecho de sentir que ya se había tornado algo muerto. La permanente invocación del lenguaje tumbero como sinónimo de crudeza o como sinónimo de la calle cuando, en realidad, pasa a ser un cliché total. De alguna manera me siento partícipe, incluso en una pequeña medida me pesa, de haber puesto de moda ese tipo lenguaje con *Okupas*. Y la verdad es que no me divierte mucho porque se transformó en una especie de marca: para ser guapo tenés que hablar de esa manera. Eso, a su vez, se retroalimenta con las ficciones que exageran y se apoyan en ese recurso como si fuera algo que construye contenido, cuando apenas es una pátina externa.

Justamente por eso, me pareció divertido, ya que en *Un gallo...* iba a estar Brandoni hacerlo entrar en conflicto: un tipo de la vieja escuela, recontrapesado y que, sin embargo, en su capa externa, es un señor. ¡Cuántas veces la realidad se expresa de esa manera! Un tipo por afuera puede ser muy educado y, sin embargo, está roto y es un hijo de puta. Al revés, una persona que tiene una estética asociada a lo popular no necesariamente va a ser un chorro. Por eso me parece que siempre hay que buscar la particularidad del individuo.

CdelNO: Recuerdo el caso de dos personajes contruidos en la línea que mencionás: Walter White, el profesor de , y Tony Soprano, el capo mafioso de . Son personajes cuyas vidas supuestamente estaban trazadas por un destino –ser profesor, ser delincuente–, y sin embargo los guiones de las dos series producen un desvío y los lleva a lugares inesperados.

BS: Es que si no fuera así no habría historia. Pero además porque no es real que no haya contradicción. La contradicción es inherente a todos nosotros, obviamente.

En ese sentido, creo que, en parte, por supuesto que es importante que el lenguaje suene como suena en la calle y tratar de desacartonarlo, pero también tratar de buscarle la contradicción al personaje para que, más allá de lo que dice, haya un misterio.

CdelNO: ¿Mirás series? ¿En la adolescencia mirabas películas?

BS: Series, algunas, no muchas. Películas sí, claro. En la adolescencia hubo algunas que yo consideraba que eran “comunes” hasta que me fui dando cuenta que no lo eran tanto, que eran más de cinéfilo (ese era mi viejo) que películas que se miraran en familia (Risas).

Algunas de esas películas, de todos modos, me formaron mucho. Por ejemplo, *American Graffiti* (1973, George Lucas) que mi viejo me mostró cuando era pibe. Otra película que a mí me encanta es *Al este del paraíso* (1955, Elia Kazan).



Rodaje de *Un gallo para Esculapio*, en 2017.

CdelNO: ¡Hablamos de películas realistas!

BS: Sí, pero también hablamos de misterio (Risas). Los personajes tienen contradicciones, no están trazados con una sola cara.

CdelNO: En este aspecto, sobre todo en *Un gallo...* hay varios momentos que podrían configurar puntos de quiebre, lo que en una serie es más difícil de plantar que en una película. ¿Cómo se definen y a partir de qué esos quiebres, tomando en cuenta que ya no hay cortes publicitarios y que no se sabe cómo será visualizada la serie?

BS: En el caso de *Un gallo...* en particular, mientras escribíamos, una influencia bastante grande fue la película *El tercer hombre* (1954, Carol Reed). La película está basada en la desaparición de un tipo al que un amigo va a buscar. Durante la búsqueda se empieza a vincular a un submundo. En determinado momento, cuando ya está bastante afianzado en ese submundo, aparece su amigo y se convierte en el antagonista.

En los lineamientos generales y en la estructura fue una referencia bastante clara para nosotros. Sobre todo porque en el proceso de escritura yo pensaba que el antagonista de Nelson (Pedro Lanzani) era

Chelo (Luis Brandoni) y que el hermano había muerto. Era una historia de venganza contra Chelo Esculapio. Hasta que un día, me acuerdo que estábamos caminando con Ariel, nos hicimos la pregunta que nos estructuró: “¿Y qué pasa si, en lugar de ser el antagonista, Chelo es el mentor?”. Ahí se dio vuelta toda la estructura de la historia.

Tenés claros algunos puntos que son centrales en la historia, que están distribuidos de determinada manera, distantes entre sí, y sabés que hay que generar instancias intermedias que vayan sosteniendo y renovando el interés. Lo que pasó puntualmente en *Un gallo...* es que nosotros no sabíamos que iba a haber una segunda temporada. Eso fue una cagada porque quizás algunas decisiones hubieran sido distintas.

Otra cosa que sentí es que, a lo mejor, hubieran sido apropiados algunos capítulos más en el medio como para dispersar ciertos giros de trama. Con esa posibilidad no hubiera agregado más giros, sino que les hubiera dado un poquito más de aire. Esa fue la estructura de *Okupas* que tuvo menos giros de trama porque estaba apoyada sobre los personajes y sobre los vínculos entre ellos.

Eso me gusta porque la construcción sobre el giro de trama siempre es cerebral, es una imagen intelectual de cómo manejar la historia, no surge del corazón de los personajes. Es la idea del autor intentando conducir la historia hacia adelante. Me parece que abusar de eso termina siendo algo “mecanicista”. Es lo que sucede con las series hoy en día: están tan apegadas a la fórmula, a la necesidad de sostener el interés desde el golpe inesperado que terminan asfixiando el desarrollo de los personajes y la especificidad de los tipos.

Si yo pudiera elegir, me interesan más las historias que te obligan a transitar un momento de casi aburrimiento pero que después te dan una recompensa. Y la recompensa es el grado de vinculación afectiva que establecés con los personajes. En una medida razonable. No digo hacer una cosa intelectualosa, palermitana, de quedarse quince horas contemplando una historia chiquita así. Pero, cuando se logra un punto de equilibrio, es el tipo de relato que más me interesa, en los que el ritmo no está dado tanto por el golpe de trama sino por otras dinámicas.

La mayoría de las series que ves hoy en día están muy estandarizadas y no tienen una búsqueda de lenguaje propio. A mí me gusta entretenerme, lo que no significa que tenga que estar todo el tiempo mandando o recibiendo estímulos. Como espectador soy bastante limitado porque lo opuesto –cuando hay demasiada morosidad– también me aburre. Pero es un aspecto a tener en cuenta cuando uno escribe: tratar de no caer en el ritmo que te pide todo el tiempo el afuera, que es demasiado frenético y hace que la historia tenga un destino corto.

En un punto, el trabajo como autor es encontrarle el ritmo propio al relato. Y es cierto que tal vez nosotros, como espectadores, desarrollamos una actitud mucho menos paciente de lo que era hace un par de años atrás. Eso sí lo vivo como un problema, incluso cuando escribo, porque me doy cuenta de que tengo que estar sosegando esa necesidad de tirar estímulos. En ese sentido, algo que me resultó muy revelador fue recordar cuando en la secundaria leímos *Don Quijote*. Fue una experiencia bastante curiosa porque, obviamente, tenías que leerlo para una materia y era un garrón porque era un plomo.

Hablaba raro, no se entendía nada. Hasta que, en un momento, de un modo increíble, empezabas a sentir afecto por ese tipo. Y conforme vas avanzando las páginas empezás a lamentar que termine... (Risas). El Quijote implantó la idea de la espera.

CdelNO: Ejemplo fantástico cuya antítesis podría ser *Lost*. Una máquina de estímulos que no llevan a ningún lado y que traicionan al espectador.

BS: Es cierto. Esa serie me hacía acordar a la anécdota del tipo que estaba en Plaza Once, en Plaza Miserere. El tipo llegaba con un bolso, dibujaba una rayuela en el piso, sacaba una iguana y decía: “Señores, la iguana sabe sumar y restar”. Inmediatamente se llenaba de gente alrededor y empezaba con el chamuyo: “Esta iguana sabe sumar y restar. Pero antes de eso, quiero darles un regalo”. Entonces el tipo empezaba a sacar unas cruces de plástico del bolso y preguntaba: “¿Quién quiere estas cruces que tengo para regalar?”. Obviamente todos levantaban la mano. Así los tenía entretenidos a los chabones: sacando boludeces. Hasta que en un momento decía: “Yo fui muy generoso con ustedes, así que ahora les quiero preguntar, ¿quién de ustedes me puede dar a mí?”. Alguna gente le daba dinero. Después el tipo metía a la iguana en el bolso y se iba a la mierda. *Lost* me hacía acordar a eso: te hacía esperar algo que nunca iba a suceder y, en cambio, pasaba otra cosa.

CdelNO: En cuanto a la dirección de actores, ¿cómo los elegís y cómo maniobrás para lograr un equilibrio entre profesionales y no profesionales?

BS: En general, me gusta mucho participar de todo el *casting*. Algo que me cuesta lograr últimamente porque, por lo común, el sistema tiende a que a vos te llegue el *casting* filtrado. Me parece que, si vas a dirigir, está bueno tomarse ese trabajo porque tu mirada es irremplazable. Muchas veces me pasó que, después de hacer el *casting*, terminé incorporando al personaje algunas de las características que le veo al actor y eso me simplifica muchísimo el trabajo de dirección.

No pienso en mí como director de actores y no sé si intervengo tanto en general. Lo que hago es una pasada de la escena actuando yo. Después es bastante acotado lo que planteo: trato de estar atento a cuestiones de ritmo interno, cómo quedan las transiciones internas que imagino al escribir un personaje, si estoy viendo el proceso mental más allá de lo que dicen. Si me suena mal lo que dicen tratamos de decirlo con sus palabras para que suene un poco mejor. Soy muy insistente en eso en esa primera parte del laburo que tiene que ver con el texto.

CdelNO: En el momento de rodar, ¿con cuánta gente trabajás alrededor? ¿Hacés cámara permanentemente o elegís las escenas que vas a filmar y las otras las delegás? ¿De qué manera asumís la dirección en el set?

BS: Eso fue cambiando a lo largo del tiempo. Tanto en *Pizza...* como en *Okupas* hice mucha cámara. De hecho, en *Okupas* hice la cámara principal durante todo el proyecto y en *Pizza...* hice más o menos la mitad de la película. Tuvo que ver con que era más joven, las cámaras eran más livianas y estaba muy embebido de eso por los laburos previos de sociales. Así que me tenía mucha fe. Sobre todo en *Okupas*, que tuvo la particularidad de que una de las cámaras tenía un anillo de foco sin tope: era muy a pulso el tema y a mí, que lo tenía tan entrenado, me pareció más práctico agarrar la cámara y chau. Después nunca más hice cámara, salvo en los documentales. Pero en *Un gallo...* no me daba el cuero para tanto, físicamente te cansa mucho.

El laburo con el DF, en general, es un ida y vuelta permanente durante el rodaje. Por ejemplo, en *Okupas* fue Juan Cruz (Bucich), que había hecho también todo lo que fue el interior del obelisco en *Pizza...* Éramos muy amigos desde la facultad y para mí el rol del DF es fundamental que en rodaje lo ocupe mi hermano. También el director de arte, por ejemplo. Me refiero a que hay algunos roles que tiendo a cubrir con personas por las que siento una confianza ciega. Necesito que sea de esa manera.

De todos modos, trato de darle bastante bola, sobre todo estuve muy encima en *Un gallo...* a que la atmósfera de la luz cuente lo que me interesa contar a nivel anímico. Por eso, en general, las charlas en ese momento giran en torno a si está demasiado iluminado, si convendrá que lo hagamos silueteado, si en este contra no está demasiado presente y te lo lleva a una imagen un poco televisiva. Ese tipo de cosas más técnicas.

Volviendo a *Okupas*, hoy miro la serie otra vez y recuerdo que Juan Cruz tenía realmente tres tachos de luz. ¡No tenía nada! Hay escenas que están literalmente iluminadas con la luz de una traffic. Por ejemplo, las de la Turca fueron grabadas con los focos encendidos de la traffic de utilería. Me doy cuenta, entonces, de que muchas veces ese límite te organiza y, en lugar de jugar en contra, tiende a sumar. De hecho, en general, a mí me cuesta más la abundancia que la escasez en términos creativos.

BS: A lo segundo, la verdad es que no. Ojalá con el tiempo pueda desplegar uno, pero no. Y, en cuanto a la Turca es una casualidad, tampoco reparamos en eso.

Sí te puedo decir que, con el tiempo, me di cuenta de que la Turca de *Okupas* tiene algo que remite a una figura como una pitonisa, ¿no? Hay tres personajes que, para mí, son medio esotéricos en *Okupas*: la prostituta de Quilmes, la vieja del Doque y la Turca. Dentro de un entorno supuestamente realista rompen un poco esa lógica. Por ahí existe una razón, lo que digo es que la ignoro. Quizás está alojada en algún lugar de mi cabeza y no vio la luz... (Risas).

CdelNO: En términos autorales, estoy convencida de que hay un “universo Stagnaro”. Cuando digo autor no me refiero solamente a alguien que escribe historias que son cautivantes, que están vivas, que son bellas y ciertas, sino también a alguien que es capaz de construir relatos con la



Bruno Stagnaro dirige *Un gallo para Esculapio*, protagonizada por Peter Lanzani y Luis Brandoni.

imagen. En este sentido, es hora de hablar de la pieza clave que fue Bruno Stagnaro en el desarrollo de la identidad visual del canal *Encuentro*.

***Escuelas argentinas* fue una de las series documentales que marcó la identidad del canal. Ofreció una mirada profunda, sensible, sobre la diversidad del universo escolar de la Argentina, la importancia de las y los maestros, en zonas donde la escuela no es de fácil acceso y estudiar implica una determinación y un esfuerzo cotidianos. Llegó a tener tres temporadas. Aunque ya contaste algunos detalles, me gustaría que profundices en el proceso de realización y montaje.**

BS: En principio, tuvimos que elegir entre múltiples opciones de escuelas a cuáles íbamos a ir. Intentábamos que la selección fuera lo más amplia posible desde el punto de vista geográfico como en relación a las temáticas que pudiéramos llegar a abordar. Después, básicamente, fue ir y filmar mucho. Íbamos un camarógrafo y yo, que también hice cámara. Nos dividíamos en un aula cada uno y nos pasábamos el día adentro con los pibes. Era muy trabajoso, pero estaba bueno porque entrábamos en un ritmo totalmente diferente al que traíamos. Y una vez que lográbamos adaptarnos era lindo de transitar.

Claro que después volvíamos con treinta horas de material y había que sentarse en la isla para empezar a buscar cómo reconstruir la sensación que habíamos tenido cuando estábamos ahí, a través de qué personajes o cómo contar el ritmo de cada lugar. Una vez que estuvo terminado, me di cuenta de que fue desproporcionado en términos de esfuerzo físico. Siento que tuvo su valor porque fue parte de la primera tanda de programas de *Encuentro* y tenía esa mirada cinematográfica aunque fuera un documental. Habíamos tomado la decisión de tratar de esquivarle al típico formato de entrevistas e ir



Rodaje de *Okupas*.

a algo un poco más contemplativo y antropológico. Me acuerdo que habíamos visto una película que estaba muy buena, *Ser o tener*, de Nicolas Philibert. Esa peli fue una gran referencia. Era un esquema que pedía un poco más de paciencia del espectador: prescindimos de testimonios que pusieran una voz institucional sobre lo que se veía, buscaba contarse un poco a sí mismo.

CdelNO: Más de una vez comentaste que la experiencia de filmar documentales para *Encuentro* te sirvió para resolver algunas escenas de *Un gallo...*, en particular las de la procesión en Liniers y la riña de gallos en Santiago.

BS: Sí, digamos que hubo un músculo que entrené bastante haciendo esos programas, en cuanto a llegar a un lugar y tratar de contarlo con las menos puestas de cámara posible. Más allá de eso, en el fondo, cualquier cosa que uno haga de alguna u otra manera te enriquece para lo siguiente que vas a hacer. Lo que rescato de todo ese proceso del trabajo en *Encuentro* es que me sirvió para correrme un poco del rol de director, ubicarme en otro lugar y transitar otros procesos como el montaje (aunque muchas cosas las editaba mi hermano Gabriel). Eso contribuyó muchísimo a mi formación de hoy como director. En un punto, a pesar del esfuerzo físico me gusta haber tenido ese desvío y no haber seguido linealmente después de *Okupas*. Es interesante, por momentos, correrse y ver otras perspectivas, no estar siempre queriendo ocupar el centro del proceso.

CdelNO: Para el reestreno de *Okupas* tuviste que volver a musicalizar la serie. ¿Qué implicó esa tarea desde el punto de vista de la producción, tomando en cuenta que la música no es algo ajeno a tus intereses? ¿Por qué y cuánto delegaste en Santiago Motorizado?

BS: En el caso puntual de *Okupas* lo que a mí me preocupó siempre fue que a alguien se le ocurriera emitirla cambiando la música de un modo discrecional o sin darle demasiada bola a la importancia que eso tiene en la construcción de un clima. Si bien pasaban los años, mantuve en el pendiente la idea de buscar una solución. Aunque la preocupación venía de antes, en 2020 con el tema de la pandemia se abrió la posibilidad de meterme en eso. Resultó un trabajo bastante intenso. Por suerte, encontramos a Santiago (Barrionuevo/Motorizado) que, por un lado, era fanático del programa y, por el otro, yo era fanático de su música. Así que fue una feliz coincidencia y fue fundamental porque el grado de amor que le puso Santiago a la música de *Okupas* fue gigante. Muchas veces eligiendo músicas que suenan no en segundo plano sino en quinto. El hecho de que él conociera el programa fue un atajo para entender el perfil estético de los reemplazos.

Eso funcionó bien y después vino el trabajo de lograr los permisos de las músicas que no queríamos reemplazar y fueran sostenibles en términos económicos. No eran imposibles y la frutilla del postre fue el tema de los Rolling.

Esa fue una cuestión aparte por la complejidad que tenía. Gracias a que lo hicimos de a poquito, durante mucho tiempo, logramos conseguirlo finalmente. Ahora me causa gracia porque, en el fondo, si vos te fijás, las músicas que quedaron, que estimo fue un 70% o un 60% de las originales, son un montón. No imaginé que fueran a quedar tantas.

Quedé muy satisfecho con el proceso, y el resultado al que llegamos me parece que está buenísimo. Tengo la sensación de haberlo dejado prolijo para que perdure de esa manera y no como venía sucediendo, en mala calidad y todo pixelado.

CdelNO: Vuelvo al “universo Stagnaro”. Trabajaste en producciones pequeñas, medianas y grandes, en largos y en cortos, en publicidad, en canales públicos y privados, en plataformas de streaming. ¿Cuál es el equipo básico con el que trabajás sea para lo que sea, tomando en cuenta que escribís, producís, dirigís y editás, es decir, que estás presente durante todo el proceso?

BS: Lo fui desarrollando en los últimos años y siento que me hizo muy bien tener ese equipo más íntimo, sobre todo en el proceso de escritura. Algunos de ellos tienen roles en otras áreas y participan en la colaboración autoral con Ariel y conmigo. Por ejemplo, está Gastón Girod, que es el DF; Gabriel (Stagnaro), mi hermano, que participa del montaje; está Alicia (Garcias), mi compañera; está mi viejo (Juan Bautista Stagnaro); y algunas personas más. Este equipo me hace sentir más plantado creativamente. De un modo bastante azaroso encontré un esquema mediante el cual voy pimponeando a través de diferentes cabezas, lo que me permite no quedar empantanado en mis propias incertidumbres o en los dilemas que me voy planteando en el camino. En general, después de *Okupas* me enclaustré en un proceso muy solitario. Yo tiendo a producir mucho e indefectiblemente hay un momento en el que eso empieza a crecer y cae sobre mí. Al haber desarrollado este equipo de trabajo hay un sistema nuevo que impide que lleguemos a esa instancia. Naturalmente se va encausando el proceso. Me importa mucho generar mística con el equipo de filmación. Así sea un equipo chico como fue el caso de *Okupas* o algo más grande como fue el

de *Un gallo*... Es una de las partes de mi trabajo que más me importa: generar una dinámica en la que la ecuación tienda a la suma y que la suma venga de cualquier lugar. Trato de estar abierto a las miradas de los demás y, obviamente, el laburo está en determinar cuándo eso suma o cuándo no.

De hecho, en *Un gallo*... hubo una dinámica grupal que fue muy fuerte. Más allá de estas personas que mencioné, que forman parte de mi entorno más cercano de escritura, hubo personas que aportaron muchísimo. María Battaglia, la directora de arte; el Colo Martín (Fisner), en cámaras. A mí el rodaje me resulta muy difícil, en general sufro bastante. Me resulta muy estresante porque siempre estoy tarde. Sentirme parte de un grupo que quiere algo en común es una de las cosas que más me gusta y me alimenta para insistir haciendo.

CdelNO: En una época en la que muchas cosas pasan por las redes sociales y los medios digitales, resulta imposible encontrarte en Facebook, en Instagram, en Twitter. Básicamente, solo se encuentra a tu productora. ¿Por qué no usás esos canales de difusión?

BS: El tema de las redes nunca me interesó. No tendría una explicación.

CdelNO: ¿Cuál fue la peor situación que viviste en un rodaje o en la isla de edición? Ese día que llegaste a pensar que era el último de ese laburo.

BS: En términos artísticos, el día que recuerdo como si fuera hoy fue el que estábamos grabando la escena del Doque. Por un lado, sentía que lo que estábamos haciendo estaba muy bueno y, por otro lado, sentía que no íbamos a meter ni en pedo el plan de rodaje. Así que era una sensación muy ambivalente, de triunfo-fracaso total. Porque, aparte, ya venía de arrastre y sabía que eso, indefectiblemente, iba a generar una fricción con la producción. Habíamos llegado hasta un punto y faltaba la mitad de la escena en el Doque, así que estaba frente al dilema de si acelerar o, al revés, levantar el pie para obligar al regreso al día siguiente. Me acuerdo que la sufrí, la decisión la sufrí, al punto tal que, con un sentimiento dual de sufrimiento pero al mismo tiempo de empoderamiento, me tiré en el piso del departamento y les dije a los chicos del equipo que aguantaran un toque para pensar algo. Y me quedé pensando qué mierda hacer durante treinta segundos. Entonces decidí que teníamos que volver. Creo que, en ese momento, fue una buena decisión no apurar la escena. También la llamé a Esther Feldman, que era coguionista, para que me ayude a pensar cómo lo veía ella. Si bien fue difícil, al mismo tiempo tuve la sensación de que si me tiraba al vacío había una red. Tenía tanta confianza como para mostrar una vulnerabilidad absoluta frente al equipo. En general, lo que hice es lo que deberías evitar hacer: tenés que mostrarte seguro, que la tenés clara. Pero percibir que éramos pares y que me iban a acompañar fue algo muy hermoso en ese momento y me dio mucha fuerza. Así que, en términos artísticos, ese día fue el mejor y fue el peor.

En un plano mucho más concreto, tengo uno que fue el peor día de todos haciendo *Un gallo para Esculapio*. Habíamos desarrollado un sistema de *back projection* para filmar los autos proyectando los fondos, porque eran muchas escenas en autopista y, de otro modo, era imposible filmarlas. Yo había

insistido mucho en usar ese sistema, que acá no se usaba hasta ese momento porque se veía como algo viejo. Sin embargo, a mí me parecía que ya se habían desarrollado las herramientas como para hacerlo bien, con equipos de suficiente calidad. La cosa había ido bien pero, cuando llegó el día de rodaje, no hubo forma de hacer arrancar la computadora. Fue desesperante: estábamos en un rodaje para el que tenías todo, menos los fondos. Al mismo tiempo, sentía que, habiendo sido partícipe de la decisión de filmar de esa manera, en parte era responsable de ese resultado.

Después pasó y el *back projection* lo empezó a usar todo el mundo. Supongo que tan malo no debería ser.

CdelNO: Tomando en cuenta tu experiencia, ¿qué recomendaciones podrías darle a un/una estudiante de producción audiovisual?

BS: Hoy por hoy está todo dado para salir y producir. A diferencia de lo que ocurría cuando estudiábamos nosotros, que era más difícil tener las herramientas, hoy un celular es una herramienta bárbara para empezar, aunque sea armando algo, contando una historia. Creo que es un momento en el que, justamente, con las redes y *You Tube* y demás, si bien no es exactamente así, pero está bastante transversalizado y que si algo es muy bueno termina llegando o termina haciéndose masivo. Me parece que hay que lanzarse y producir. Es lo más concreto y lo más obvio, pero también muchas veces es lo más difícil de hacer porque uno se va autoimponiendo excusas para no arrancar. Me parece que hay que animarse y, en todo caso, equivocarse. No veo otra forma de foguearse más que lanzándose a producir y también tratar de destinar un momento a pensar esa producción desde un lugar propio. No intentando replicar lo que se consume, sino buscando la particularidad, aunque eso no sea bienvenido. Me parece que es lo más genuino y lo que a largo plazo es lo que tiene más posibilidades de proyectarse...

Creo, y lo digo desde la absoluta posición cómoda en la que me encuentro hoy, que es bueno atravesar la incomodidad. Porque la incomodidad, a veces, termina conduciendo al descubrimiento o al fogueo. Me parece que hay que estar atentos a no resolverlo todo desde el lugar conocido, sino a tratar de expandir un poco el margen de roce con la realidad, sea lo que sea la realidad.

Peripecias del DNU 690 y el *déjà vu* de una judicialización



*Diego de Charras**

I.

El 21 de agosto de 2020 el Poder Ejecutivo Nacional, mediante un decreto de necesidad y urgencia (DNU N° 690/20), declaró como “servicios públicos esenciales y estratégicos en competencia” a la telefonía móvil, a la conectividad a Internet y la televisión paga, al tiempo que suspendió “cualquier aumento de precios o modificación de los mismos” hasta el 31 de diciembre de ese año.¹ Este decreto presentó diversas implicancias, algunas a corto plazo y otras a mediano y largo. La de mayor impacto y más cercana en el tiempo tuvo que ver con no aumentar las tarifas. Las empresas habían informado o estaban en proceso de notificación a los clientes de que a partir del 1 de septiembre se iba a aplicar un aumento, por eso el Ejecutivo eligió el DNU en lugar de la vía parlamentaria. No es una vía deseable para la resolución de regulaciones, y menos de la profundidad de la que se está hablando, pero también es cierto que había renuencia de distintos sectores políticos al tratamiento parlamentario de temas que no estuvieran vinculados con la urgencia de la pandemia, que siempre es problemático el tratamiento de aquello que afecta a las grandes empresas mediáticas y que los aumentos indiscriminados de tarifas en este contexto también requerían una decisión fuerte del Estado. El resto de las definiciones del decreto, que tienen que ver con la declaración de servicio público, si bien presentan

* Profesor e investigador en temas de Derecho a la Comunicación (UBA - UNPAZ). Actualmente preside la Red de Carreras de Periodismo y Comunicación Social de Argentina (REDCOM).

¹ El DNU N° 690/20 puede consultarse en <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/340000-344999/341372/norma.htm>



una historia diferente para cada uno de los tres servicios, se centran de igual modo en la obligación de una prestación básica universal. Las principales empresas resistieron el cumplimiento de la norma y presentaron sendos recursos judiciales con destino aún incierto.

Si hay algo que la pandemia puso en evidencia fue la desigualdad en el acceso a una cantidad de derechos que se ejercen por vía virtual o a través de un soporte tecnológico. Hoy por hoy, la conectividad a Internet se ha vuelto necesaria para el ejercicio del derecho a la educación, del derecho al trabajo, a la asociación, a la reunión o a la libre expresión. Sin acceso al soporte tecnológico no se accede a la plataforma mínima para el ejercicio del derecho. Buena parte de los países del mundo en los últimos años definió como servicio público la conectividad a Internet: España, Francia, Alemania, Estados Unidos, México, Costa Rica, Colombia, países de los distintos continentes con distintas características sociales, políticas y económicas. Cada uno lo hizo con su estilo: en algunos casos como “servicio esencial”, en otros como “servicio público” o como “derecho humano”, pero una cantidad importante de países ha tomado decisiones en ese sentido.

A diferencia del universo de telefonía móvil, que se caracteriza por ser un mercado oligopólico concentrado en tres empresas –Movistar, Claro y Personal–, el servicio de conectividad en Argentina presenta actores fuertes y actores más pequeños representados por cooperativas y pymes. Es un sector de la economía asimétrico. En este caso, entonces, la definición de “servicio público” tiene que instituir al Estado como un agente que vele por la equidad en la prestación de servicios en calidad y en costos, disponiendo un control de tarifas no solo de las empresas hacia los usuarios, sino también de las empresas mayoristas a las minoristas.

En términos de conectividad, nuestro país ocupa uno de los primeros lugares a nivel regional en penetración de Internet, pero si bien la media nacional de acceso a conexión fija es de 67,62 cada 100 hogares, 17 de las 24 provincias del país están por debajo de esa cifra: 12 presentan entre 40 y 67 accesos y otras cuatro están por debajo de 40 accesos cada 100 hogares. A esto se suma la diferencia en las velocidades de conexión. Solo la provincia de Buenos Aires y la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

presentan el 64,11% de los accesos con más de 20 Mbps, mientras que en las otras 22 provincias solo el 32,50% de los accesos cuentan con esa velocidad y el 32,52% tiene solo entre 1 y 6 Mb.²

II.

El sistema infocomunicacional argentino ha estado caracterizado históricamente, entre otras cuestiones, por la concentración de la propiedad, la centralización geográfica de la producción de contenidos y un diseño de políticas públicas que no consiguió –incluso durante las reformas de los gobiernos de Cristina Fernández de Kirchner entre 2008 y 2015– resolver asimetrías regionales o provinciales en el diseño de redes, tanto de radiodifusión como de telecomunicaciones y conectividad a Internet.

Ya durante el menemismo, en 1997, se promulgó esta política de promoción del acceso a la red por parte del Estado nacional se complementó con la declaración de Internet como un servicio amparado en el derecho a la libertad de expresión. Así, en 2005 se promulgó la Ley N° 26032 que establece además que “la búsqueda, recepción y difusión de información e ideas de toda índole a través del servicio de Internet, se considera comprendido dentro de la garantía constitucional que ampara la libertad de expresión”.

Las telecomunicaciones y la radiodifusión en nuestro país se encontraron reguladas durante muchísimos años por leyes oriundas de las dictaduras militares. En el primer caso se trata del Decreto-Ley N° 19798 de 1972, Ley Nacional de Telecomunicaciones, sancionada durante el gobierno de facto de Agustín Lanusse. Luego modificada, apenas iniciado el gobierno de Carlos Saúl Menem, por el pliego licitatorio de privatización de la Empresa Nacional de Telecomunicaciones (ENTel), Decreto N° 62/90 y, finalmente, durante el gobierno de Fernando de la Rúa, nuevamente actualizada mediante el Decreto N° 764/00 de Desregulación de los Servicios y la nueva reglamentación del sector de las telecomunicaciones en Argentina. La telefonía móvil tenía su propio Reglamento General para Prestación de los Servicios de Comunicaciones Móviles (RGPSM) (Res. N° 490/97). Por su parte la radiodifusión se reguló hasta 2009 por el Decreto-Ley N° 22285/80 de la última dictadura cívico militar.

La sanción de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual en 2009 y de la Ley Argentina Digital en 2014 no solo actualizaron las normativas en cuestiones tecnológicas, sino que incorporaron también una perspectiva de derechos. Estas regulaciones se complementaron con una serie de planes y programas de inclusión digital entre 2010 y 2015, entre los que podemos mencionar el desarrollo de la Televisión Digital Abierta (TDA), el Plan Conectar Igualdad (dirigido a escuelas públicas) y el Plan Argentina Conectada, de extensión de la banda ancha.

En lo que hace a telecomunicaciones, la Ley Argentina Digital N° 27078/14 se consideró complementaria de la N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual. De hecho, su artículo 2 explicita que “se busca establecer con claridad la distinción entre los mercados de generación de contenidos y de transporte y distribución de manera que la influencia en uno de esos mercados no genere prácticas que impliquen

² Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM) (2020). *Indicadores de mercado*. Documento PDF. https://indicadores.enacom.gob.ar/files/informes/2020/4T/03_-_Acceso_a_Internet_Fija_-_2020.pdf

distorsiones en el otro”. Es decir, reconoce la convergencia tecnológica y su afectación a los operadores, pero mantiene jurídicamente escindidos los diferentes servicios (audiovisuales y de telecomunicaciones) y con autoridades distintas. Así, planteará la Autoridad Federal de Tecnologías de la Información y la Comunicación (AFTIC) como ente regulatorio de los servicios de telecomunicaciones y/o TIC. De tal modo, el acceso a las licencias o las obligaciones de los licenciatarios se remiten a criterios diferentes. Los servicios de comunicación audiovisual se rigen por el paradigma de la Convención de Diversidad Cultural de UNESCO, mientras que la regulación de las telecomunicaciones está alcanzada en gran parte por el marco de liberalización que impone la Organización Mundial del Comercio (OMC).³

En cuanto al acceso a Internet, la mencionada ley en su artículo 56 garantiza “a cada usuario el derecho a acceder, utilizar, enviar, recibir u ofrecer cualquier contenido, aplicación, servicio o protocolo a través de Internet sin ningún tipo de restricción, discriminación, distinción, bloqueo, interferencia, entorpecimiento o degradación”. Y en el artículo 57 establece que los prestadores de Servicios de TIC no podrán

- a) Bloquear, interferir, discriminar, entorpecer, degradar o restringir la utilización, envío, recepción, ofrecimiento o acceso a cualquier contenido, aplicación, servicio o protocolo salvo orden judicial o expresa solicitud del usuario.
- b) Fijar el precio de acceso a Internet en virtud de los contenidos, servicios, protocolos o aplicaciones que vayan a ser utilizados u ofrecidos a través de los respectivos contratos.
- c) Limitar arbitrariamente el derecho de un usuario a utilizar cualquier hardware o software para acceder a Internet, siempre que los mismos no dañen o perjudiquen la red.

Sin embargo, es posible registrar paulatinamente un incremento de medidas técnicas o de condiciones de uso que en la práctica resultan violatorias de la neutralidad de red e imponen barreras para la circulación de determinados contenidos por sobre otros.

Una novedad de la norma refería a la definición de servicio público en el artículo 15: “Se reconoce el carácter de servicio público esencial y estratégico de Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC) en competencia al uso y acceso a las redes de telecomunicaciones, para y entre licenciatarios de Servicios de TIC”. En otras palabras, solo se restringía la definición a algo como el servicio mayorista entre prestadores. La telefonía móvil y los servicios de conectividad no entraban en la categoría.

Otra novedad que incorporaba la Ley Argentina Digital refería a la autorización a las licenciatarias de Servicio Básico Telefónico (Telefónica de Argentina S.A. y Telecom S.A.) a brindar servicios au-

³ En los primeros, los Estados se reservan el derecho de proteger a sus industrias culturales nacionales. El Estado argentino aprobó en 1998 la Ley N° 25000 donde ratifica el Anexo IV del Protocolo Anexo al Acuerdo General sobre el Comercio de Servicios de la OMC diciendo expresamente respecto de la lista de compromisos adoptados: “La República Argentina considera fuera del alcance de esta lista [...] a la distribución por cable o radiodifusión de programas de radio o de televisión” como resultado de la aplicación de la cláusula de excepción cultural del GATT-GATS.

diovisuales. Hasta ese momento se encontraban excluidas por el pliego licitatorio que las obligaba a mantener el único objeto de ser prestadoras del servicio telefónico y la propia Ley N° 26522 que en los artículos 24 y 25 explicitaba que nadie con participación mayor al 10% de las acciones de una persona jurídica prestadora de servicios públicos podía ser licenciataria audiovisual. La Ley N° 27078 cambia esa definición y dispone que “Los licenciatarios de los servicios previstos en esta ley podrán brindar servicios de comunicación audiovisual, con excepción de aquellos brindados a través de vínculo satelital”. Esta disposición no cambió el escenario del ecosistema mediático puesto que las prestadoras telefónicas poseían redes de cobre que requerían una gran inversión en renovación para prestar servicios audiovisuales. En 2015, el cambio de gobierno obturaría nuevamente la posibilidad, a pesar las recurrentes referencias a la convergencia de sus funcionarios y sus mensajes publicitarios.

Las políticas públicas del gobierno de Mauricio Macri (2015-2019) significaron una regresión en materia de derecho a la comunicación. Por vía de decretos presidenciales se introdujeron regulaciones que favorecieron aún más la concentración –con el hito de la fusión de Telecom y Cablevisión en 2018– y la subsunción de los organismos de aplicación al Poder Ejecutivo alterando la institucionalidad y la participación de diversos actores políticos en la toma de decisiones del sector, entre otras.

De hecho, el 29 de diciembre, a poco de asumido el nuevo gobierno, mediante el Decreto de Necesidad y Urgencia N° 267/15 se desarmó la legislación vigente de servicios audiovisuales y telecomunicaciones en cuestiones centrales. Una de ellas refería a la posibilidad de que las empresas de telecomunicaciones brindaran servicios audiovisuales lineales y, con ello, un claro freno a cualquier proceso convergente. Otra, la derogación del citado artículo 15 de la Ley N° 27078 que definía el servicio público.

Ahora bien, el decreto de necesidad y urgencia también resolvió, lisa y llanamente, la disolución de los órganos de aplicación de la Ley N° 27078 como la AFTIC y el Consejo Federal de Tecnologías de las Telecomunicaciones y la Digitalización. Creó un nuevo órgano, sin ningún tipo de exigencia al Poder Ejecutivo Nacional para la designación, integración y remoción de sus integrantes, lo cual significa la eliminación de garantías básicas que aseguren la autonomía o independencia de esas autoridades en la aplicación de la regulación sobre servicios audiovisuales.

El decreto dispuso la creación del nuevo organismo, al cual denominó Ente Nacional de Comunicaciones (ENACOM), bajo la órbita del Poder Ejecutivo. De acuerdo con el artículo 24 del DNU N° 267, el ENACOM está compuesto por un presidente y tres directores, todos ellos nombrados por el Poder Ejecutivo Nacional, y tres directores propuestos por la Comisión Bicameral de Promoción y Seguimiento de las Comunicación Audiovisual, las Tecnologías de las Telecomunicaciones y la Digitalización, que serán seleccionados por esta a propuesta de los bloques parlamentarios, correspondiendo uno a la mayoría o primera minoría, uno a la segunda minoría y uno a la tercera minoría parlamentarias.

Por otro lado, el DNU excluyó a los cables de la calidad de servicios audiovisuales y los sometió a la condición de empresa de telecomunicaciones –como servicio de TIC–, por lo que anuló las reglas que

imponía la Ley N° 26522 en referencia a límites de concentración, obligación de emitir una señal propia, obligación de pasar las señales locales de TV ni de respetar el orden de la grilla de señales.

El 30 de diciembre de 2016 se sancionó el Decreto N° 1340 con nuevas disposiciones para el mercado de las telecomunicaciones. Establece las normas básicas “para alcanzar un mayor grado de convergencia de redes y servicios en condiciones de competencia, promover el despliegue de redes de próxima generación y la penetración del acceso a internet de banda ancha en todo el territorio nacional”. La normativa establecía que, a partir del 1 de enero de 2018, las empresas de telefonía fija y móvil (Telefónica, Telecom y Claro) estarían en condiciones legales para prestar televisión por suscripción, pero solo en ciudades con más de 80.000 habitantes: Buenos Aires, Córdoba y Rosario. En paralelo, las compañías audiovisuales podrían ingresar al mercado de telefonía fija y móvil. El decreto prohibía a las empresas telefónicas brindar televisión satelital. Asimismo, el decreto atribuyó amplias facultades a la autoridad de aplicación para la asignación a demanda de espectro radioeléctrico (y la atribución dinámica de bandas), el llamado a concurso para la atribución de nuevas bandas para la prestación de servicios móviles y el establecimiento de tarifas asimétricas de interconexión y precios de referencia. También habilitaba a la compañía de servicios de televisión satelital, DirecTV, a brindar acceso a Internet.

En diciembre de 2017 se comunicó la previsible fusión de Telecom Argentina S.A. (propiedad del fondo de inversiones Fintech del mexicano David Martínez) con Cablevisión Holding S.A. (propiedad en un 60% del Grupo Clarín y el 40 restante del propio Martínez). El impacto en el mercado de la fusión implicó que los grupos Clarín y Fintech reúnan al menos el 55% de las conexiones a Internet por banda ancha fija (95% en algunas zonas del norte del país), el 40% del mercado de telefonía fija, el 33% de telefonía móvil y el 39% de televisión paga (alrededor del 60% si solo se contabiliza la TV de cable). La decisión resultó de enorme gravedad.

El cambio de gobierno a fines de 2019, con la asunción de Alberto Fernández, permitió anticipar un cambio de orientación en la regulación general de medios y telecomunicaciones, aunque con destino incierto. A poco de asumir las nuevas autoridades, la llegada de la pandemia del COVID-19 junto con el aislamiento social obligatorio obligó a considerar la esencialidad de los servicios TIC y su universalización con mayor protagonismo en la agenda pública. En primer lugar, a través del Decreto N° 311/2020 el Poder Ejecutivo encuadró a la telefonía fija y móvil, a Internet y la televisión de pago como servicios esenciales, suspendiendo la suspensión o el corte de los respectivos servicios a los usuarios y quedaban obligadas, en caso de falta de pago, a mantener un servicio reducido. Luego, en abril de 2020, ENACOM actualizó los parámetros para la disposición de fondos en localidades de hasta 30.000 habitantes, adecuó reglamentaciones para entregar tablets y tarjetas prepagas durante la emergencia y lanzó el Programa de Conectividad para Barrios Populares (Resolución N° 477/20), entre otras iniciativas.

III.

En agosto de 2020 el Poder Ejecutivo dictó el mencionado DNU N° 690. Toma en consideración que “el derecho de acceso a internet es, en la actualidad, uno de los derechos digitales que posee toda

persona con el propósito de ejercer y gozar del derecho a la libertad de expresión” y que “la ONU ha expresado en diversos documentos la relevancia de las Tecnologías de la Información y las Comunicaciones (TIC) para el desarrollo de una sociedad más igualitaria y la importancia de que a todas las personas les sea garantizado su acceso a las mismas”.

Al poco tiempo, el Grupo Clarín a través de su compañía Telecom Argentina S.A. petitionó judicialmente que se dispusiera la suspensión cautelar de los artículos 1, 2, 3, 4, 5 y 6 del decreto, fundando su planteo en la consideración de que vulneraban los artículos 14, 17, 19, 28, 31, 32, 33, 42, 75, inciso 22, 76 y 99, inciso 3 de la Constitución Nacional y lo establecido en el artículo 30 de la Convención Americana de Derechos Humanos.

El 28 de enero de 2021, el juez de primera instancia en lo Contencioso Administrativo Federal Walter Lara Correa rechazó la medida cautelar solicitada por Telecom Argentina S.A. contra el Poder Ejecutivo Nacional y ENACOM. Sostuvo que la demandante,

más allá de sus manifestaciones, no estimó cuál es la incidencia económica concreta que el congelamiento de precios, los aumentos fijados o el valor del Servicio Básico Obligatorio producen en su economía, de manera tal de acreditar que la denegación de la medida cautelar le causaría un gravamen que difícilmente podría revertirse en el supuesto de que la sentencia final de la causa admitiese su pretensión.

Luego agregó:

no ha explicado concretamente de qué manera afectarían el estado de sus finanzas. En este sentido, corresponde recordar que el fin de las medidas cautelares es evitar que durante el tiempo en que tramita el proceso principal, su objeto pueda verse frustrado, por ello es relevante que quien pretende su dictado, acredite el peligro de la pérdida del derecho que intenta proteger [...] la actora pretende tutelar un interés económico y sin embargo, no se han aclarado los efectos concretos que podría acarrear el hecho de afrontar dichos costos, en relación al giro normal en sus actividades.

Así, el magistrado consideró que la viabilidad de una medida cautelar exige la presencia de verosimilitud del derecho vulnerado y el peligro en la demora y, dado que no se verificaban ambas, correspondía rechazar la medida solicitada.⁴

Contra el fallo de primera instancia, Telecom Argentina S.A. interpuso el recurso de apelación de fecha 2 de febrero de 2021 y el Estado Nacional contestó el pertinente traslado el 17 de marzo de 2021.

⁴ El Fallo puede consultarse en <http://www.saij.gob.ar/descarga-archivo?guid=rstuvw-fa-llos-comp-uest-o21100001pdf&name=21100001.pdf>

La Sala II de la Cámara Contencioso Administrativo Federal dictó sentencia esta vez por mayoría a favor de Telecom. Dispuso la cautelar solicitada.

Telecom (Clarín) en su apelación sostiene que

las medidas dispuestas a través del DNU apuntado, resultan nulas e inconstitucionales en tanto: a) no se verifican los presupuestos de necesidad y urgencia exigidos en la Constitución Nacional para su dictado (art. 99 inc. 3º), instrumentando el DNU modificaciones legislativas de carácter permanente; b) no se dan los presupuestos legales para la calificación como “servicio público” de una actividad privada libre que se realiza en condiciones de competencia, siendo ilegítimo que el organismo de aplicación sea quien fije el marco regulatorio del mismo (art. 42 de la Constitución Nacional); c) se genera una violación del derecho de propiedad privada de Telecom S.A., al modificar unilateralmente las condiciones de prestación de sus servicios, desconociendo los derechos adquiridos y la libertad de precios vigente, configurándose una confiscación violatoria del artículo 17 de la Constitución Nacional; d) resultan irrazonables y desproporcionadas las medidas cuestionadas, en orden a lograr la finalidad supuestamente buscada; e) se incurre en un vicio evidente de desviación de poder, por cuanto se persigue una finalidad distinta de la declarada, buscando afectar el derecho de libertad de expresión en su faz individual y colectiva; f) se viola el derecho de propiedad de su parte, al congelar los precios de los servicios de TIC; g) se pasan por alto las exigencias del artículo 76 de la Constitución Nacional para la delegación de facultades legislativas; y h) se consagra una grave situación de inseguridad jurídica contraria a la Constitución Nacional.

Y le apunta al Estado Nacional diciendo que

los fundamentos esgrimidos por el PEN para la afectación de los derechos de su parte, son espurios, aparentes, contradictorios y de pretendida corrección política, e intentan camuflar la deliberada desviación de poder: declara como fin asegurar el acceso a los servicios de TIC, en particular para garantizar la educación pública y evitar la deserción escolar, pero adopta medidas encaminadas a controlar y dirigir una industria que se desarrolla eficientemente en condiciones de competencia; *nada tiene que ver la supuesta falta de conectividad de determinados sectores de la población*, con apropiarse ilegítimamente de las actividades comerciales de su parte.

Agrega que, “por otra parte, no existe urgencia en declarar como servicio público a los servicios TIC (incluyendo la telefonía móvil), que están entre los que mejor, más ampliamente y con mayor igualdad funcionan en nuestro país, en un régimen de plena competencia” (sic). Y enfatiza que

la declaración de servicio público que el dispositivo ha llevado a cabo es la vía instrumental para imponer sobre los servicios Tics (incluyendo, claro está, la televisión por cable como medio de comunicación social) un completo, total y absoluto control estatal sobre los mismos.

Agrega: es por ello que “la medida dictada, afecta el derecho de libertad de expresión tanto en su faz individual como colectiva”. Insiste en que “la finalidad no es otra que la de imponer ese control absoluto del gobierno federal, y la confiscación operada mediante la declaración de servicio público, es el medio instrumental írrito del que se ha valido para concretarla” (sic). Hace hincapié, además, en que “la máxima intervención estatal en la economía que comporta la declaración de servicio público (publicatio), conlleva –por ello– el máximo grado de intromisión gubernamental de entre todos los que serían posibles” (sic).

Asimismo, sostiene que

el fallo es también errado en lo relacionado con la acreditación del requisito del peligro en la demora, poniendo en cabeza de su parte un deber que no tiene, como es el de acreditar hechos que, por ser de público y notorio conocimiento (verbigracia; la inflación), no necesitan de ser probados.

Como veremos, es en cabeza del peticionario de la medida cautelar donde reside la obligación de probar el agravio.

Apunta que

tampoco hay que ser un especialista para entender qué si tal traslación a los precios de las variaciones sufridas en los costos relativos de los diferentes insumos que participan en la formación del precio, es impedida por una medida de gobierno como la que aquí se impugna, y esa medida no prevé ninguna *compensación, subsidio o cualquier tipo de ayuda estatal*, habrá un impacto negativo en la economía de la empresa, pues los ingresos se mantendrán nominalmente fijos mientras que sus costos se siguen incrementando.

En otras palabras, se impugna la capacidad de intervención estatal con grandes signos de pregunta, pero luego se solicitan compensaciones, subsidios o cualquier otro tipo de ayuda estatal.

Al contestar el traslado de la apelación, el ENACOM destaca que es tarea del gobierno nacional implementar políticas públicas para eliminar la existencia de inequidades, resolviendo la urgente necesidad en materia de conectividad y acceso a los servicios de TIC para las franjas sociales más postergadas. Afirma que, para la adopción de disposiciones específicas, ha tenido que ponderar una multiplicidad de circunstancias fácticas, normativas y técnicas, procurando tutelar los derechos de los usuarios y consumidores de los servicios TIC, como así también los intereses de las prestatarias, garantizando los niveles de inversión y competencia que requiere el sector comunicacional.

Por su parte, la Jefatura de Gabinete de Ministros, respecto de la vulneración de la libertad de expresión invocada por Telecom en su apelación, señala que los efectos del Decreto N° 690/2020 exceden sus intereses y que aquel tiene por objeto posibilitar el acceso de la totalidad de los habitantes a los servicios de la información y las comunicaciones en condiciones sociales y geográficas equitativas, siendo libres los contenidos de todos los medios de comunicación con plena libertad de expresión, de opinión y de imprenta.

Finalmente, la Sala 2 de la Cámara Contencioso Federal sostiene:

Así pues, llevado a cabo un estudio preliminar de los planteos efectuados, y con la provisionalidad que es propia de toda valoración llevada a cabo en el marco precautorio, se advierte que se encuentra configurado el requisito de la verosimilitud del derecho invocado en un grado suficiente para admitir la cautela, habida cuenta que los dispositivos en cuestión dan lugar a una alteración sustancial del régimen jurídico de los servicios prestados por Telecom (v.gr., de servicios en libre competencia a servicios públicos), importando ello una total sujeción de su prestación a *criterios regulatorios elaborados por la Administración*, con total modificación de las condiciones bajo las cuales fueron originalmente regulados, autorizados y habilitados, *sujetando su gestión a un régimen exorbitante*—propio del derecho administrativo—, que implica reconocer las más amplias prerrogativas al Estado Nacional para incidir en la actividad, disponiendo, entre otros aspectos, del propio patrimonio del prestador para organizar modalidades o condiciones bajo las cuales se llevarán a cabo las prestaciones, así como de la tarifa que aquél habrá de percibir, todo ello, como se dijo, en sustitución y eliminando el régimen de libertad de competencia y, por consiguiente, de fijación del precio de los respectivos servicios.

Enfatiza que

se ha dispuesto de las instalaciones, tecnología, inversiones así como de los costos operativos en que incurre la accionante a los fines de implementar y sostener la prestación de sus servicios en competencia, por un lado, para su aplicación a la satisfacción compulsiva de *un servicio calificado como “universal”*, bajo condiciones fijadas *unilateralmente por la autoridad de aplicación, sin fundamento jurídico alguno* que en principio justifique tal apropiación y afectación de los bienes privados. Y, por el otro, fijando un régimen de ajuste de precios —en un caso— y tarifario —relativo al servicio “universal”— en forma también *unilateral*, y que en principio se desentiende del costo real de organización, instalación, prestación y mantenimiento del mismo, así como de la posibilidad de obtención de una “rentabilidad razonable”.⁵

La Cámara se permite indicarle al Estado que si tiene una preocupación por los usuarios y usuarias lo resuelva de otro modo:

5 La sentencia de la Cámara puede consultarse en <https://abogados.com.ar/archivos/2021-06-10-072431-fallo-dnu-tics-telecom.pdf>

se hace un deber poner de manifiesto que el propio Estado Nacional cuenta con los medios y también con la posibilidad jurídica y técnica de implementar sistemas de prestación básica y universal a los fines de la consecución de los objetivos propuestos, sea disponiendo de los recursos actuales (entre los cuales, a título de ejemplo y, por cierto, sin excluir otros medios no enunciados, se encuentran el Fondo Fiduciario del Servicio Universal aportado por los prestadores de los servicios TIC'S cuyo reglamento fue aprobado por Resolución ENACOM N° 721/20; el sistema ARSAT (ley 26.062 y sus disponibilidades tecnológicas); programas de acceso a conectividad llevados a cabo por el Ministerio de Educación, la Secretaría de Innovación y el ENACOM), o implementando nuevos emprendimientos, claro está, sin afectar el contenido esencial de derechos provenientes de la actividad lícita de terceros. Pues ciertamente, de lo que se trata es de ampliar el espectro de prerrogativas, brindando el acceso a la información y consiguiente posibilidad de inclusión, a la mayor cantidad de personas y bajo postulados de equidad social.

Para la Cámara la situación provocada por la pandemia no configura un argumento razonable:

es de toda evidencia que lo concerniente a la situación sanitaria y consiguientes medidas adoptadas para el resguardo de la salud de la población y superación del flagelo a que nuestra sociedad se encuentra sometida, no reconocen un adecuado y razonable correlato en cuanto a la necesidad y urgencia propias de tal situación, con la calificación de los servicios TIC como públicos, con la consiguiente alteración sustancial del régimen jurídico y económico de las prestaciones involucradas.

Se torna reiterativo el uso del adjetivo unilateral. Omite que se trata regulación y no de correulación, que la autoridad de aplicación encarna, justamente, una autoridad y que el Parlamento legitima normas que se aprueban por mayoría, no multilateralmente:

según ha quedado debidamente expuesto en los pasajes que anteceden, la calificación de las prestaciones como servicios públicos, implica el consiguiente sometimiento de las retribuciones que ha de recibir el prestador, a un régimen tarifario, en el cual los precios son fijados *unilateralmente por la autoridad de aplicación*, modalidad que se replica en orden a la *imposición de la prestación del servicio 'universal'*, también retribuido por la tarifa determinada por acto estatal.

Finalmente, “por las razones apuntadas, este Tribunal considera ajustado a derecho admitir el recurso y otorgar la medida cautelar peticionada por la actora”. Es decir, con el voto mayoritario de Luis María Márquez y José Luis López Castiñeira, se admite lo peticionado por el Grupo Clarín contradiciendo lo resuelto en primera instancia.

Merece destacarse el voto en disidencia de la jueza María Claudia Caputi, que explicitó:

no hallo elementos para formarme en esta oportunidad un grado suficiente de convicción sobre las exactas implicancias de las medidas impugnadas, donde se alcancen a sopesar elementos de juicio objetivos en torno de la repercusión negativa de la misma, en su genuina extensión. No se me escapa, ciertamente, que una ponderación preliminar de la cuestión, propia del instituto cautelar, no es compatible con exigencias rigurosas, precisiones detallistas, o aclaraciones sobreabundantes para verificar el daño irreparable en la demora. Como fuese, aún bajo los parámetros clásicos en la materia, la modulación de estos factores que estimo aplicables, conduce a la conclusión negativa que adelanté. Bajo tales condiciones, y de cara a la provisionalidad de cualquier temperamento que se asuma sobre la protección cautelar, observo que si bien la versación y comprensión sobre las regulaciones sectoriales y su tratamiento jurídico autorizarían a aventurar conclusiones o pareceres preliminares sobre los efectos de la política estatal resistida, el contexto del caso me persuade que será una vez que se diluciden mejor tales extremos cuando se configure la oportunidad idónea para establecer las soluciones jurisdiccionales que correspondieran. En definitiva, es por las razones que se han indicado que concluyo, entonces, que el decisorio de la anterior instancia, más allá de las críticas expresadas en el recurso, debe ser mantenido.

Por su parte, en términos similares a los ya vistos, Telefónica de Argentina y Telefónica Móviles Argentina presentaron sendos recursos para plantear la inconstitucionalidad del DNU. Se solicita que se declare la nulidad (absoluta e insanable), inconstitucionalidad e inaplicabilidad de los artículos 1 a 6 del DNU N° 690 y de las Resoluciones ENACOM N° 1466/20, 203/21 y 204/21.⁶

Ante esta presentación, el PEN expone que los efectos del Decreto N° 690/20 exceden el interés de la empresa impugnante, por cuanto se trata de una decisión de política pública con el fin de proteger el derecho de acceso a la telefonía móvil y a los servicios TIC, uno de los derechos que posee toda persona para ejercer y gozar del derecho a la libertad de expresión, al acceso a la Justicia, a trabajar, a la educación, salud, alimentación, entre otros. Por esto, argumenta el Ejecutivo, la medida cautelar afectaría a la igualdad de acceso a estos servicios indispensables, especialmente en el contexto mundial actual.

Además, pone de relieve el grado de relevancia superlativa que les corresponde a los servicios TIC en el desenvolvimiento de las relaciones sociales. Luego, y en relación con la asequibilidad democrática de los beneficios del desarrollo tecnológico por el conjunto social, refiere que es tarea del Gobierno nacional implementar políticas públicas con el fin de eliminar la existencia de inequidades, resolviendo la urgente necesidad en materia de conectividad y acceso a los servicios TIC por las franjas sociales más postergadas.

Expresa que el deber de garantizar que el acceso a Internet se dé en forma continua (cada vez que la necesidad aparezca), regular (conforme a reglas preestablecidas), uniforme (en condiciones igualitarias

⁶ La sentencia puede consultarse en https://drive.google.com/file/d/13_rXciCgGuAJRO5mmZPpX9fHfclF-LuZ/view?usp=sharing

para los usuarios), general (con alcance a todos los habitantes) y obligatoria (exigible por los usuarios), y agrega que el ordenamiento internacional avala plenamente al instituto del servicio público como herramienta eficaz para garantizar los derechos esenciales de las personas. En ese orden, recuerda que el servicio público ha sido delineado, en el marco de los ordenamientos internacionales de derechos humanos, como una técnica de cohesión e igualdad social debida por los Estados nacionales.

La jueza del Juzgado Contencioso Administrativo Federal 5, María Alejandra Biotti, destacó que las TIC representan no solo un portal de acceso al conocimiento, a la educación, a la información y al entretenimiento, sino que constituyen además un punto de referencia y un pilar fundamental para la construcción del desarrollo económico y social. Por eso, el Consejo de Derechos Humanos de la ONU exhortó “a los Estados a que promuevan y faciliten el acceso a Internet y la cooperación internacional encaminada al desarrollo de los medios de comunicación y los servicios de información y comunicación en todos los países”.

En otras palabras, se replica un fallo equivalente al de primera instancia de Telecom. Es dable suponer que la apelación de Telefónica obtenga en Cámara un fallo favorable como lo obtuvo el Grupo Clarín y la apelación estatal nos lleve a la necesidad de una sentencia del máximo tribunal. Nos coloca en una especie de *déjà vu* de lo que fue la judicialización de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual.⁷

IV.

Nos propusimos en estas líneas describir un proceso regulatorio que se formula como un dispositivo de ampliación de derechos y que se encuentra en diversos trámites judiciales aún en curso. La definición de las telecomunicaciones e Internet como servicio público se apoya en una profusión de estándares internacionales y marca un proceso que más tarde o más temprano terminará imponiéndose por peso epocal. No fue extraño para nadie cuando en 2011 la ONU, en la voz de su Relator de Libertad de Expresión, Frank La Rue, planteó que el acceso a Internet era un derecho humano. Lo mismo cuando la declaración conjunta de los relatores de ONU, América, África y Europa del mismo año lo ratificaba sosteniendo que “los estados están obligados, positivamente, a facilitar el acceso universal a Internet [...] estableciendo regulaciones para crear un acceso inclusivo y más amplio”. Como decíamos al inicio, la pandemia puso de manifiesto que los Estados nacionales no pueden desentenderse del derecho a la conectividad y eso puede tomar distintas formas. El gobierno argentino avanzó en un formato bastante coherente con la malherida legislación vigente. Durante los años en que estuvo al frente del gobierno nacional, el macrismo desguazó por decreto la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual, mientras las fuerzas sociales que la habían propulsado y defendido buscaban la forma de sostener una pequeña emisora con 3000% de aumento de electricidad.

⁷ Hay también otras cuatro cautelares que dejan sin efecto el decreto (TV Cable Color S.A.; Asociación Argentina de Televisión por Cable; Video Color Campo Grande SRL y en conjunto DirecTV y Telecentro). Por trascendencia, nos centramos en las presentaciones de Telecom y Telefónica.

Si la vía judicial impide al gobierno alcanzar el objetivo de declarar Internet como servicio público, muy probablemente seguiremos en un sistema de telecomunicaciones heredado del menemismo, donde las empresas aumentan las tarifas a su antojo, no rinden cuentas por la calidad del servicio y nadie se ocupa de los derechos de los usuarios y usuarias. Cada vez que el Estado argentino se propone regular lo que fuere, las empresas (en particular las de medios) inician un escándalo simulando ser víctimas de las arbitrariedades propias de la unilateralidad del ataque estatal, cuando no de una tiranía. En este caso puntual, nadie dijo que el Estado asumiría la prestación de los servicios ni que impediría la competencia ni ninguna otra cosa similar. No obstante, los términos de su alegato hablan permanentemente de confiscación, de eliminación de la competencia, de fijaciones arbitrarias de tarifas, pero en ningún momento se presentan números efectivos que den cuenta de un daño económico. La retórica altisonante oculta la falta de pruebas. Se presenta a la definición de servicio público o a la regulación como una especie de locura de políticos trasnochados cuando tiene más de un siglo de historia y, lejos de destruir el capitalismo, permitió establecer ciertas reglas de juego para velar por los derechos de usuarios y usuarias en mercados generalmente oligopólicos o con asimetrías muy pronunciadas entre megaempresas y pequeños proveedores. De hecho, la telefonía fija básica es un servicio público y no implicó jamás pérdidas para las empresas incumbentes.

La referencia a la inexistencia de necesidad o urgencia es un argumento interesante. Pero jamás existió en boca de las empresas cuando Mauricio Macri por otro DNU (267/15) beneficiaba al Grupo Clarín, otorgándole las modificaciones legales que la CSJN le había denegado. Tanto aquel DNU como este luego obtuvo legitimación parlamentaria en los términos de la Ley N° 26122 de tramitación de decretos. Una ley sin duda cuestionable (admite la ratificación de un decreto solo por una Cámara) pero que habría que cuestionar también cuando beneficia a las empresas y eso nunca sucedió. Lo grave es que el fallo de Cámara se hace eco de los argumentos empresariales planteando prácticamente que el Estado debería abstenerse de sus pretensiones regulatorias y luego increíblemente le indica cómo deberían plantearse las políticas públicas de telecomunicaciones sin molestar a las empresas.

En síntesis, estamos ante un problema grave de la democracia si no podemos superar el falaz argumento de que hay empresas radicadas en nuestro país que no pueden ser reguladas por el Estado para no afectar sus derechos adquiridos mientras el resto de la ciudadanía recibe (cuando los recibe) servicios deficientes y a precios exorbitantes y ve vulnerado su derecho humano a la comunicación.

Desafíos y oportunidades de las industrias culturales y creativas



*Federico Bonazzi**

*En gran medida,
el paradigma de la industria cultural es político.*

Ruth Towse

La atención de la economía hacia las actividades culturales es relativamente reciente en la historia de la disciplina. Previamente, este tipo de actividades se mantuvieron en los márgenes del análisis económico. Sin embargo, desde el último tercio del siglo XX se desarrolló esta área y, en la actualidad, los principales teóricos de las industrias del conocimiento posicionan a estas actividades no en la periferia sino en el centro de los procesos creativos y de innovación (como Trosby, 2012). El impulso de esta disciplina se debe a su impacto creciente a nivel global en puestos de trabajo y valor agregado, así como a las transformaciones recientes en las condiciones tanto de producción como de consumo de los bienes y servicios culturales y creativos. En esta nota se repasarán algunas de las particularidades, nuevas oportunidades y desafíos a los que se enfrentan estas actividades desde finales del siglo XX hasta las novedades producto de la pandemia de COVID-19.

* Economista, docente en UNPAZ y UBA, coordinador de la mesa de Economía de la Cultura de la Provincia de Buenos Aires.

La producción cultural y creativa

El foco actual en torno a las industrias culturales y creativas no se basa solamente en la particularidad de los bienes y servicios culturales como poseedores de valor cultural, sino que se identifican como actividades que tienen importantes impactos directos e indirectos en la generación de valor agregado y de puestos de trabajo.

A nivel local, según los resultados de la Cuenta Satélite de Cultura (INDEC y SInCA, 2021), en 2020 la actividad cultural generó el 2,57% del Valor Agregado Bruto (VAB)¹ de la economía² y 271.000 puestos de trabajo. Valores considerables pese a que en 2020 las actividades y el empleo cultural cayeron más que el resto de la economía (caída del 16% del VAB cultural frente a una caída del 10% del total de la economía). En Colombia, por ejemplo, el aporte es del 3% de la economía y para Reino Unido el 6%, con 2 millones de puestos de trabajo (DANE, 2021, y *Creative UK Group*, 2021).

El crecimiento de estas industrias toma impulso desde finales del siglo XX, en un contexto global donde, gracias a las mejoras en las telecomunicaciones, se incrementó el comercio no solo de productos culturales terminados sino también de los servicios culturales. La actividad cultural, entonces, no resulta ajena a fenómenos globales, como la deslocalización de los procesos productivos a escala global o la competencia con actores internacionales.³ Además, las nuevas tecnologías suponen nuevos objetos y formas del consumo cultural.

Así, las actividades culturales y creativas generan encadenamientos productivos e impactos económicos de muy variado tipo.⁴ A continuación, señalaremos algunas de ellas:

- Son actividades en donde confluyen empleos de características diversas. Por ejemplo, solamente para el desarrollo de un videojuego se requieren sonidistas, técnicos, guionistas, dibujantes, programadores, diseñadores de efectos especiales, entre otros.
- Generan encadenamientos de valor de los productos específicos. Por caso, en el sector editorial se cuenta con la fabricación de papel, la edición, la impresión, la distribución y la venta minorista que se da principalmente en espacios especializados, las librerías.
- Pero, además, implican impacto en otras actividades, por lo que son industrias en las que se puede identificar efectos directos, indirectos, inducidos y de *spillover*. En el sector audiovisual, se estima que

1 El VAB es una medida vinculada al Producto Bruto Interno (PBI o PIB), que surge de la agregación de todos los VAB de las actividades de la economía más los impuestos menos los subsidios.

2 El cálculo de VAB Cultural incluye diez sectores de las industrias culturales y creativos: libros y publicaciones, audiovisual, publicidad, diseño –incluye servicios de arquitectura–, formación cultural –incluye servicios de investigación–, patrimonio, artes plásticas –incluye servicios de fotografía–, artes escénicas y espectáculos artísticos –teatro, danza, circo y otras disciplinas artísticas–, producción y edición musical –incluye shows en vivo– y contenido digital –contempla parte de las conexiones a internet de los hogares–. No incluye a videojuegos ni a ocupaciones culturales y creativas realizadas en otras ramas de actividad.

3 Ver Basualdo y Fiorcinito (2005) para las transformaciones globales y locales en el último cuarto del siglo XX vinculadas con la recomposición de la tasa de ganancia, que conduce a las políticas neoliberales que implican mayor grado de apertura y desregulación de mercados comerciales y financieros.

4 Molina, M.; Fernández Massi, M.; Guaita, N. y Bertin, P. (2021) realizan un estudio de encadenamientos productivos para la estructura económica argentina. Allí se identifica al sector editorial y al de comunicaciones dentro de los altamente integrados productivamente, con encadenamientos hacia atrás y hacia adelante.

cada peso invertido tiene un efecto multiplicador para el total de la economía de 1,9 y valor similar en los puestos de trabajo. Se suma la particularidad de la variedad de los sectores involucrados que incluye: servicios profesionales (traductores/contadores), gastronomía, hotelería, seguridad, transporte, salud, indumentaria y diseño, y un impacto relevante en el turismo⁵ (Olsberg, 2020).

La Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD) (2018) reconoce a las industrias creativas como un sector clave en la actualidad y los años venideros. Esto se debe no solo al alto crecimiento sostenido que muestran en el nuevo siglo, especialmente en el comercio internacional de bienes –en torno al 7% anual– y servicios –en donde Argentina se encuentra en los primeros exportadores de servicios audiovisuales–, sino también con el rol y las oportunidades de inversión que tendrá en los años próximos. Aquí se pueden identificar los siguientes aspectos claves para las industrias creativas:

- las nuevas tecnologías suponen una caída de las barreras de transmisión de las ideas y la posibilidad de contratar servicios creativos;
- migración de bienes creativos a servicios creativos y, en tal aspecto, abaratamiento de los costos;
- cambio en los hábitos de consumo que implican más tiempo frente a pantallas (desde la mera migración de la práctica cultural como el diario de papel al *online* hasta la generación de nuevos hábitos que compiten con otras prácticas como ver transmisiones de videojuegos en lugar de asistir a eventos deportivos);
- nuevas experiencias y tecnologías que implican el desarrollo de realidad virtual, realidad aumentada e inteligencia artificial;
- nuevas formas de comunicación de la información.

La pandemia de COVID-19, si bien supuso un impacto mayor para el sector en su conjunto,⁶ incrementó internacionalmente la migración hacia el uso de nuevas tecnologías, por lo que el aumento acelerado de la demanda (especialmente *streaming* audiovisual y uso de videojuegos) supone años en los que, se prevé, existirán oportunidades de inversión en esas áreas (*The Economist*, 31/07/2021).

Estos cambios tecnológicos potencian otros cambios sociales y ubican a las industrias creativas como una oportunidad de desarrollo: desde un ingeniero de sonido radicado en Lomas de Zamora que ahora pue-

5 En este caso, el impacto directo refiere al empleo y producción del sector cinematográfico, comprendiendo todas las fases de la producción cinematográfica (preproducción, producción y postproducción), así como la distribución y la exhibición. El impacto indirecto, al empleo y producción fuera de la cadena de valor del sector cinematográfico, como consecuencia de la adquisición de bienes y servicios de proveedores de sectores diversos se benefician indirectamente de las inversiones y del gasto de las producciones. El impacto inducido al Empleo y PIB que se genera gracias al consumo de bienes y servicios que realizan los empleados de los sectores que se benefician (en general ingresos medios y altos) directa o indirectamente de las inversiones y gastos de las producciones. Y, por último, pero en algunos casos el de mayor relevancia, el impacto “*spillover*” que contempla los efectos adicionales resultantes de la producción de cine, como el desarrollo del capital humano, el turismo por la atracción de visitantes a las localizaciones, el desarrollo cultural y en el posicionamiento de un territorio.

6 El impacto de la pandemia, así como en el ya mencionado caso argentino, también fue muy fuerte en las industrias culturales y creativas. Se estima que, a nivel global, la producción del sector cayó en 750.000 millones de dólares y se perdieron 10 millones de puestos de trabajo culturales y creativos (UNESCO, 2021).

de ser contratado por una empresa de desarrollo de videojuegos de Estonia, hasta el diseñador radicado en San Martín que puede ser contratado por el emprendimiento gastronómico de la misma localidad que incorpora las redes sociales como canal de comunicación y venta. En contraposición, presenta desafíos en torno a la concentración de contenidos y flujos (culturales y económicos) a nivel global.

Las nuevas oportunidades y desafíos conllevan acciones de políticas públicas necesarias para potenciar los primeros y mitigar los efectos de los segundos.

Fundamentos de la intervención pública en la producción cultural

La importancia de las actividades culturales como traccionadoras de empleo y articuladoras de variadas actividades económicas lleva internacionalmente a que en los distintos niveles de Estado se adopten políticas públicas activas para el fomento de la producción cultural (subsidios, créditos, áreas económicas especiales, devolución de inversión, normativas especiales, etc.). Por caso, en la industria audiovisual en la Argentina existen organismos específicos (pero no los únicos) que tratan la actividad: a nivel nacional existe el INCAA y algunos de los Estados provinciales adoptaron *Film Comissions*. Esto se debe a que los montos globales de inversión de la producción audiovisual se han incrementado fuertemente en los últimos años y las distintas jurisdicciones compiten para atraer estas inversiones.

Además, los bienes y productos culturales presentan algunas particularidades que requieren intervención pública. Entre otras, podemos mencionar:

- El aprendizaje que generan estas actividades es transmisible a sujetos que no consumen estos productos; esto es, poseen externalidades positivas que muchas veces no son incorporadas en los mismos precios de los productos.
- También poseen un comportamiento como bienes públicos⁷ o semipúblicos (la radio, ¿internet?) que pueden conformar monopolios naturales y, por lo tanto, implican la necesidad de regulación (ver Pérez Bustamante y Yábar Sterling, 2010).
- Además, existe un fenómeno que Bowen y Baumol en 1966 denominaron “enfermedad de costos” en el arte. Descubren que el costo de producción de los bienes y servicios culturales aumentan con el paso del tiempo por sus propias características de producción (tienen un componente humano irreductible). La consecuencia de ello, según los autores, es la necesidad de intervenir en estos mercados por parte del Estado (caso contrario, la actividad pierde su calidad, pervive solo como *hobby* o directamente desaparece). El estudio no solo es clave porque fue fundacional de la economía de la cultura, sino también por sus recomendaciones de políticas públicas y porque, posteriormente, los autores extienden el análisis a otros servicios personales como la educación y la medicina (Baumol y Oates, 1972).

⁷ Un bien público es aquel para el cual el consumo de un individuo no disminuye el consumo de otro (no rival), y que no se puede excluir a un individuo de consumirlo (no excluyente). Por estas características suelen ser provistos o regulados por el Estado. El ejemplo típico es el servicio de defensa militar.

De esta forma, el accionar estatal en políticas públicas para las industrias culturales y creativas se presenta como necesario frente a la propia naturaleza económica de los bienes y servicios culturales, a la vez que el contexto local y global infiere a tales acciones una mayor urgencia.

Bibliografía

- Basualdo, V. y Forcinito, K. (2005). Introducción general. En V. Basualdo y K. Forcinito (coords.), *Transformaciones recientes en la economía argentina. Tendencias y perspectivas*. Buenos Aires: Prometeo.
- Baumol, W. J. y Oates, W. E. (1972). La enfermedad de costes de los servicios personales y la calidad de vida. *Skandinaviska Enskilda Baken Quarterly Review*, 2, 44-54. [Traducción de Casahuga Vinarell, Antonio].
- DANE (2020), *Cuenta Satélite de Cultura y Economía Naranja de Colombia*.
- INDEC y SInCA (2021), Cuenta satélite de cultura. Valor agregado bruto, comercio exterior, puestos de trabajo, generación del ingreso y consumo privado cultural. Año 2020. *Informes técnicos*, 5(147).
- Molina, M.; Fernández Massi, M.; Guaita, N. y Bertin, P. (2021). La estructura productiva nacional: un análisis de los encadenamientos y multiplicadores sobre la base de la matriz insumo-producto de 2015. *Documentos de Trabajo del CEP XXI* N° 8, septiembre de 2021, Centro de Estudios para la Producción XXI - Ministerio de Desarrollo Productivo de la Nación.
- Olsberg (2020). *Global Screen Production and COVID-19 Economic Recovery*.
- Creative UK Group (2021). *The UK Creative Economics. Unleashing the power and potential of creativity*. Oxford Economics.
- Pérez Bustamante, D. C. y Yábar Sterling, A. (2010). El valor económico de los bienes culturales y ambientales. Cultura, desarrollo y sostenibilidad. *Observatorio Medioambiental*, 13, 41-63.
- The Economist (31/07/2021). El nuevo tanque de Netflix: la estrella del streaming apuesta a los videojuegos. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/economia/negocios/el-nuevo-tanque-de-netflix-la-estrella-del-streaming-apuesta-a-los-videojuegos-nid31072021/>
- Throsby, D. (2012). Cultura, economía y desarrollo sustentable. En M. Aninat Sahli (Dir.), *Cultura y economía I* (55-62). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- Towse (2012), ¿Cuánto vale la cultura? La contribución de las industrias creativas a la economía. En M. Aninat Sahli (Dir.), *Cultura y economía I* (pp.63-72). Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- UNCTAD (2018). *Creative Economy Outlook and Country Profile report*.
- UNESCO (2021). *Las industrias culturales y creativas frente a la COVID-19*.

Pensar los videojuegos como producciones que trascienden el mero entretenimiento

Entrevista a Guido Giunti



María Beatriz de Ansó y María Iribarren*

Cuando tenía ocho años mi papá, que es ingeniero y hacía diseños de sistemas, llevó una computadora a casa. Hablo del fin de la década del ochenta. Para mí, esa caja era un objeto de juego: estaban el *Prince of Persia*, el *Monkey Island*. Empecé a moverme dentro de ese mundo de manera intuitiva y, metiéndome con los videojuegos, fui aprendiendo cosas que no hubiera esperado aprender. Incluso, a enfrentar el mundo de la computación como una exploración lúdica. De repente, jugando, aprendí a programar o aprendí a que si escribo tal o cual cosa la computadora hace 'algo'. Así fue que empecé a meter mano.

Estos son los recuerdos más lejanos que, a los 37 años, conserva Guido Giunti de su primer contacto con los videojuegos, la programación y el aprendizaje por accidente. Al igual que otros niños y jóvenes, experimentó en carne propia ciertos aprendizajes involuntarios estimulados por el juego: qué es una secuencia lógica, el devenir de un relato, las palabras en inglés.

Guido Giunti es médico especializado en el uso de soluciones de salud digitales para personas con enfermedades crónicas. Estudió y egresó de la Facultad de Medicina de la UBA. Fue uno de los fundadores y organizadores de TEDxUBA. Hace tres años fijó residencia en Oulu, Finlandia. En la uni-

* Docente de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ.

versidad local, se desempeña como profesor adjunto e investigador en el área de Diseño y Desarrollo de Salud Digital de la carrera de Medicina.

Diseñó *Immune Defense*, un videojuego educativo de defensa de torres que enseña cómo el sistema inmunológico combate las infecciones utilizando conceptos inmunobiológicos reales.

Contornos del NO (CdelNO): ¿Cuándo se produjo el salto que te permitió cruzar el universo de los videojuegos con la Medicina?

Guido Giunti (GG): Ocurrió cuando estaba estudiando Medicina. Los diagramas, los textos, las planillas de cálculo eran herramientas aburridas, poco estimulantes para estudiar. Imagínense: en diez o quince años con “los jueguitos” había aprendido mitología griega, historia medieval de Europa, a leer en inglés... Por ejemplo, tuve un amigo en la secundaria que sabía de armas solamente por jugar el *Counter Strike*. ¡Y nunca había tenido un arma en la mano!

Ya siendo ayudante de trabajos prácticos, empecé a buscar la manera de traducir el *engagement* que despiertan los videojuegos en herramientas aplicables a la enseñanza de procesos terapéuticos. Conceptualmente, no encontraba ninguna diferencia entre la organización de las tropas romanas que había visto en el *Civilization* y cómo monta su respuesta a las bacterias y los virus el sistema inmune. Jugando con la posibilidad de traducir estos conceptos a algo que mis estudiantes pudiesen entender mejor, me descubrí, cada vez con más frecuencia, apelando a analogías o metáforas. Se iba montando en mi cabeza la idea de un escenario en el que el cuerpo humano fuera el protagonista de un juego en el que debía establecer una estrategia de defensa, por ejemplo. Eso me llevó a realizar un primer prototipo de juego del tipo *tower defens*, similar al *Plants vs. Zombies* en el que, básicamente uno montaba su estrategia a través de las células del cuerpo para defenderlo de las bacterias que venían a atacar.

Ese fue, justamente, un primer ensayo de prototipo en el campo de la salud que luego tuve la suerte de presentar en la *Games for Health Europe Conference*, como un tema de innovación. A partir de allí, fui ganando más flexibilidad y confianza para seguir avanzando en estas líneas aunque no era una iniciativa bien recibida. Aún hoy tampoco lo es.

He tenido la suerte de trabajar en Argentina, en Estados Unidos, en España, en Irlanda y ahora en Finlandia. Técnicamente, también estoy trabajando en Holanda pero de manera remota. Una de las actitudes constantes es que el profesional de la salud se posiciona desde la mirada “yo soy el que sabe”. Y me parece que es una respuesta muy natural ante la incertidumbre con la que tenemos que manejarnos. Como médico, tengo que creer que intuí bien lo que le pasa al paciente y darle la medicación adecuada. Si no estoy convencido, el paciente va a desconfiar de mi conocimiento. Si no me presento como una persona que está segura, el paciente va a decir “mejor consulto a otro profesional”. Me parece que, por intentar eliminar la sensación de que uno no sabe todo en verdad, que no tiene todas las respuestas, uno termina comiéndose el personaje o comprando el relato de que uno debe saber. Sin embargo, los profesionales de la salud tenemos muchos problemas con las nuevas tecnologías ya que

no estamos formados, lo que, de hecho, es una aceptación de nuestra ignorancia en la materia. Por ejemplo, alguien me recomienda usar un celular para el rastreo de mis pacientes pero resulta que no tengo ni idea de cómo se utiliza el celular para rastrear pacientes...

Una de las grandes ventajas que tiene Finlandia, por lo menos para el tipo de cosas que a mí me gusta hacer, es que es un país 100% digitalizado. Para que tengan una idea: si querés pedir un préstamo al banco lo hacés desde la app, como tienen todos tus movimientos (gastos mensuales, perfil de riesgo), con un clic alcanza. Al mismo tiempo, podés obtener la respuesta de si fue positivo o negativo el resultado de la solicitud, porque es un proceso automático.

Desde el punto de vista de la salud, hay una historia clínica electrónica universal. Si está en Helsinki o en Rovaniemi, cualquier médico puede acceder a esa historia clínica. La permeabilidad de la tecnología es mucho mayor que en otros países, incluso, europeos. El problema es que la habilidad, el conocimiento de esa tecnología, no se condice con el uso. ¿Hay historia clínica? Sí. ¿Hay dispositivo portátil, *webaround* y demás? Sí, hay todo eso. Sin embargo, ¿sabe el médico o el profesor, la enfermera o el profesional de la salud promedio, qué está pasando dentro de esa caja negra? No, no tiene ni idea.

Esto tiene que ver, justamente, con la diferencia entre usar una herramienta y entenderla. Mi abuela tiene televisión, mira televisión como todo el mundo. No sabe cómo funciona pero sabe usarla.

CdelNO: En el caso de esquemas terapéuticos basados en herramientas digitales ludificadas, ¿cómo se articula el juego, que por su lógica y dinámica se abre a las variables, con el tratamiento de una enfermedad que supone una secuencia cerrada, conclusiva?

GG: En parte, el desafío está en encontrar el punto justo en el que estos dos mundos funcionen colaborando entre sí. Implica entender previamente dónde está, cuál es el papel de la ciencia y dónde está, cuál es el rol del arte, del juego. O sea, la ciencia es la que investiga para tratar de mejorar un proceso terapéutico, mientras que el arte se ocupa de crear un tipo de experiencia que facilite el avance de la investigación. El éxito de los equipos interdisciplinarios depende de la negociación entre las distintas necesidades y las distintas visiones en tensión.

Desde el punto de vista de la salud, de lo que se conoce a través de la medicina, en la medida en que uno opera apoyándose y respaldado en guías de tratamientos y de acción hay, llamémosle, un camino con ciertos hitos predeterminados. El problema que presenta esa dinámica, y la oposición que a veces genera por parte del paciente, es que al seguir guías predeterminadas el profesional de la salud corre el riesgo de olvidar al paciente como ser autónomo. Al prescribir un tratamiento de esta índole, lo que hacemos es reducir la libertad del paciente. Y por más que no sea una imposición del sistema de salud sino de la naturaleza misma (si no se siguen ciertos pasos el paciente puede morir), podría suscitar una reacción en contra.

Lo que nosotros intentamos es cambiar el marco de esta dinámica por un marco lúdico a través del cual el paciente se enfrente con su situación desde otra perspectiva. Por otro lado, este camino que parece tan estructurado cuando lo mirás desde la guía de tratamiento, en la “vida real” no lo es tanto.

Por ejemplo, cuando un paciente reconoce que no tomó la medicación, el profesional de la salud no puede enojarse y retarlo. El médico maneja una línea de tiempo, justamente, para prever demoras o retrocesos o imponderables que lo obliguen a recapitular.

Hay un concepto muy interesante proveniente de la medicina familiar que es “el conflicto o tensión de agendas”. Contempla circunstancias de este tipo: recibís un paciente que cuenta que no puede dormir. Como profesional tomo ese dato y empiezo a hacer preguntas hasta que, en un momento dado, el paciente explica que es diabético y que hace cinco años que no toma la medicación específica. En la cabeza del profesional de la salud, el insomnio bajó de prioridad porque está entrenado para pensar y responder al peor escenario posible. En este caso, ante una diabetes sin tratar durante tantos años, sabe que el paciente está en riesgo de quedarse ciego, de infectarse, de padecer amputaciones... Hacia ahí, entonces, se desvía el pensamiento del profesional sanitario que termina desmereciendo el problema por el cual la persona había acudido a la consulta y tomando medidas sobre la prioridad. ¿Qué hace el paciente? Sale de la consulta y busca otro profesional.

La medicina familiar propone tomar en cuenta estas disyuntivas para encontrar la estrategia adecuada que permita sincronizar la agenda del paciente con la agenda del médico. Entendiendo los beneficios de esta perspectiva es que, frente al tratamiento de una determinada enfermedad, definimos qué aspectos pueden ser variables (el orden de los pasos a seguir, podría ser un caso) y cuáles definitivamente no. Al diseñar la aplicación, tomamos esos aspectos que son flexibles para generar opciones que el paciente pueda manejar. Por ejemplo: si todos los días tiene que tomar una pastilla, el sistema disparará la alarma para que no se olvide de hacerlo. En cambio, dentro del plan diario, la rutina de ejercicios al aire libre en un día de lluvia o de desgano o de cansancio del paciente, podría ser reemplazada por otra actividad preconfigurada y disponible en el menú de ofertas. De este modo, la persona empieza a recuperar parte de esa libertad que la guía de procedimientos “convencional” restringe.

En definitiva, intentamos reunir la mayor cantidad de datos médicos y tecnológicos posible para llegar a entender cuál sería la oferta más adecuada en un escenario personalizado de tratamiento, tomando en cuenta distintas circunstancias. Las capas de ludificación de una aplicación de este tipo están directamente relacionadas con cómo es presentada esta estrategia terapéutica. Habrá personas que necesiten un relato épico fuerte para comprometerse con su curación (“estás luchando contra la enfermedad y cada pastilla es un golpe a su avance”) y habrá personas que con verificar que el contador se mueve +1 tienen suficiente.

Parte de nuestro proyecto se ocupa de entender los perfiles de las personas, cómo se mueven, cómo piensan, evaluar qué tipo de experiencia personalizada les podemos ofrecer que nos dé este juego, esta flexibilidad. Por otro lado, hay temas terapéuticos para los que el juego es considerado tabú. Por ejemplo, si le digo a un paciente “vamos a jugar para curar tu cáncer”, probablemente se ofenda. O si le digo a otro “vamos a jugar para solucionar tu disfunción eréctil”, va a negar que le pase tal cosa y va a oponerse a ser tratado. (Risas).



Guido Giunti.



“Immune Defense”: Un enfoque basado en juegos para la educación médica para la inmunobiología. MD Guido Giunti.



“Immune Defense”

En el marco de la Universidad de Oulu, Guido Giunti lidera el proyecto *More Stamina*: una app ludificada destinada a mejorar la calidad de vida de pacientes con esclerosis múltiple. Con sus primeras aproximaciones al tema, había ganado el premio a la mejor tesis doctoral de la Asociación Finlandesa de Ciencias de la Información. Luego, la revista médica *Mediuutiset* lo destacó como una de las personas más innovadoras en materia de salud en toda Finlandia.

Tanto la investigación como el desarrollo posterior (que, actualmente, se encuentra en fase de testeo en pacientes) son de carácter mixto (público y privado), interdisciplinario y transnacional (integran el equipo profesionales de España, Grecia, Suiza, Holanda, Irlanda, Argentina y Finlandia). En 2020, *More Stamina* recibió apoyo financiero del gobierno finlandés para ampliar el equipo y continuar con el trabajo de innovación.

CdeINO: Tratamientos innovadores de esta índole, ¿son aplicables en países altamente poblados, con geografías extendidas y/o con niveles de alfabetización digital y acceso económico desbalanceados?

GG: Si lo que me preguntás es si una aplicación ludificada que se desarrolló en Finlandia, para pacientes con perfiles específicos, puede utilizarse así como está en Argentina, la respuesta es no. Pero lo mismo pasa con la educación: no se pueden cortar/pegar matrices de enseñanza diseñadas para destinatarios con características determinadas. No hay transcripción automática posible y va a fracasar.

En nuestro proyecto, hay colegas trabajando en España, en Suiza, en Argentina y, por supuesto, en Finlandia. Una de las cuestiones que estamos abordando es intentar entender cuáles son las diferencias culturales que pueden afectar o impactar en la mejor o peor aceptación de una variable. Por ejemplo, antes de iniciar esta fase del proyecto, a principios de 2021, teníamos la sospecha de que, dado que en Finlandia la digitalización es masiva, si consultábamos a distintos profesionales de la salud (médicos, enfermeros, psicólogos, etcétera) acerca de para qué entornos terapéuticos se puede usar la tecnología, nos iban a dar más ideas que los españoles que tienen una digitalización más errática. A través de las entrevistas y los estudios focales que hicimos en los últimos meses, comprobamos exactamente lo contrario. Aquí en Finlandia, como la gente está acostumbrada a que la historia clínica es *eso* que está en la computadora, cuando les pedís ideas te proponen un módulo nuevo para agregarle.

En definitiva, la respuesta corta a tu pregunta es que cualquier cosa que se vaya a implementar en un nuevo contexto requiere un estudio y una comprensión de ese contexto para adaptar la solución a otras condiciones. Por ejemplo, en Finlandia no se nos ocurre pensar una app que pese menos de 7 Mb. Si el mismo desarrollo lo vas a implementar en Argentina, tenés que comprender esa limitación. Entonces, a lo mejor la solución no es una app sino una serie de mensajitos que le lleguen al paciente por WhatsApp o por mensaje de texto en forma gratuita.

CdelNO: ¿Requieren alguna forma de apoyo por parte del Estado?

GG: No sé si sería la única forma de lograrlo. Lo que sí sé es que el rol de velar por el bienestar de la población que le asignamos al Estado es muy difícil otorgárselo al mercado. Lo que no quiere decir que no se puedan hacer proyectos con fondos de inversión. Pero sí es cierto que la decisión de sostener a pérdida una infraestructura de cualquier índole para provocar un intangible en otro es una decisión política que solo puede tomar el Estado.

En Finlandia se creó una suerte de “ecosistema” en el que el Estado, los fondos de inversión y otras entidades públicas (universidades, en este caso) comparten desarrollos. Este esquema posibilita que el ámbito privado participe, de alguna manera, de programas de bien público.

Vale la pena aclarar aquí que la sociedad finlandesa tiene una profunda confianza en el Estado finlandés. Al ciudadano promedio no se le ocurre que el gobernante pueda estar usando el dinero para otra cosa de la que dijo que lo iba a utilizar.

CdelNO: La formación profesional en el área de la salud, en el mundo, ¿incluye espacios de mediación tecnológica ludificada tanto para el diagnóstico como para el tratamiento?

GG: Hace dos años, trabajando en España, hicimos un análisis comparativo de las currículas de la carrera de Medicina en los países de la Unión Europea. Buscábamos determinar cuáles ofrecían este tipo de contenidos, tomando en cuenta que la tecnología digital ya es parte del futuro imaginable.

Revisamos las escuelas y facultades de Medicina de los veintiocho países que, entonces, integraban la UE, lo que representa alrededor de trescientas veinte instituciones educativas. Encontramos que solo en el 30% de las carreras de Medicina se ofrecía una materia vinculada a la tecnología. Dentro de ese 30%, en menos del 30% de las carreras, la materia era obligatoria.

La otra parte del problema es que esa materia única, en la mayoría de los casos, hacía hincapié en el uso de la tecnología a nivel administrativo (cómo usar la historia clínica, cómo hacer una teleconsulta, cómo confeccionar la receta electrónica) y no en la comprensión de la tecnología y sus aplicaciones terapéuticas.

CdelNO: ¿Tienen registro de cómo se posiciona o cómo responde la población ante la digitalización del sistema de salud?

GG: En este aspecto, hay un antes y un después de la pandemia que ha servido como un gran catalizador de la digitalización de la salud. Lamentablemente, algunas de las decisiones que se están tomando al respecto, en diferentes países, son vistas como nacidas de la urgencia y no son sustentables. Por ejemplo, la videoconsulta. ¿Se puede migrar la totalidad del sistema de diagnóstico a la consulta *online*? ¿El menú está armado para diferenciar el sistema gratuito, el de copago y otras opciones, o habría que diseñarlo nuevamente?

Hasta la irrupción de la pandemia, cada tanto aparecía un paciente “tecnologizado” (familiarizado con el uso de apps, de sensores corporales, etcétera) que se chocaba con un profesional de la salud que no sabía qué hacer con eso. Es un hecho que, de cualquier manera, la medicina no contaba con protocolos estandarizados que permitiesen volcar esa información.

La pandemia puso en primer plano la necesidad de capacitar profesionales para que entiendan cómo usar estas tecnologías y cómo dar explicaciones al paciente para facilitar su uso. La pandemia nos enfrentó a situaciones que tenemos que decidir ahora pero mirando a los próximos diez años.

CdelNO: En cuanto a los equipos de investigación y de tratamiento, ¿cuáles son las profesiones que deberían integrarse para el desarrollo de entornos ludificados aplicables a la salud?

GG: Para este tipo de desarrollos son clave los equipos interdisciplinarios. Desde ya, diseñadores especializados en UX [Experiencia y Diseño de Usuario], profesionales del área cualicuantitativa, desarrolladores de *software*, especialistas en prototipado rápido, antropólogos... Uno de los problemas que tiene este abordaje es que la falta del uso de tecnologías ágiles para este tipo de desarrollos lastima el avance en estas cuestiones.

Además, según la enfermedad que se busque tratar, del campo específico de la Salud que intervenga, se puede integrar a médicos, enfermeros, kinesiólogos, psicólogos, es decir, el *staff* profesional que habitualmente está comprometido con el área específica.

Dentro de estos equipos es muy importante contar con representantes de los pacientes. En este tipo de proyectos, vemos a menudo que se piensa en el paciente o en el familiar como sujetos de estudio. A nosotros nos interesa en cambio que participen del desarrollo, que sean parte de los *brainstorming*, para aportar opiniones sobre qué hacer y cómo.

Es determinante contar con la mayor variedad posible de roles. Por ejemplo, guionistas que escriban ideas y propuestas; comunicadores capaces de discernir cuál es la mejor manera de transmitir información: ¿a través de representaciones gráficas, mediante videos? Si se hace un video tiene que tener una historia, por lo tanto, vamos a necesitar a alguien que despliegue un *storyboard*.

A la vez, la composición y variedad de estos equipos estarán definidas por la escala y los recursos que se hayan obtenido para el desarrollo.

CdelNO: ¿En qué parte del tratamiento debería haber una intervención de salud digital, con o sin ludificación?

GG: En la parte para la que tengamos evidencia de que funciona. Esa es la clave.

Uno de los motivos por los cuales este tipo de desarrollos se enfoca más fácilmente hacia la educación, la prevención o la rehabilitación es porque es más sencillo medir la eficacia en esas instancias que en otras. Y, además, tiene menor riesgo.

Ahora estamos entrando en un área que se llama *digital therapeutics* (terapéutica digital). Básicamente, son tratamientos facilitados por la tecnología. Son soluciones tecnológicas que mejoran la vida de manera medible en porcentajes.

Este tipo de soluciones tecnológicas, cuyo uso a lo largo de un programa puede ocasionar que la persona se cuide más y logre cambios de comportamiento, se utiliza a menudo para tratar trastornos de ansiedad, depresión, también diabetes.

La clave de estas herramientas está en respetar el contexto de cada desarrollo aplicado a una idea. No es que las terapias digitales, en general, funcionan para tratar la depresión. Existe una herramienta específica que funciona de tal manera bajo determinadas normas.

Hay que tomar en cuenta que, en materia de salud, los estándares en Europa son muy altos. Por otro lado, en cualquier país las regulaciones estatales insumen tiempos de evaluación que no son compatibles con los de caducidad de las tecnologías. Este aspecto determina el uso de las terapias digitales. Por eso se recurre mucho más a ellas para educación, comunicación o rehabilitación, dado que son intervenciones complementarias a un tratamiento.

El objetivo de las soluciones tecnológicas aplicadas a la salud debe ser mejorar la calidad y la longitud de la vida todo lo que sea posible. Una cosa va de la mano de la otra. Es cierto que casi el 80% de las patologías en el mundo hacen base predominantemente en motivos ambientales, contextuales o de

comportamiento. En consecuencia, si fuéramos capaces de remediarlos adecuadamente, no afectarían la salud de la población. Por ejemplo, si le pusiéramos flúor al agua (lo que sería muy barato de instrumentar) los dientes de las personas durarían sanos mucho más tiempo.

Hay una idea del escritor William Gibson que ilustra muy bien esta circunstancia: “el futuro ya está aquí, sólo que desigualmente distribuido”. La verdad es que no existe una razón puntual más allá de la escasez de recursos o de voluntades que justifique la emergencia de ese 80% de patologías derivadas de desencadenantes ambientales, contextuales o de comportamiento. Que haya malaria en África se debe a que no es Europa porque, en ese caso, ya tendríamos la vacuna.

La pandemia precipitó el fenómeno de la digitalización aplicada a la salud. Porque, por ejemplo, las personas que tenían que decidir dónde poner los recursos para enfrentar la situación sanitaria, descubrieron que no tenían la información suficiente y necesaria para tomar esa decisión. Entonces se inició un proceso de digitalización con el propósito de obtener y reunir los datos requeridos.

Ahora bien, llegado cierto punto, se cruzó un umbral y resulta que la digitalización vino a potenciar cualquier cosa. Es que si ya obtuve la información de los grupos de personas más expuestos al COVID-19, la combinación de datos me permitiría saber cuántos carecen de agua potable... y así se generó una reacción en cadena, una suerte de efecto dominó.

De todos modos, y a pesar de la crisis, me permito un momento de optimismo porque, si se invierte en infraestructura tecnológica en este momento, nos facilitará la solución de problemas a futuro.

CdelNO: Según tu parecer, ¿cuáles son los desafíos o los sueños más urgentes en materia de digitalización terapéutica que debería abordar un futuro productor de videojuegos?

GG: Uno de los aspectos que beneficiaría a los diseñadores y desarrolladores es algún tipo de formación vinculada a las situaciones y problemas fundamentales del campo de la salud y cómo difieren de los que caracterizan a otros campos. La salud se mueve a través de regulaciones muy rígidas, de tiempos y procesos que son distintos. Entender o vislumbrar que ahí hay un factor diferencial puede sumar mucho al profesional que se incorpore a un equipo de desarrollo.

Además, siempre están los desafíos éticos. Hace muchos años, todavía trabajando en Argentina, en el Hospital Italiano, en un proyecto de “diabetes ludificada”, llegamos a la conclusión de que si dábamos cinco puntos en el nivel de experiencia por cada aplicación de insulina, no iba a faltar el paciente que se aplicase la insulina todas las veces que pudiera para subir de nivel. Ese es un contexto, una situación, que en el marco de otro desarrollo no iba a ocurrir. Del mismo modo, hay que entender y prever la posibilidad de que aparezcan pacientes con algún tipo o grado de ludopatía porque, en efecto, hay personas adictas al juego.

Sería extremadamente valioso que los estudiantes de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ lleguen a concebir que la interacción de un paciente con este tipo de sis-

temas puede generar en esa persona un cambio fisiológico o mental o de hábitos desfavorables, lo que no es un escenario “común” para un desarrollador.

Comprender las problemáticas propias del sistema de salud, los desafíos éticos, procurar el trabajo conjunto con profesionales o estudiantes de otras disciplinas, son cuestiones que aportan un valor agregado a la experiencia de aprendizaje. Pensar los videojuegos como producciones que trascienden el mero entretenimiento supone, de antemano, concebir equipos multidisciplinarios que van a tener que potenciar las competencias individuales al mismo tiempo que aprender las ajenas.

Hasta que no publicás por primera vez un artículo en un medio gráfico, no sabés cómo se resuelve la edición de las notas. No sabés que el interés del que las titula no es el mismo que el interés del autor ni tampoco coincide con el interés del que eligió las fotos. En el diseño de un medio se expresa el contenido editorial que lo caracteriza. En el caso del diseño de juegos serios ocurre algo parecido. Otra clave es comprender que, en un equipo interdisciplinario, no todos tienen la misma formación y el carácter colaborativo es ineludible.

CdelNO: En las notas que publicás, a menudo, te referís a textos de Arthur Clarke o de Lovecraft. En esta entrevista citaste a Gibson. ¿Cuánto de esa literatura influye en tu trabajo científico?

GG: Mucho. Recuerdo haber leído o escuchado que el paso del tiempo convierte lo extraordinario en mundano. A los doce o trece años, yo leía novelas de ciencia ficción. Obviamente, me deslumbré con la idea de la inteligencia artificial. Veinte años después, trabajo con una persona que desarrolla IA para aplicarla en mi proyecto. Lo extraordinario no solo se convirtió en mundano sino en algo posible.

Sector editorial y pandemia

La otra crisis



Laura Ávalos Rodríguez*

La pandemia de COVID-19 puso en jaque a todo el mundo. Las actividades productivas quedaron paralizadas casi por completo y las industrias culturales no fueron ajenas a lo que ocurría a nivel mundial. Uno de los sectores más golpeados fue el editorial: según datos de la Cámara Argentina del Libro (CAL), la producción de ejemplares de novedades sufrió una caída de 30% respecto de 2019, acumulando un descenso de 60 puntos porcentuales respecto a 2016.

Si bien la prolongación del aislamiento social, preventivo y obligatorio llevó a gran parte de la población a permanecer en sus hogares e hizo que se acercaran a diversas actividades culturales, solo hubo un gran ganador y fue el *streaming* de video. Clases *online* de diferentes disciplinas, recitales e incluso actividades físicas encontraron allí un gran aliado. El caso de Netflix es uno de los más renombrados. La compañía registró en la primera mitad de 2020 la cifra de 25 millones de nuevos asociados en todo el mundo, el doble que en el mismo período un año antes.

Pero, ¿qué ocurrió en el mundo de los libros? Ferias suspendidas, librerías cerradas, distribuidoras sin pedidos, muchos *freelancers* del área sin trabajo y las editoriales que se vieron obligadas a suspender

* Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ. Se dedica a la producción editorial.

lanzamientos y presentaciones fueron el común denominador de un sector que ha tenido una baja sostenida en los últimos años.

El aumento del comercio electrónico y la lectura *online* aceleraron el proceso de digitalización. Esta tormenta quizás podría servir para impulsar el comercio electrónico y pensar nuevas formas de promoción, o por lo menos esto es lo que podría esperarse. Las editoriales fueron incorporando el formato digital a los catálogos de sus empresas: el 35% de los libros que se publicaron en 2020 tenían previamente una versión en papel. Solo el 5% de los libros nacieron exclusivamente con el formato de libro digital.

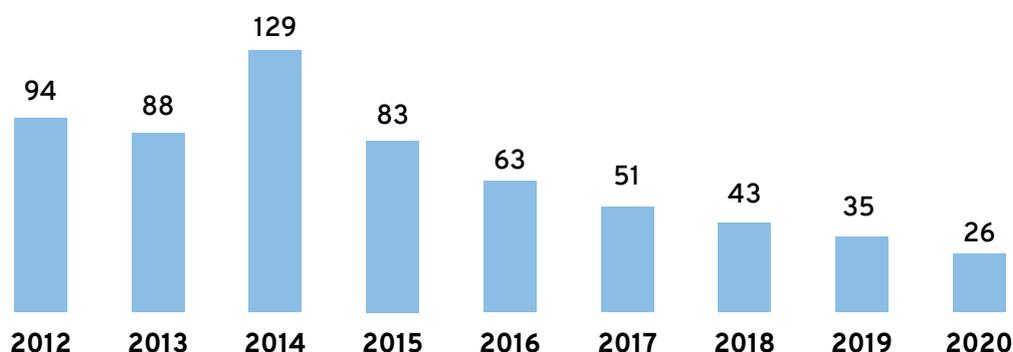
El informe publicado por la CAL muestra que la tirada promedio pasó de 2.700 ejemplares en 2016 a solo 1.600 en 2020. La mayoría de estas novedades salieron al mercado con una tirada de apenas 1.000 ejemplares, es decir, menos de un ejemplar por cada librería del país.

En lo que respecta a los lanzamientos editados por el sector comercial, se muestra una caída en las novedades editadas en papel de un 25% en relación con 2019, mientras que la tirada de la primera edición decrece un 35%.



Gentileza Ahmad Ardity.

Evolución de ejemplares expresada en millones



Base: ejemplares declarados para publicaciones en formato papel

Para el año 2020 no se incluyen los 52 millones de ejemplares registrados por el Ministerio de Educación de la Nación debido a que se trata de material didáctico oficial en formato de cuadernillos de distribución gratuita. Este tipo de impresiones no corresponde a la categoría "libros", y se realizó a los fines excepcionales de acompañar la situación de no presencialidad escolar.

Fuente: Cámara Argentina del Libro.

Revistas científicas: la misma pandemia, otra realidad

Hubo, sin embargo, un crecimiento en el acceso a las publicaciones de divulgación científica. Era de esperarse: la humanidad no había experimentado una tasa de mortalidad tan elevada después de las dos guerras mundiales. Tampoco se había enfrentado a una enfermedad que no siguiera su curso natural, con pocas posibilidades de tratamiento y sin una vacuna que evitara su propagación.

Investigadores, personal de salud, periodistas y muchos otros se lanzaron en la búsqueda de información sobre este enemigo invisible. Como indica Pinho Moreira,¹ solo en los primeros meses del 2020 se registraron alrededor de 2.000 artículos relacionados con el COVID-19 en *PubMed*,² en diferentes áreas y temáticas. Estos artículos se refieren al origen del virus, a tratamientos, estudios de laboratorio, medicamentos y combinaciones potenciales, grupos de riesgo y etarios, entre muchos otros.

A su vez, se pudo observar el esfuerzo de la comunidad científica mundial por aunar sus fuerzas para compartir información sobre el nuevo virus y así desarrollar una vacuna lo más pronto que fuera posible. Esto fue respaldado por una serie de editoriales científicas mundiales, como Elsevier, que durante la pandemia puso en acceso abierto las publicaciones y revistas relacionadas con el coronavirus por medio de las bases de datos *PubMed* y de la Organización Mundial de la Salud (OMS).

¹ Pinho Moreira, L. F. (2020). The importance of scientific publications in times of pandemic crisis. *Clinics*, (75), e1895. Recuperado de <https://www.scielo.br/j/clin/a/mfwwgZzdL85Qnm3pCW9v4Xy/?lang=en>

² *PubMed* es un motor de búsqueda de libre acceso a la base de datos Medline de citas y resúmenes de artículos de investigación biomédica. También incluye referencias de libros, actas de congresos, etc.

La pandemia tuvo un impacto sin precedentes en la educación y el acceso abierto lo aceleró, en cuanto a la velocidad de los descubrimientos científicos y el ritmo de su difusión internacional.

Es muy pronto para asegurarlo, pero puede ocurrir que cambie la posición de las principales revistas académicas internacionales y se reduzcan los grandes costos que tienen para la publicación de artículos. Esto hará que las revistas con clasificaciones SCI (*Science Citation Index*) más bajas o medias deban competir con las más favorecidas por otros índices, promoviendo en las redes académicas y sociales la divulgación de todos sus contenidos en acceso abierto. Este cambio de política tiene como objetivo principal la innovación científica y tecnológica. Busca una equilibrada medición para las revistas de acceso abierto, con estándares alternativos del impacto con base en diversos modelos de financiación.

La gran importancia para la investigación de las revistas de divulgación de acceso abierto quedó demostrada en este contexto de pandemia. Si bien la velocidad en la transmisión de conocimiento está manifiesta, se debe garantizar además la calidad de las investigaciones sin omitir ninguna de las revisiones pertinentes. En este punto, los editores científicos jugarán un papel clave agilizando los procesos editoriales para la entrega de la información necesaria.

Como sostienen London y Kimmelman³ en “Against pandemic research exceptionalism”:

Aunque las crisis presentan importantes desafíos logísticos y prácticos, la misión moral de la investigación sigue siendo la misma: reducir la incertidumbre y permitir que los cuidadores, los sistemas de salud y los responsables políticos aborden mejor la salud pública e individual. En lugar de generar permiso para realizar investigaciones de baja calidad.

Las prácticas de investigación rigurosas no pueden eliminar toda la incertidumbre de la medicina, pero representan la forma más eficiente de aclarar las relaciones causales que los médicos esperan explotar en decisiones con consecuencias trascendentales para los pacientes y los sistemas de salud. Sin embargo, los exigentes estándares de investigación pueden parecer un lujo que las pandemias no pueden adaptarse.

En pocas palabras, los autores afirman que la crisis no es una excusa para rebajar los criterios científicos, por el contrario, proponen una coordinación en todo lo que se realiza para publicar estudios fuertes que puedan tener impacto en la sociedad. Las revistas científicas deberán mantener y mejorar tanto su impacto como su visibilidad y afrontar quizás modificaciones en las formas de medir su calidad.

La pandemia puso de manifiesto las falencias que el sector editorial presentaba, algunas profundizadas a lo largo de los años; pero también mostró la posibilidad que posee de adaptarse, de sumar nuevas formas de hacer y de pensarse a sí mismo, nuevas formas de producción y la posibilidad de incorporar nuevas tecnologías en la producción, distribución o comercialización. Quizás la sacudida que puso en jaque a la economía mundial resulte un desafío que traiga nuevos aires al mundo editorial.

3 London, J. y Kimmelman, J. (2020). Against pandemic research exceptionalism. *Science*, 368(6490), 476-477. Recuperado de <https://doi.org/10.1126/science.abc1731>

Nada nuevo bajo el sol

Literatura, imagen y juego.
Lectores, espectadores y
jugadores. Leer, mirar, jugar



*Andrés Racket**

Unos veinticinco siglos atrás, Gorgias escribió en Atenas su breve *Encomio de Helena*, quizá la obra que de manera más acabada expresó para su época el divorcio entre el lenguaje y lo real. El texto finaliza con la afirmación de que se trata solo de “un jueguito personal”. Desde aquel momento, por lo menos, si no acaso antes, nació la consciencia de que habitamos un mundo de lenguaje que simultáneamente oculta eso opaco e ignorado que llamamos “realidad”. La literatura y las artes en general, la filosofía, el cine en tiempos más cercanos, han trajinado el tópico incansablemente explorándolo desde ángulos variadísimos, incluidos los más banales y los que nos conducen a sopesar las barbas con gesto preocupado y severo. Podríamos quizá ensayar la idea de que esa toma de consciencia inicial fue una suerte de salto, si no evolutivo, histórico. Tal vez un filósofo podría escribir la historia de esos saltos en los que adquirimos mayor, mejor o más precisa y completa consciencia de que estamos hechos de lenguaje. Esa historia comenzaría, en efecto, en la Atenas del siglo V a. C., abarcaría hechos y obras de naturaleza sumamente diversa y finalizaría, quizá, con las grandes filosofías del siglo XX: Heidegger, Foucault, Derrida.

* Licenciado en Letras (UBA). En la UNPAZ, profesor adjunto de Literatura y Pensamiento (Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual y Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos), profesor adjunto de Subjetividades, cultura y tecnología (Profesorado de Inglés y Profesorados de Educación Especial) y profesor del Ciclo de Inicio Universitario.

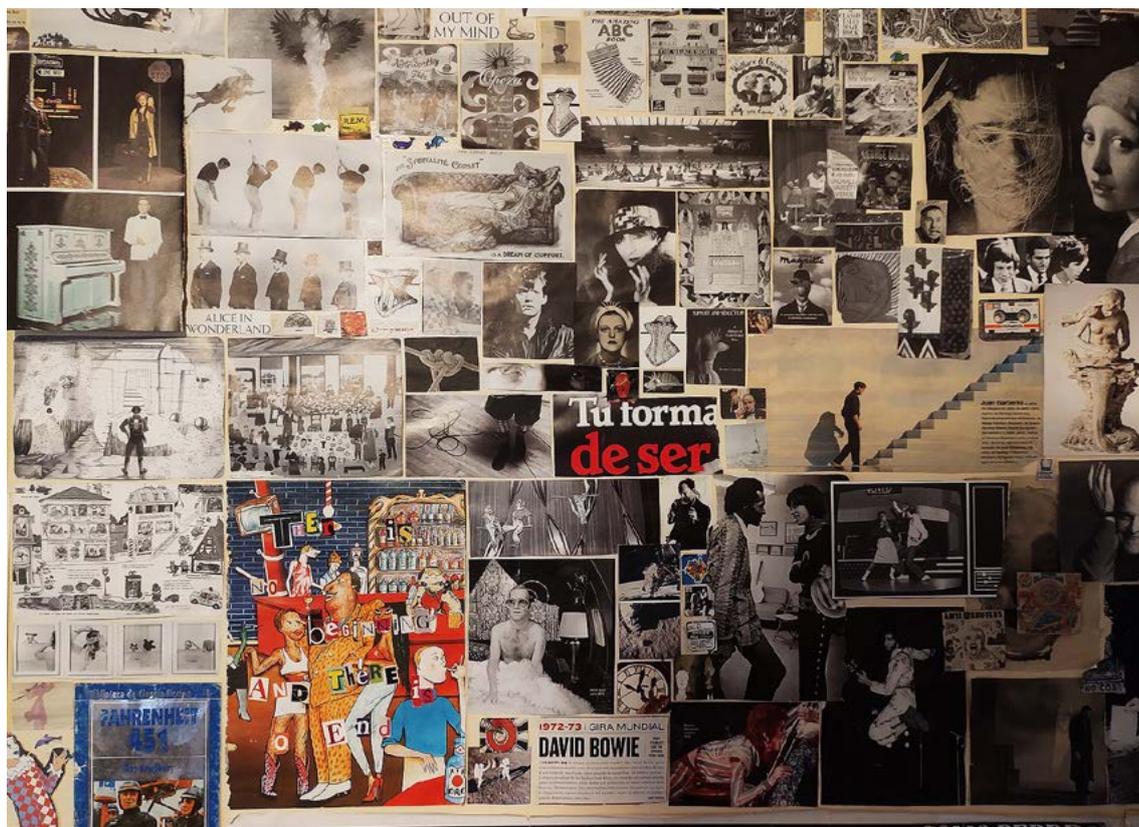
El entusiasmo desmesurado por los cambios impresos en nuestras vidas por la revolución científico-técnica de las últimas décadas del siglo XX parece haberle dado ímpetu feroz a la idea de que las nuevas tecnologías, con internet en el centro, habrían introducido modificaciones de naturaleza tan profunda que constituirían ya no un salto en nuestra consciencia sobre el lenguaje (lo que ya resultaría notable) sino un impacto tan considerable que podría cambiar el lenguaje mismo. Es decir, cambiar verdaderamente el mundo y cambiarnos a nosotros, *modificar la forma en que narramos*. Vanidades del neoliberalismo, que cree haber traído algo nuevo bajo la luz de nuestro antiguo sol.

No puede negarse que ciertos avances técnicos tienen un tipo de impacto sobre nuestras vidas que podemos denominar “total”. Tenemos particular percepción de ello desde que la invención de la máquina de vapor condujo a un aceleramiento de la velocidad de las comunicaciones y de la producción de bienes que, de manera paulatina, modificó totalmente la forma de nuestras sociedades. Sin embargo, ni siquiera un cambio de esta magnitud, que tuvo entre sus consecuencias, por ejemplo, nada menos que la fundación de los Estados nacionales modernos europeos en manos de las nuevas burguesías, cambió realmente el lenguaje, en el sentido de modificar de alguna manera central nuestra manera de narrar. Tampoco sucedió con las revoluciones industriales posteriores. Cada época abraza sus propias narraciones, pero aquello en lo que consiste el narrar no se modifica.

La actual revolución científico-técnica parece haberle puesto fin al mundo del trabajo, al menos tal como se lo concibió en el mundo moderno, lo que implica, entre otras cosas, torsiones profundas en la concepción del rol del Estado moderno. La crisis es de nivel planetario. Se adivina que estamos en medio de una transición, quizá, de la magnitud de la que produjeron esas otras revoluciones industriales previas.

Sin embargo, han pasado ya unas cuantas décadas desde la invención de internet y los lingüistas coinciden en que esa novedad no modificó de ninguna manera verdaderamente sustancial (es decir, más allá de la adopción de algunas decenas de nuevos términos) ninguna lengua. Las nuevas formas de comunicación, como el *chat*, se han estudiado como una zona intermedia entre lo oral y lo escrito. Los resultados de esos estudios indican que las variaciones que se observan en el lenguaje en este tipo de comunicaciones son claramente asimilables a las propias de la oralidad. La idea de que, por ejemplo, los videojuegos en línea y en red contienen posibilidades narrativas inexploradas resulta, en el mejor de los casos, dudosa. De hecho, las posibilidades de la narración con múltiples autores que la producen en forma casi simultánea fueron exploradas por movimientos que hoy han sido ya incorporados por la tradición, como las vanguardias del siglo XX. Sin ir muy lejos, un juego inspeccionado por los vanguardistas como el “cadáver exquisito” interroga esa posibilidad. La idea de múltiples recorridos narrativos posibles está presente tanto en *Rayuela* de Cortázar como en los volúmenes simpáticos de *Elige tu propia aventura* de mi adolescencia temprana.

Esto no significa que el lenguaje permanezca imperturbable ante estos y otros eventos, pues, a decir verdad, el lenguaje no hace más que cambiar. Lo que sucede, en todo caso, es que la historia queda registrada no solamente en tanto conjunto de ciertas narraciones sino también en el cambio lingüístico mismo, pero esto no quiere decir que se modifique la naturaleza del lenguaje o, lo que sería lo mismo,



Gentileza de Ema Racket.

sus capacidades narrativas, pues las narraciones siguen teniendo carácter sucesivo, suceden inevitablemente en un tiempo y en un lugar, y son breves.¹ De tanto en tanto se produce, naturalmente, un suceso que, por así decir, pone en peligro la narración, explora sus límites, se lanza a errar por fuera de las seguridades de la construcción tradicional de sentidos. Por mencionar ejemplos: Beckett o el cine surrealista, ambos en el siglo XX, cada uno en forma diferente, prácticamente rompieron la comunicación. No fue, en ninguno de los dos casos, lo técnico, es decir el hecho de que tanto el teatro como el cine se constituyen como tales a través del aprovechamiento de ciertas posibilidades técnicas, lo que condujo a esas obras –y a sus lectores y espectadores– a esos territorios desconocidos sino el trabajo con el lenguaje mismo, ya sea el lenguaje teatral o el cinematográfico. Es la exploración estética la que produce esos sucesos que renuevan y ensanchan las posibilidades del lenguaje, no la técnica puesta a su servicio. Lo poético sigue siendo todavía hoy el fenómeno más sofisticado para atentar contra la narración.

El avance técnico, sin embargo, introduce posibilidades nuevas en términos de exploración estética. Cuando Benjamin se preguntó si la fotografía no cambiaba la relación que Occidente tradicionalmente establece entre copia y original, quizá la cuestión era la misma: ¿de qué manera la técnica

¹ No sé de ninguna narración extensa: todas las que he visto son combinaciones de narraciones breves.

abre nuevas posibilidades estéticas que eventualmente podrían inaugurar un cambio verdaderamente sustancial? El cine fue producto de un nuevo estado de la técnica. Por decirlo de otro modo: un nuevo y cierto estado de la técnica alcanzando el estatus de lo que comúnmente se llama “arte”, esto es, un nuevo y cierto estado de la técnica puesto al servicio de lo estético. Como tal, ha encontrado sus propios caminos para enajenar la narración, su propia poética, pero para ello se ha elevado inevitablemente por encima de la técnica que lo sustenta. No parece que el cine haya operado cambios sobre el narrar mismo, aunque sí ha producido obras que han abismado la narración, a su modo, tanto como algunas obras literarias o teatrales. El cine es, en todo caso, la producción estética que representa al capitalismo a través de la técnica en que se sustenta, su modo de producción. Lo bueno del capitalismo, cabe agregar.

La nueva revolución científico-técnica no parece haber alcanzado todavía ese estadio. Esto solamente sucederá cuando las nuevas tecnologías puedan ponerse al servicio de lo estético e incluso producir obras que abismen la narración, como muchas de las creaciones del cine en el siglo XX. No creo que el hipertexto sume realmente ninguna novedad a la narración: la lectura sigue siendo sucesiva. No es muy diferente a lo que sucede con una nota al pie o cuando un lector interrumpe la lectura de un texto momentáneamente para buscar un término en un diccionario. Es más vistoso, y quizá más práctico y veloz, pero no realmente una novedad en términos de estructuración de textos o narraciones.

No sé de ningún videojuego que pueda considerarse un producto cultural de elevado nivel estético. No dudo de que pueda existir; creo que todavía no se ha programado.

De la época neoliberal conocemos, por ahora, solo lo negativo. Cuando el arte se programe, si acaso eso sucede, habrá, quizá, alguna esperanza.

La parte difícil del aislamiento

(Escrito allá, por marzo de 2020)



Victoria Gurrieri*

A pesar de que mucha gente detesta las rutinas, sirven para darnos un cierto orden mental.

Salir de casa a las 16:00, tomar el 15 a las 16:20. Viajar sentada atrás, arriba de la rueda del lado derecho, mirar por la ventana. Bajar en Panamericana y 197 a las 17:00, automáticamente tomar el 391, el 365 o el 315. El colectivo abarrotado de gente, viajar parada, incómoda, muchas veces sin poder sostenerme, con los auriculares.

Generalmente, escucho música: *Miss Bolivia*, *Residente*, *Paulo Londra*, *Sara Hebe*, *Rebeca Lane*, *David Rees* o lo que encuentre en el momento, que puede ir desde *The Cure*, *Coldplay*, *Ramones* o *The Strokes*. A veces también *No te va gustar* o, en el mejor de los casos, cuando L se acuerda y me pasa, un buen podcast. Accidentes, crímenes, asesinos seriales, historias oscuras, historia del cine, historias del conurbano: son mis temas favoritos. O, en fin, lo que aparezca.

La mejor manera de soportar el viaje es con auriculares, de esa forma evito escuchar los problemas ajenos y mantengo la mente ocupada mientras hago equilibrio para no caerme.

* Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual, de la UNPAZ.



Gentileza de María Iribarren.

Bajo en la estación de servicio que está antes de la estación de José C. Paz a las 17:45, espero para cruzar la calle intentando telepáticamente que los autos paren –a veces funciona– o que un colectivo se detenga para poder correr. No hay semáforo en ese cruce y mis reacciones suelen ser lentas.

Camino esas dos cuadras por Germano, doblo en José C. Paz y luego en Leandro N. Alem. Paso por el playón deportivo y por la Plaza del Ferrocarril, obsesivamente por la vereda de enfrente, buscando con la mirada a algún compa. Sigo caminando hasta llegar a la queridísima UNPAZ.

Cruzo la calle frente a la entrada. Entro. Las rejas abiertas de par en par, las puertas también. Siempre hay mucha gente: en rondas sobre el pasto, sentada en los maceteros. El estacionamiento lleno. El espacio para bicicletas lleno. Por allá, a lo lejos, una, dos, tres caras conocidas. Generalmente me encontraba con L y subíamos al ascensor para cursar. O con C y nos quedábamos un ratito hablando y mirando a todxs pasar.

Cuando entrás a la UNPAZ sentís varias cosas. Primero: mires hacia donde mires, hay banderas. Banderas políticas, Descamisados, CETIC, La Cábora, FORJA, ATUNPAZ, otras. Personas con las mismas remeras: son lxs militantes de las organizaciones y agrupaciones vendiendo café, turrone, bizcochuelo, pines, alquilando equipos de mate (cosa que hoy en día sería imposible, pues COVID...). Existe una economía interna en la universidad, los estudiantes son el corazón de ese sistema.

Extraño absolutamente todo eso, ¿se nota? El edificio y lo que representa, lxs compañerxs, lxs profesores, las clases, los problemas cotidianos. Estar todo el día ahí adentro, donde nunca escuchás el silencio absoluto, menos que menos cuando pasa un tren. Extraño ir al baño, mirarme en el espejo y pensar: “Estoy en casa”.

Creo que una institución educativa triunfa cuando una siente que está como en casa. Que tiene ganas de quedarse ahí y que, si no va, la extraña. Que genera vínculos sociales ahí dentro. Que tiene profesorxs comprometidos a fondo, siempre dispuestxs a contribuir con el aprendizaje colectivo pero también individual, con el de cada estudiante.

Extraño las risas, las miradas cómplices. Extraño observar desde el segundo piso el movimiento de la gente abajo y tramar historias de ficción que suceden dentro del edificio. Extraño la UNPAZ, el ruido del tren y que la clase se interrumpa. Los asientos duros, el traqueteo del ventilador siempre a punto de desarmarse. Los *dispenser* de la muerte, los carteles por todos lados. Extraño las charlas en la oficina de M.I. escuchando nuestras propuestas y anotándolas en su cuaderno.

Es difícil estar lejos de casa...

Semana uno, ¿de cuántas?

Aquí nadie se salva solx

Palabra de radio



Daiana Scala, Oscar Miño y Paula Castello***

Escuchar es una forma de tocar a la distancia.

Murray Schafer

En un editorial sobre educación superior en pandemia, Keila comparte una evaluación del Ministerio de Educación, habla de las dificultades de la virtualidad para quienes están en condiciones más desfavorables, cruza datos y experiencias, reseña reclamos y políticas públicas. Micaela recupera demandas estudiantiles y problemas tecnológicos y pedagógicos, dice que la interacción es la clave de una buena enseñanza.

Mikel presenta su informe sobre el día del orgullo LGBT. Daiana comparte sus *Cartas a Julieta*, que no sabemos quién es, ella tampoco lo sabe. Dice que son relatos oníricos porque “todo esto surge entre sueños”. Deja que sus dedos se deslicen con libertad sobre el teclado y después le pone voz para dejarnos escuchar que está perdida y no encuentra el interruptor del optimismo, que a veces parecemos máquinas y tampoco encuentra el interruptor de la empatía. Le dio miedo aprender a nadar y a los once años bailó con una ola y se hizo consciente de la muerte.

* Estudiantes de la Licenciatura en Producción y Gestión Cultural, de la UNPAZ.

** Docente de Taller de Radio Expandida II en la UNPAZ.



Gentileza de Anabela Salem.



Gentileza de Paula Castello.

Fernanda y Cintia recorren mitos y creencias populares. Al podcast le pusieron *Creer o reventar*. En el primer capítulo hablan del séptimo hijo varón que, como dicen, se transforma en lobizón; en el segundo, de la parálisis del sueño. Mariano hizo un informe sobre la intolerancia en las redes y los medios de comunicación. Agustín hace *Series, un boom inesperado - un podcast sobre las series más influyentes de la historia*. Un episodio sobre *Twin Peaks*, el segundo sobre *The Wire*. Johana homenajea a Cris Morena. Laura ofrece una agenda cultural, otro modo de vincularse y de contar el territorio. Cristian reúne testimonios con historias de terror. Florencia y Oscar armaron una productora, le pusieron *Dinamita casera* y en el podcast *Che, no sabés lo que me pasó anoche* relatan las peripecias que atravesaron más de una vez para volver a casa.

Julio pone La danza del tablón (“ey, guachín”), pone Juana La Loca (“el perfume de tu piel / no me lo puedo quitar”), Shakira (“Sólo tú sabes bien quien soy”), Wolfine (“Mujer tan bella / yo con una botella”) articulados por el efecto de un zapping radial y se acuerda de cuando buscaba rock en el dial subido al tren o al colectivo. Sus viejos, la hermana y el abuelo “tuvieron su lugarcito propio en una estación radial” y eso marcó a su familia, además de su adolescencia.

Daniela le puso voz a una idea que le venía rondando hace rato: contar la historia de diferentes géneros musicales. Habla de lo que le gusta: el surgimiento del rap, y mientras su producción sale al aire, y ella la acompaña por *meet*, le sigue el ritmo con los hombros, un poco con las manos.

Claudio y Gonzalo: música. De los ochenta y los noventa uno. Lo más escuchado este año, el otro. Que de eso también está hecha la radio. Victoria también pone música, pero para denunciar los temas más misóginos en un ranking de “canciones que todos conocemos y están impregnadas de violencia hacia las mujeres”. De Luis Miguel (que canta a José Alfredo Jiménez: “yo soy tu dueño”) a Andrés Calamaro (“propietario de tu parte más caliente”, “comandante de tu parte de adelante”) a Pibes chorros (“qué puta que sos”), Arjona (“Tu reputación son las primeras / seis letras de esa palabra”), Jóvenes pordioseros (“te daría tres corchazos por atrevida”). Victoria: “Dejemos de naturalizar las letras violentas de las canciones”. Cierra *Miss Bolivia*: “Mujer alerta, luchadora, organizada, puño en alto y ni una menos. Vivas nos queremos”.

Oscar vincula radio y activismo. Los movimientos sociales que buscan un lugar en la agenda, la radio como espacio de ejercicio del derecho a la comunicación. Al fin, la propia radio como una forma de activismo. Se pronuncia: “Hacer radio es difundir ideas, expresar, comunicar. Hacer radio es activar”.

El programa salió al aire al terminar el primer cuatrimestre de 2021 y reunió una selección de producciones del entonces Taller de Realización Radiofónica de la (entonces) Tecnicatura en Producción de Medios Audiovisuales de la UNPAZ (ahora, Taller de Radio Expandida de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual). El aire es el de la radio del Centro Cultural José C. Paz.

Que no se sepa si es danza o batalla

Primero, cada unx elige un verbo y otras diez palabras. De las diez, tacha cinco. Tacha tres más. De las dos restantes desecha una. Es un ejercicio de descarte para construir síntesis. Descubrir ideas / escuchar personas / trabajar dedicación / escuchar cercanía / hacer conexión / hablar expresión / pensar equipo / amar micrófono / aprender imaginación. Estas son algunas de las duplas que nombran a la radio.

Me gusta jugar un poco con las palabras y decir que nuestras voces, que van un poco a contracorriente de esas voces hegemónicas, que vuelan a contraviento, que buscan palabras comunicantes, hacen aparecer la A que incluye a las mujeres, la E que intenta romper con lo binario, la R que inventa revoluciones, la C que asume contradicciones, la S de los sueños, la J de los juegos, la B de la belleza, y ustedes seguirán sumándole al abecedario. Porque es con ese abecedario, y esa ventana abierta a todos los colores, que desde la radio se construye sentidos.

Eso decía Liliana Daunes en una entrevista cuando la radio cumplió cien años.¹ “El desafío es correr el horizonte en búsqueda de libertades”.

“Poder ser libre es poder expresarse”, empieza Leo. “Poder ser quién eres, poder demostrar lo que uno en verdad quiere, lo que uno quiere decir, lo que uno quiere hacer”. Así se siente cuando puede crear: ver anime o leer algún manga, cuando dibuja.

Laura entrevista a Yanina que juega al hockey y estudia efectos especiales. César cuenta que Alejandra quería ser atleta olímpica y, aunque no lo logró, la entrevista habla de pasiones y gratitudes.

A través de Leandro sabemos de Maia que sube sus dibujos a *Instagram*, que el ladrido de los perros y las discusiones de la familia le arruinan el día (“sus discusiones de mierda, ojalá se mueran algún día”, dice, se ríe un poco, “ah, re *heavy* la mina”, relativiza, “pero no, sí, sus discusiones son lo que más

¹ Liliana Daunes: “Decidí pararme en el feminismo para ejercer mi rol de comunicadora”. Entrevista en Radio Universidad, cuando se celebraba el centenario de la primera emisión radial. Universidad Nacional de La Plata. AM 1390 FM 107.5. www.radiouniversidad.unlp.edu.ar



Gentileza de Daniela Amdan / Defensoría del Público.



Gentileza de Gabriele-gabi en Pixabay.

me afecta el día”). “Ok, bueno”, dice Leandro, “¿Y qué es lo que hace que tu día brille?” “Ustedes”, responde su hermana. “Ah me jodés, la c...”. La puteada se va en un *fade out* que apenas la disimula.

Camila le pregunta a Solange sobre sus lecturas. Le preocupa, y afirma con datos de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales, que en Argentina cada persona lee, en promedio, un libro y medio por año. “¿Qué le dirías a una persona que no está acostumbrada a leer?” Solange dice que no le insistiría a alguien para que lea, que lo mejor es hacerlo por decisión propia. Que empiece con cuentos cortos, novelas ligeras, que le dé una oportunidad “porque es lindo hacer trabajar a la imaginación”.

A Rocío le gusta la producción: “conseguir las cosas, los lugares, estar en todo para que un proyecto sea posible a mí me parece algo superapasionante”. “Tengo la mente ocupada todo el tiempo, me ayuda a estar atenta, es algo en lo que tengo que estar presente”, cuenta mientras en la cabeza se le superponen las ideas y los pendientes para un corto y un videoclip.

Claudia le pregunta a Leandro por la música: desde los 14 toca la guitarra acústica que le regalaron para el cumpleaños. “Yo quería tocar desde los once años, pero bueno, pasó un tiempito hasta que me pudieron comprar mi primera guitarra”. Integra dos bandas, hace hard rock, punk, metal.

Yanina le pregunta a Laura cómo empezó a estudiar edición. Dice que se lo sugirió una amiga porque vio que es “muy quisquillosa con los errores” y lo hizo, estudió edición. Acababa de tener una hija y “lejos de ser una distracción, resultó ser un motor que me impulsó y terminé la carrera muy rápido”. “Si bien me encanta toda la parte de corrección de estilo, finalmente me incliné por el área de la producción editorial”. Habla con la gramática de quien escribe.

Palabra-chispa, palabra-refugio, palabra-trueno. ¿Cuáles serán las palabras que nos nombren? Que nombren, pero no domestiquen. Entregadas a la posibilidad, al derecho, a la provocación de existir. Palabras que sean. Palabras hijas del deseo, de la juventud, del mito, de una universidad conurbana, de la pandemia, del barrio, del barro y de su tiempo. Palabras como fronteras y como tránsitos. Que le huyen a la esencia, si la hay. Palabras que no quieren colaborar con la tarea de

definirse porque la identidad siempre es una construcción. Palabras-danza, palabras-batalla (mejor si no se sabe bien qué son).²

La radio y nosotros

Daiana Yuremi Scala

En la radio se amalgaman nuestras identidades, encontramos un espacio donde convergen nuestras visiones del mundo, lo que consideramos importante, lo que nos moviliza. Experimentamos cómo es alzar la voz y escuchar a los otros. Hablamos de activismos, redes sociales, la gente, la democratización del contenido, las políticas de género, poesía, artistas locales, cine, historias de terror.

En lo personal, me gusta escribir poesía y habitar algunas ficciones. Y, si bien es algo que normalmente corresponde a una escritura sobre papel —ya sea físico o virtual—, traspasar mis palabras a una producción radiofónica fue hacer tangible mi voz y sentimiento, congelar unos minutos. Enmarcar un sentimiento concreto. O varios.

Cuando uno lee un poema o cualquier tipo de texto, lo interpreta dependiendo sus experiencias y lo que puede llegar a imaginar del autor. Los significados e interpretaciones pueden variar infinitamente por esa misma razón. En cambio, cuando un autor traspasa a un formato sonoro su propio texto, le agrega una emocionalidad distinta. Puede estar cargado de ritmo y silencios con diversas intenciones. Quizás, también sonidos que acompañen o música, mayormente instrumental, para que las voces no se mezclen ni la atención se pierda.

Transformé una ficción onírica en un episodio de podcast. Lo llamo así porque me desperté sin entender cuál era mi realidad y cuál era mi sueño. “No sé si esto es una carta para mí con tu nombre disfrazado, es para vos o es una simple ficción onírica. Hace unos días soñé una versión nuestra, tan cálida y humana que necesito dejarla escrita en algún lado”. Así empiezan mis *Cartas a Julieta*.

(Con)texto

Las producciones radiofónicas también cuentan este tiempo en que las rutinas, los vínculos, todas las certezas y expectativas se pulverizaron.

Acá también, “La lectura de la palabra fue la lectura de la ‘palabra-mundo’”, como dijo Paulo Freire.

² “¡Que no sepan, por Dios, si es danza o es batalla!”, dice el poema de Arthur Rimbaud *El baile de los ahorcados*, compuesto alrededor de 1872.

La lectura del mundo precede a la lectura de la palabra, de ahí que la posterior lectura de ésta no pueda prescindir de la continuidad de la lectura de aquél. Lenguaje y realidad se vinculan dinámicamente. La comprensión del texto a ser alcanzada por su lectura crítica implica la percepción de relaciones entre el texto y el contexto.³

Los textos, el contexto, el mundo, se encarnaron en el motor del camión de basura, en los aplausos de las 9, en los anuncios de las medidas de prevención del contagio de COVID-19, en un audio grabado con barbijo, en el silencio. Traducen un momento y una época, una perspectiva, una intención. Tratan de no naturalizar, no normalizar, no perder la memoria, no acostumbrarse. Atan nudos de los que tirar para tensar la cotidianeidad y sus razones. Lo que suena acá no son palabras ni sonidos ni canciones sino el mundo.

Juan armó un *clip* con fragmentos de audios que, se podía sospechar entonces y ahora es contundente, tienen valor histórico: el anuncio del inicio del aislamiento y las sucesivas prolongaciones, de los casos y fallecimientos que se cuentan y despersonalizan en las noticias, y cierra: “aquí nadie se salva solo”. Con esa frase elige cerrar Juan. Luca reseña “teorías conspiranoicas”, síntomas y medidas sanitarias en un relato en seco que, no queda muy claro cómo, hace abrir grandes los ojos y sonreír de costado. Leonardo usa una voz computarizada y pone “un poco de música para alivianar este pesar” y unx se escapa un rato y mueve la patita con *Red red wine* de UB40.

Con una entrevista, Rocío analiza las consecuencias económicas de la pandemia. Tamara habla como vecina de José C. Paz, relata los amontonamientos de personas para comprar en comercios del barrio y denuncia la falta de sanidad más allá del COVID. De fondo se escuchan perros y gallos. Germán le pone Bob Marley a la cuarentena: “don’t worry”, dice, “every little thing / gonna be all right”. Mauricio le pone tango en una visión retrospectiva. Juan le pone humor: chistes para pasar el mal rato.

En la producción de Belén se escuchan gritos, sirenas, un canto angustiante, desespera, la mirada queda fija en el vacío, la expresión perdida que delata que unx se queda pensando en algo que no sabe o no puede o no quiere decir. Oscar refunfuña y habla consigo mismo: tiene las ideas desordenadas y, en medio del confinamiento, se quedó corto con la ración de maní que le levanta “la barbilla” cuando está cabizbajo, cosa que es cada vez más recurrente y reponerse cuesta cada vez más. ¿Se puede romper la cuarentena por maní? “Estoy desvariando. ¿Estoy desvariando?”, quiere saber. “Sí, un poco”.

Relatos que rescatan de ese tiempo líquido de las noticias los sonidos que puedan documentar la experiencia, la de los cuerpos, la de cada día, la de lo(s) que se va(n). Que cubren el instante y dejan fósil, al aire o en un podcast o como sea. Como si fuera un grabador que dejamos encendido, registrando todo.

Modos de narrar esta experiencia doméstica y universal, descentralizada y colectiva. Donde el encierro, los proyectos y los ánimos son tema de conversación, lxs vecinxs vuelven a ser vecinxs, lxs compa-

3 Freire, P. (1991). *La importancia de leer y el proceso de liberación*. México. Originalmente, este texto fue presentado en la apertura del Congreso Brasileño de Lectura, realizado en Campinas, Sao Paulo, en noviembre de 1981.

ñerxs hacen falta, las dificultades se leen en términos de exclusiones. Producciones que son también los sonidos de quienes no entran en el “me quedo en casa”. Contarnos no es un hecho menor. Es una forma de estar juntxs.

Lugares que escuchar

Oscar Miño

Una de las cosas más lindas que aprendí (y sigo aprendiendo) en la carrera de Producción y Gestión Audiovisual es el poder que tiene la comunicación.

Nuestro territorio es nuestra materia prima. José C. Paz, San Miguel, Pilar, Grand Bourg. Distritos que están bastante lejos del centro de Buenos Aires, la zona de los famosos estudios de televisión, las grandes estrellas, lugar donde se crearon los bienes culturales que consumimos durante años. Pero hay tanto que contar de este lado del mapa, hay tanto que decir. Hay sensaciones que filmar, lugares que escuchar, ideas que concretar.



Muñiz, mi barrio. *Oscar Miño*

Atesoro la experiencia reciente de haber creado una pequeña productora independiente con mi amiga. Todo esto en el marco del taller de radio, donde nació nuestro primer proyecto: un podcast que cuenta anécdotas nocturnas de las calles bonaerenses.

La clave para mí está en los disparadores. Pensemos en sonidos, diálogos de desconocidos escuchados en la calle, frases, anécdotas de amigos, silencios. Es bienvenido siempre

todo puntapié que siembre una idea o ayude a darle forma a esa que venimos posponiendo. Solo hay que estar atentos.

Otro aspecto interesante para mí es la sensación de pertenencia. La comunidad que podemos generar, los lazos que construimos. Como el tren San Martín que conecta localidades. Apropiarse de esos lugares también es muy importante. Creo que a todos nos gusta sentirnos parte de algo y el conurbano es una locación enorme que no necesita decorado.

Sin querer queriendo, lo tomamos como protagonista. El conurbano se volvió una entidad que, reunida con la noche, es muy rica culturalmente. Así fuimos conectando sonidos, claves y símbolos que, al fin y al cabo, son nuestros. ¿Quién más podría hablar acerca de ellos?

Pronunciamento

El canadiense Murray Schafer llama “Ruido Sagrado” a los sonidos que sobresalen en cada sociedad y en cada época. Durante la antigüedad fue la naturaleza: los volcanes, las tormentas. En la Edad Media ese ruido pasó a manos de la Iglesia: sus campanas, sus órganos. Después de la Revolución Industrial fueron las fábricas, los trenes: el Ruido Sagrado se hizo profano. “El ruido siempre ha estado asociado con el poder”.⁴ Quien lo posee, dice Schafer, puede convertirlo en el ruido más alto, puede hacerlo pasar por silencio y puede emitirlo sin censura.

En un taller que se hizo en San Sebastián, País Vasco, para analizar los ruidos que genera esa ciudad llegaron a la conclusión de que “el ruido siempre es ajeno”: “siempre nos molesta el otro; nuestra propia conversación nunca nos molesta, pero sí la que mantienen las dos personas de detrás”.⁵

“El poder no derrama igualdad”, dice Ana Laura para hablar sobre el lugar de las mujeres en la radio. Reúne estadísticas, testimonios desde la radio comunitaria Huayra Quimbal, una cita a Rosa Luxemburgo. Claudia reversiona cuentos infantiles. Empieza por Caperucita. Es, así se llama, *La rebelión de las princesas*.

Lluvia, Tamara y Tania empiezan: “Vivimos en una sociedad en la que los parámetros binarios nos condicionan incluso antes de nuestro nacimiento. Pollera o pantalón, pelo largo o pelo corto, rosa o azul, futbolista o cocinera, una muñeca o un autito”. Así arranca la propuesta que titularon *Cuestión de géneros*. En el primer episodio hablan de artistas que construyeron tendencias “sin etiquetas de género”: David Bowie y el *glam rock*, Nirvana, Guns n Roses, polleras, tacos, pelos largos, Madonna

4 Esta frase y la caracterización que hace Murray Schafer sobre el “Ruido Sagrado” están tomadas del podcast *De eso no se habla*, Episodio 1: “Silencio de radio”. Disponible en <https://open.spotify.com/>

5 González Grande, L. (27/08/2013). “El ruido es sagrado; cada sociedad convierte sus ruidos en intocables”. En *elDiario.es* https://www.eldiario.es/euskadi/euskadi/afectarnos-descanso-concentracion-incluso-de-sarrollar_1_5783323.html

y *vogue*, Freddie Mercury y *Living on my own*. *Drag Queens*, personas trans, temas emblema. Prince, Pink, Harry Styles, *genderless*, deconstrucción, binarismo, libertad. “Hay mucho camino por recorrer y mandatos por deconstruir”, terminan.

En su informe sobre el día del orgullo LGBT, Mikel va de lo personal a lo colectivo, del colectivo a la sociedad, de lo social a la política. “En toda mi adolescencia intenté siempre averiguar quién soy. Hoy, en este audio, puedo decir que me llamo Mikel, tengo 21 años y soy un varón trans”. Hace unos días recibió un video donde alguien decía que las personas de la comunidad LGBT van creando una personalidad falsa para caer bien en la sociedad. “Esto es totalmente verdadero”, dice. “Lo hice. Me creé una personalidad que no era y por eso es tan importante para nosotres el día del orgullo”. Su podcast explica qué y por qué se celebra en todo el mundo el 28 de junio. En su voz tranquila “con tres meses en hormonas” va de *Stonewall* a nuestras leyes de matrimonio igualitario, de identidad de género y cupo laboral trans. Cierra: “El orgullo es mostrarse, es salir y decir ‘soy esto’, ‘soy como soy’ y por eso hay que celebrarlo”.

Pronunciarse es emitir y articular sonidos para hablar y es, también –acá, al mismo tiempo–, sublevarse, rebelarse contra un orden instituido.

El ladrido de un perro loco, un cacareo, una bocina de tren furiosa, el trajinar de las máquinas, una tormenta y un mar revuelto, una interferencia pueden ser una declaración de principios. Como la decisión acerca de de qué hablar, qué perspectivas visibilizar, a quién entrevistar, cómo nombrar. Decisiones que cargan consigo la pregunta acerca de qué condiciones tenemos para incidir en la construcción de sentidos que se despliegan en tramas comunicacionales y los medios –y la producción audiovisual– condensan.

El fin de la radio no tiene que ver con las tecnologías, las mediciones de audiencias o la familiaridad impostada de las voces del momento. El fin de la radio se sintetiza en la decisión acerca de la dirección en la que apuntamos nuestros grabadores.

El videojuego como excusa para repensarnos



Nahuel Pascale*

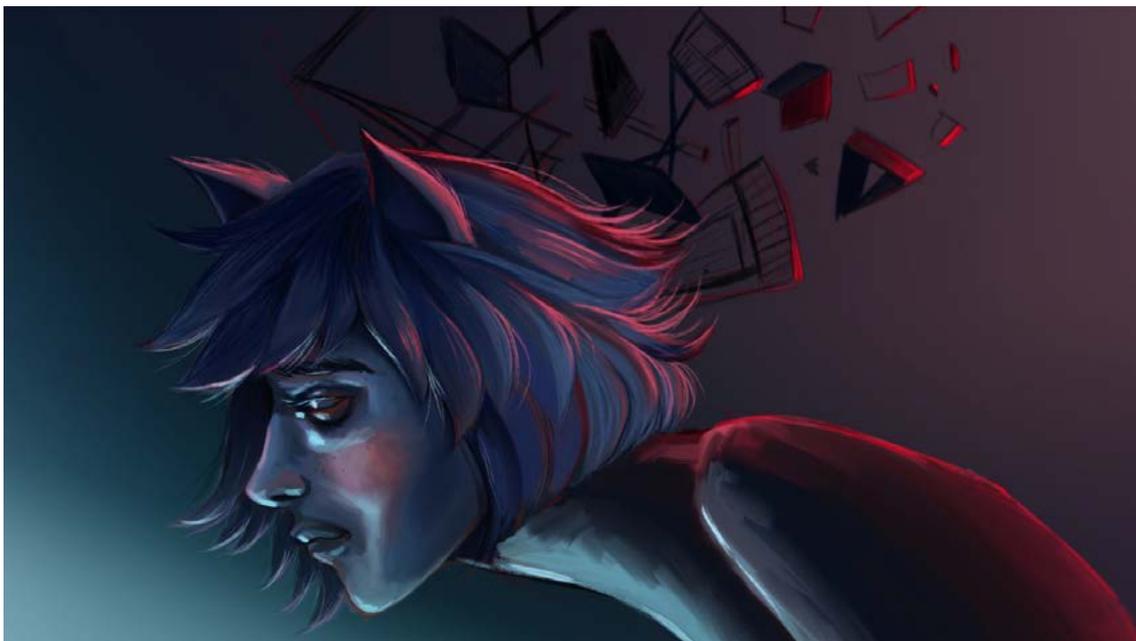
Hay momentos en que el proceso creativo se entremezcla con las experiencias personales hasta tal punto que se vuelve una tarea imposible definir dónde empieza uno y dónde terminan las otras. Eso es *Libue*: el resultado de fusionar el deseo de hacer un videojuego con fragmentos de mi vida.

El juego tiene lugar durante el sueño de una chica transexual. Incluso, tras un año redescubriéndome y aprendiendo a aceptar aspectos que mantenía adormecidos, un poco por decisión propia, otro poco por presión externa, todavía me resulta difícil entender que *Libue* fue la manera que encontré para decir las cosas que no podía de otra manera.

Es probable que haya cuestiones que surgieron de forma inconsciente, como el nombre del padre. Pero la característica principal de este proyecto es la de adoptar un formato más cercano a la pregunta que a la respuesta. A lo largo de sus escenarios o *puzzles*, una cosa queda muy en claro: no hay demasiadas certezas.

Libue no pretende explicar cómo es la experiencia de transicionar de una identidad a otra, sino simplemente contar una de tantas historias. Busca acercar, a través de la experiencia de juego, las vivencias de una persona a la que no le resultó nada sencillo entender sus sentimientos y aceptarse.

* Estudiante de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos, de la UNPAZ.

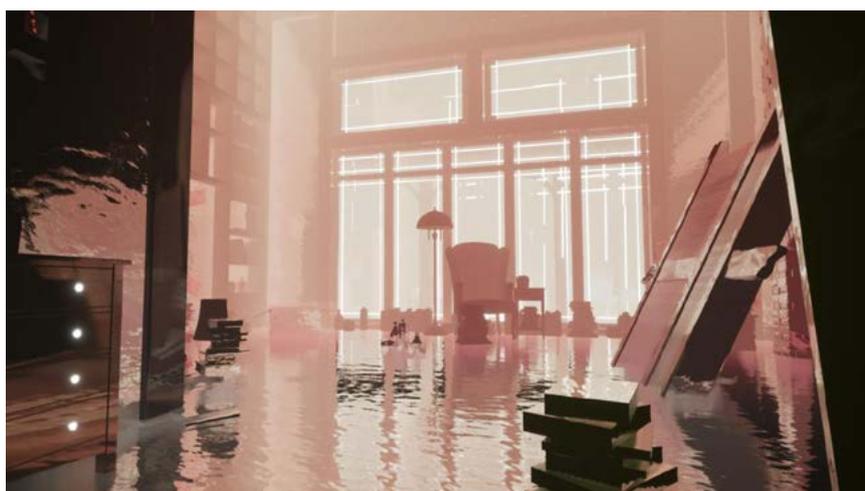


Miradas sobre *Lihue*. Nahuel Pascale

Todas estas condiciones hicieron que el proceso de desarrollo estuviera marcado por muchísimas idas y vueltas. Momentos de progresos explosivos combinados con pozos de inactividad que duraban semanas e incluso meses.

Lo que hoy aparece como una frase escondida en un rincón del escenario es la punta del iceberg de un recuerdo que estaba reviviendo en ese instante. En el detrás de escena de aquello que pueden jugar en sus pantallas prevalecen un montón de pedacitos de vida que se habían acumulado en los rincones de mi mente.

Por estos motivos, cuando decidí que quería publicar el juego no tenía ni la más mínima idea de qué hacer con esos fragmentos de existencia que había acumulado a lo largo del tiempo. La simbiosis entre creador y obra fue tan absoluta que no me quedaba resto racional alguno que me permitiera ordenar ni planificar los pasos a seguir.



Miradas sobre *Libue*. Nahuel Pascale

No había escrito antes nada parecido a un *Game Design Document* (Documento de Diseño de Videojuegos). Apenas había coleccionado frases y dibujos desparramados en servilletas, carpetas de *Google Drive*, la mayoría nombradas como “documentos sin título”. El proceso fue largo y doloroso, muchas vivencias quedaron fuera, pero fue una instancia necesaria y la primera cuestión que abordé al encararla fue: ¿qué quiero narrar?

Libue es una investigación sobre la identidad propia. A partir de develar esa incógnita, el camino se allanó y comenzaron a brotar preguntas cada vez más específicas. ¿Qué quiero que experimenten los jugadores? ¿Qué tipo de experiencia les propone *Libue*? ¿Cómo debería diseñar la jugabilidad para producir el efecto buscado?

Esos interrogantes me condujeron a un proceso de síntesis del conjunto de los apartados. Espacios, colores, mecánicas se pusieron a disposición de aquello que deseaba transmitir. Les cuento un peque-

ño secreto: los niveles que terminé quitando del editor triplican en cantidad a los que aparecen en el resultado final. Tuve que ajustar la obra en base a la santa trinidad del desarrollo independiente, y no me arrepiento en absoluto. *Libue* tenía que ser el punto medio entre el juego que quería hacer, el que debía hacer y el que podía hacer.

Autopublicarse en una tienda que ostenta una posición privilegiada en la industria a nivel global implica muchas cuestiones que no voy a abordar en este texto. Tuve que repensar el juego sin perder de vista los aspectos que lo hacen único. El objetivo fue resaltar y encontrar la mejor versión de cada uno de los elementos que lo componen, que le dan una identidad inconfundible. Así fue como decidí llevar el aspecto onírico al límite. Le otorgué una posición primordial a los entornos y su exploración. La narración de la historia no iba a recaer únicamente en los escritos dispersos por el mundo. Quería que la vivencia de adentrarse en la mente de otra persona sea impactante.

Por ese motivo, todos y cada uno de los elementos de juego dialogan entre sí y buscan subrayar la pregunta sobre la identidad, los miedos, las inseguridades y la relevancia que tiene la presión externa en nuestras vidas. Por ese motivo, *Libue* se transformó en una patada en el pecho.

La mirada como acción política en territorio



*Camila Cáceres y Laura Valenzuela**

Las desigualdades sociales, económicas y de género en la industria audiovisual nos hicieron dar cuenta de la importancia de asumir en nuestras producciones un rol protagónico como sujetas históricas y políticas, si queremos empezar a cambiar las reglas del juego.

Tomar conciencia del lugar que se nos asignó históricamente en los medios, de la subrepresentación y discriminación en el mundo laboral, del acceso limitado al financiamiento de proyectos, de la falta de narrativas que reflejaran nuestras historias, problemáticas, voces y puntos de vista nos hizo entender que encender una cámara para contar historias es una decisión política.

Somos nosotras, como parte de una generación de mujeres del audiovisual, quienes decidimos qué mirar, cómo miramos a través de la cámara, qué enfoque damos a nuestros relatos y qué discursos nos interesa poner en circulación. Es una decisión política de la que nos dimos cuenta que tenemos que hacernos cargo.

* Estudiantes de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual, de la UNPAZ y consejeras departamentales del Departamento de Economía, Producción e Innovación Tecnológica.



Gentileza de Solange Martín.

Esa mirada está impregnada indudablemente por la experiencia de las problemáticas que nos interpelan, que por diversas razones atraviesan nuestros cuerpos a nivel personal y social, que confluyen también en el territorio en que vivimos.

Empezamos a autopercebirnos como sujetas políticas y de cambio al asumir que nuestra mirada situada puede aportar nuevas narrativas, invitar a la reflexión, ayudar a comunicar luchas y reclamos, debatir y construir nuevos sentidos.

Somos nosotras, mujeres del audiovisual, quienes empezamos a narrar historias y personajes que fueron invisibilizados, quienes de a poco tomamos protagonismo y abrimos las puertas a discusiones que muchas veces incomodan. Ponemos nuestras miradas, luchas, historias, deseos, cuerpos, equipos, experiencias en comunidad, desde y para el territorio, y eso no solo genera identidad a la hora de desarrollar contenidos audiovisuales, sino que también contribuye a la construcción de la memoria local.

Las mujeres del audiovisual cumplimos este rol fundamental en el territorio, pero seguimos trabajando en la precariedad. Evidenciamos y contamos las injusticias y desprotecciones, conectamos con otras historias y narrativas de desigualdades y vulneración de derechos porque las vivimos todos los días. Somos nosotras las que financiamos y autogestionamos proyectos con nuestro bolsillo, las que salimos a la calle a riesgo de perder nuestras herramientas de trabajo en el camino.

Es necesario que se reconozca y se ponga en valor el trabajo audiovisual realizado por mujeres en el territorio. Que empecemos a crear redes colaborativas para darle visibilidad a iniciativas audiovisuales llevadas adelante por feminidades. Que todas accedamos a capacitaciones que permitan el ingreso al mercado laboral en condiciones dignas. Que las trabajadoras locales reciban apoyo económico para financiar proyectos culturales. Es fundamental que se reivindique el trabajo de las mujeres dentro del sector audiovisual a nivel nacional y, fundamentalmente, local para que estas profesiones no se conviertan en un privilegio al que solo algunas pocas pueden acceder.

Los silencios tienen que romperse

Es imprescindible entender, por otro lado, que para conquistar derechos, para alcanzar la equidad que corresponde, tenemos que perder el miedo a levantar la voz y empezar a trabajar en redes y de forma colaborativa con otras compañeras.

Resurgentes JCP es una organización social integrada mayoritariamente por personas de la comunidad LGBTIQ+. Hace más de un año trabajamos desde este espacio. En junio de 2021, con la sanción de la ley de cupo laboral travesti trans (Ley N° 27636), sentimos y sintieron ellxs la necesidad de hablar y generar un registro de las experiencias laborales que habían tenido todas las personas trans que conforman la organización. Un video con diversos relatos que partieron de entender el verdadero poder que hay en expresarnos. La palabra nos acompaña en cada lucha, en cada sentimiento, y no debemos postergarla nunca más.

Tenemos que empezar a validar nuestras miradas, a hacernos cargo de las historias que nos interpelan, animarnos a tomar protagonismo a través de la cámara, usarla como herramienta política para luchar contra esas injusticias y desigualdades cotidianas que nos duelen, empezar a sanarlas poniendo en valor nuestra propia voz.

Audre Lorde, afroamericana y feminista, escribió en los años ochenta: “La transformación del silencio en palabras y obras es un proceso de auto revelación, y como tal, siempre parece plagado de peligros”.¹ Audre nos hizo mirar hacia atrás y reconocer que estamos llenas de oportunidades en las que dejamos de escucharnos, en las que bajamos la cabeza por miedo a destacar o equivocarnos. Revisamos y registramos cuán frecuentemente nos autocensuramos, incluso estando en desacuerdo, nos callamos para no incomodar o generar conflicto. Porque históricamente se nos ha ridiculizado, minimizado y desacreditado, muchas veces –demasiadas– guardamos nuestra voz y nuestras opiniones, en público y en privado. No es casualidad que escaseen todavía las mujeres y disidencias en roles de toma de decisión, en puestos de influencia y referencia.

Hay que romper este silencio, no refugiarnos en él y hablar, aunque nos tiemble la voz. Expresémonos en las aulas, en nuestras obras, en los espacios que habitemos, expresemos nuestros sentimientos, nuestros miedos y nuestras conquistas. Porque llega un momento, dice Audre Lorde, en que el silencio deja de protegernos y se pone en nuestra contra, “el peso del silencio nos va ahogando”, dice. Hay una parte nuestra que traicionamos al no expresar lo que sentimos o lo que necesitamos, nos volvemos vulnerables. Por eso es indispensable que entendamos de dónde vienen esos miedos, para poder cuestionarlos y transformar esos silencios en acción. Porque ahí, en nuestros sigilos y temores, puede radicarse nuestra fuerza y nuestro poder para generar cambios.

Aún tenemos, las mujeres, muchos silencios que romper. Transformemos esos miedos en palabras, en imágenes, en obras, compartámoslos como experiencias porque así duelen menos y, al acompañarnos, se convierten en luchas colectivas.

¹ Lorde A. (1984). La transformación del silencio en lenguaje y en acción. En *Hermana Marginada. Ensayos y Conferencias*. The Crossing Press/Feminist Series.

Facundo y Martín Fierro: montajes para pensar la nación



*Gastón Varela, Fernanda Arévalo y Tobías Sena
Presentación a cargo de Matías Farías y Sebastián Russo**

Otoño 2021, plena pandemia de COVID-19. Las referencias antes consideradas habituales y asumidas como dadas para participar de ese encuentro, o rito, o espacio de trabajo que llamamos “clase” habían estallado. El hilo de los días ahora venía acompañado de partes de muertes diarias en el contexto de la pandemia.

En esta situación desquiciante del primer cuatrimestre del 2021, se desarrolló la cursada de Introducción a la Cultura Argentina y Latinoamericana. ¿Qué podía significar volver a discutir dos libros clásicos, como *Facundo*, de Sarmiento, y *Martín Fierro*, de José Hernández, en estas coordenadas? ¿Un “punto de fuga” para un contexto tan trágico? ¿Una excusa para aprender juntos, de modos insospechados y en formato de videoconferencias, que en toda situación educativa se teje un vínculo ligado al conocimiento y que el desafío en pandemia era sostenerlo tanto como pudiéramos? ¿Un modo de reconstruir una trama en contrapunto –Sarmiento y Hernández como abreviaturas de un conflicto *nacional*– bajo cuyo auxilio sostener a las que, en tiempo presente, nos desbordaba por todos lados?

* Estudiantes y docentes de Introducción a la Cultura Argentina y Latinoamericana, de la Tecnicatura en Producción de Medios Audiovisuales, durante el primer cuatrimestre de 2021 (Pensamiento Social Argentino y Latinoamericano, en el plan de estudios de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual) de la UNPAZ.

Como sea, dedicamos cuatro encuentros a *Facundo* y *Martín Fierro*. La propuesta era pensar estos clásicos dentro de una cursada que pretendía indagar el vínculo entre espacio y nación. Esto es: ¿qué espacios se instituyeron, a lo largo de la historia, como condensadores de la conflictividad nacional? La hipótesis de trabajo para este tramo de la cursada sostenía tentativamente que, si *Facundo* nos permitía pensar esa conflictividad desde la así llamada “pampa”, *Martín Fierro*, en cambio, proporcionaba pistas para pensarla desde la “frontera”. Con estas ideas exploramos los primeros cuatro capítulos de *Facundo*. Como rastreadores, seguimos las huellas de los espacios que en este libro rodean a la pampa como enclaves para pensar la nación: la frontera, la sombra terrible y la idea misma de la Revolución, esa figura trágica desde la cual Sarmiento pudo decir que la pampa era una “mala conductora de civilización”. Y también indagamos la *Ida* de *Martín Fierro* como el canto que se vuelve poema para contar esa historia –que es singular y a la vez colectiva– que Sarmiento había ubicado del otro lado del río, de la norma y de la legibilidad histórica, en el momento en que el gaucho cantor debe huir de la partida.

Con estas hipótesis y todas las discusiones que trajo aparejadas, invitamos a las y los estudiantes a que diseñen una tapa para *Facundo* y otra para *Martín Fierro* desde las preguntas que les hacemos a esos libros en tiempo presente.

Las producciones aquí reunidas –de Gastón Varela, Fernanda Arévalo y Tobías Sena– son algunas de las tantas que formaron parte del convite. Dado que el trabajo con el sentido es inagotable, en esta presentación simplemente apuntamos, y muy brevemente, algunas líneas para seguir produciendo el montaje, que fue el principio constructivo más utilizado en las intervenciones de las y los estudiantes.



Reversión de la tapa de *Martín Fierro*, realizada por Gastón Varela.

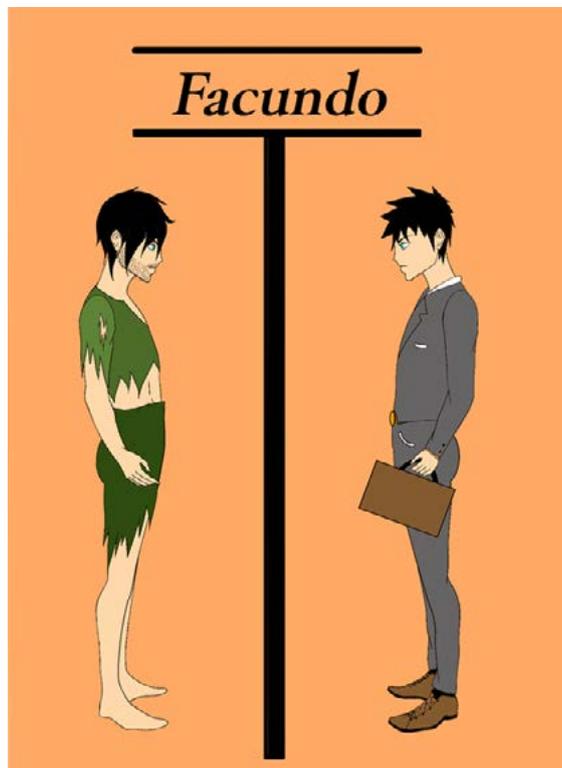


Reversión de la tapa de *Facundo*, realizada por Gastón Varela.

El trabajo de Gastón Varela reorganiza la obra de Eduardo Molinari, *Civilización o barbarie*. Los signos de una cultura política se agolpan y, en sus palabras, “se yuxtaponen” para reunir, en la tapa de *Martín Fierro*, lo que no siempre aparece reunido: la whipala, el “viva Perón”, la AFA, los colores de los colectivos LGBT+. A esos colectivos les canta ahora, en la interpretación de Varela, el poema de Hernández. Mientras la tapa de *Facundo* no tiene rostro –pero evoca al “Retrato de la oligarquía dominante” del Walsh de *Operación masacre*–, el de *Martín Fierro* elude toda forma de “pobrimismo”: las clases populares lucen fortalecidas y glamorosas en el porte de ese general popular y jovial que reemplaza a la imagen de Perón.



Reversión de la tapa de *Martín Fierro*, realizada por Tobías Sena.



Reversión de la tapa de *Facundo*, realizada por Tobías Sena.

Si Gastón Varela agolpa y multiplica los signos produciendo varios cuadros dentro de un mismo cuadro, Tobías Sena, en cambio, trabaja por sustracción: un mismo personaje con ánimo y ropaje en contraste, una o dos líneas subrayadas con el grosor. Tanto se ha dicho y escrito en torno a estos libros, que Sena apela estratégicamente a la austeridad y el despojo para volver a pensarlos. No menos sugerente, en este “montaje por sustracción”, es la aparición del lenguaje animé, que comunica a *Martín Fierro* y *Facundo* con una misma estética para transformarlos en personajes condensadores de debates –al menos pretendidamente– universales: ¿es una cuestión de ropaje lo que media o lo que escinde entre la civilización y la barbarie?



Reversión de la tapa de *Martín Fierro*, realizada por Fernanda Arévalo.



Reversión de la tapa de *Facundo*, realizada por Fernanda Arévalo.

En el trabajo de Fernanda Arévalo, en cambio, reconocemos el tono de la gauchesca: el duelo. Pero no el duelo en términos de elaboración de una pérdida, sino como reconocimiento de un conflicto latente, a punto de precipitarse. Si Sarmiento escribió en la frontera que “las ideas no se matan”, Arévalo monta en el Obelisco otro mensaje, para nada cifrado (¿o sí?): “Facundo”. A su vez, esos automóviles que rutinariamente se desplazan en autopistas construidas a una altura lo suficientemente pronunciada como para eludir o sobrevolar a los barrios populares, quedan ahora atrapados ante la bravura de un gaucho que parece tan indomable como su potro, y ante el cual solo pueden lucir como miniaturas libradas a la misericordia.

En medio de la intensificación del tráfico de imágenes en la pandemia, Varela, Sena y Arévalo produjeron las suyas en torno a *Facundo* y *Martín Fierro*. Pueden ser leídas como imágenes de una nación que aún puede ser pensada desde las preguntas que en tiempo presente lanzamos a estos libros. Y como invitación al lector y la lectora de *Contornos del NO* para que produzcan sus propios montajes sobre la nación.

Hacer extensión con intención



Sofía Airala*

*En una sociedad hegemónica como la nuestra,
descolonizar el pensamiento es sinónimo de libertad*

Mariana Olisa

La práctica extensionista se orienta a la construcción de diálogos, de saberes que vinculen a través de sus experiencias de trabajo, tanto el “adentro” de la universidad (comunidad universitaria) como el “afuera” de ella (habitantes del territorio donde está inserta). Como extensionistas, el desafío es reflexionar acerca de nuestras propias prácticas para que la producción intelectual se desarrolle en el intercambio entre el “adentro” y el “afuera”, creando puentes que nos permitan el crecimiento conjunto y, al mismo tiempo, realizar aportes situados a las políticas públicas “oficiales”.

Desde lo profundo del conurbano bonaerense decimos que hacemos extensión con intención. ¿Qué quiere decir esto? Empecemos por esclarecer qué es la educación superior.

La Conferencia Regional de Educación Superior en América Latina y el Caribe CRES 2008 declaró que “La Educación Superior es un bien público social, un derecho humano universal y un deber del Estado”.

* Directora de Integración con la Comunidad, personal no docente de la UNPAZ.



Sofía Airala.



Taller de computación para personas mayores en el marco del Programa UPAMI-UNPAZ, 2017. Gentileza Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria.



24 de marzo 2015. Día Nacional de la Memoria por la Verdad y la Justicia. Marcha a Plaza de Mayo a 40 años del golpe de Estado. Gentileza Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria.



Taller de extensión "Arte público y muralismo". Mural en la Organización Conectando Mujeres de José C Paz, 2018. Gentileza Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria

Entre 2003 y 2015 –los gobiernos de Néstor Kirchner (2003-2007) y Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011 / 2011-2015)– se registró un mayor apoyo financiero e institucional a las universidades nacionales. Se crearon dieciocho nuevas universidades nacionales, ocho de las cuales se asentaron en el conurbano de Buenos Aires. Entre ellas, la Universidad Nacional de José Clemente Paz: nuestra UNPAZ.

Con la creación de la UNPAZ, este derecho formal, legal y abstracto –el derecho a la educación superior– encuentra posibilidades reales de transformarse en un derecho material, concreto y efectivo para los habitantes de José C. Paz y su zona de influencia. En este sentido, acordamos con Eduardo Rinesi (2012: 5-14) en que “los derechos son derechos sólo si del otro lado hay un Estado que los reconoce y que los garantiza, y en este caso ese Estado somos nosotros”. Como parte de la universidad pública, tenemos la obligación de asegurar a nuestras comunidades el ejercicio efectivo y exitoso de dicho derecho.

En la UNPAZ, en tanto universidad “nueva”, nos encontramos ante una oportunidad histórica: pensar qué tipo de universidad queremos. Podemos interrogarnos sobre el para qué, para quiénes y el cómo de la producción de conocimiento. Desde el equipo de la Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria nos proponemos analizar de manera crítica la función de la extensión, sus alcances y limitaciones a partir de nuestras prácticas, alimentando la idea de que el compromiso social de la universidad no debe reducirse solo a la formación y la investigación, sino que la integralidad de las prácticas universitarias en docencia, investigación y extensión es lo que permite poner el conocimiento en movimiento.

Sumado a lo anterior, la práctica de extensión en el nivel comunitario ofrece la posibilidad de construir socialmente los problemas, pensarlos no solo en clave de diagnóstico sino en su resolución. De ahí la necesidad de la interdisciplina, la intersectorialidad y un enfoque interseccional.

Convencidos de que esta dinámica puede reorientar las agendas de investigación e impactar en la formación curricular, como indica Ivanna Petz (2012; en línea):

si pretendemos fortalecer las configuraciones socio políticas del “afuera” de la universidad, debemos estar dispuestos a reconfigurar la organización socio política del conocimiento en el “adentro” de la universidad y que en todo caso ambos procesos son resultado de una misma trama.

Las prácticas de extensión se encuentran en continua tensión entre el enfoque tradicional y otro al que llamamos enfoque crítico-emancipatorio. En el primero se trata de prácticas asistenciales en relación con las poblaciones más pobres o vulnerables (Petz, 2012; López, 2020), o dentro del paradigma neoliberal que la piensa en clave de transferencia de un conocimiento construido en el lugar privilegiado de producción (la universidad) y que luego se “derrama” en quienes no lo tienen o no son parte de la institución (Petz, 2012). El enfoque crítico, en cambio, piensa la extensión como



Taller de Mapeo Colectivo del Partido de José C. Paz junto a Iconoclastas, 2015. Gentileza Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria.



44° Feria Internacional del Libro. Salida con personas mayores y organizaciones sociales, 2018. Gentileza Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria.



Salida con Personas Mayores a Museo Imaginaria UNGS, 2019. Gentileza Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria.

herramienta para la superación de la desigualdad (López, 2020) bajo el principio de “construcción conjunta de conocimiento”. Esta perspectiva asume, justamente, la construcción de mediaciones que permiten la intersección entre el conocimiento popular y el conocimiento que se produjo en la academia a lo largo del tiempo.

En esa línea, tomamos la idea de “exvestigación” desarrollada por Renato Dagnino (2007) para explicar la producción de conocimiento hacia afuera de forma conjunta entre la comunidad universitaria y los movimientos sociales, conocimiento orientado por problemas, por la comunidad y dirigido a la mejora de política pública.



Taller de artes plásticas en Residencia B. Obligado y C. López (DINAPAM), San Miguel, 2018. Gentileza Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria.



VI Congreso Nacional de Extensión Universitaria “La Universidad en diálogo con la Comunidad. Construyendo una Institución en contexto”, organizado por la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Rosario (UNR), 16 al 19 de septiembre de 2014. Gentileza Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria.

¿Cuál es entonces nuestra intención? ¿Por qué hacemos extensión? Para poner el conocimiento en movimiento. Porque da igual cuánto hemos estudiado y aprendido de la vida, cuánto hayamos avanzado teóricamente. Siempre hay muchísimo que aprender y debemos estar abiertos y cuidar que nuestros conocimientos adquiridos previamente no invaliden o silencien otras voces.

La intención es no permitir que nuestros prejuicios e inflexiones, ancladas por lo general en nuestra cultura, puedan seguir moldeando nuestras cosmovisiones.

La intención es alcanzar la justicia social que todes merecemos encontrando la igualdad en la diferencia.

Bibliografía

- Dagnino, R. (2007). *Empezando por la extensión universitaria*. La Plata: FaHCE. Recuperado de <http://www.fahce.unlp.edu.ar/extension/formacion-en-extension/empezando-por-la-extension-universitaria-dagnino>
- López, M. L. (2020). *Teoría y metodología de la extensión universitaria: el caso argentino*. Buenos Aires: El Siku. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/344612435_
- Petz, I. L. (2012). De la extensión a la integración Universidad-Sociedad. *Debates Universitarios*. Recuperado de <http://debatesuniversitarios.blogspot.com/2012/02/de-la-extension-la-integracion.html>
- Rinesi, E. (2012). ¿Cuáles son las posibilidades reales de producir una interacción transformadora entre universidad y sociedad? En *Documentos para el debate* (pp. 5-14). Buenos Aires: IEC-CONADU-CTA.
- UNESCO-IESAL (2008). *Declaración y plan de acción de la Conferencia Regional de Educación Superior en América Latina y el Caribe*. CRES. Recuperado de <https://www.uv.mx/cuo/files/2014/06/CRES-2008.pdf>

Memorias imaginadas

Avances de un proyecto re-incidente¹



*Integrantes del Proyecto MUPE**

“La memoria es una trama alambicada de recuerdos, vivencias, imaginaciones, donde pasado, presente y ensoñación futura es un mismo entrelazado discursivo, visual, textual, escénico”. Con esta alusión, con estas palabras sobre un trabajo memorial e imaginativo, hemos iniciado una tarea, enmarcada en un proyecto PITTTS, de producciones textuales, visuales, titulado “Memorias Imaginadas”. Producciones que intentan tanto continuar el vínculo comenzado con el Museo Histórico José Altube desde el anterior proyecto MUPE (Museo Universitario Popular y Experimental), como nutrirlo de nuevas miradas en torno a las memorias locales, que se referencien y reescriban a nuestra región, al territorio que circunda e inundan a la UNPAZ, como mapa simbólico, cultural, memorial de reapropiación y enunciación. Amplificado el grupo de docentes y estudiantes y elaborando líneas de trabajo que entrelazan a la vez que

¹ El título de este artículo hace alusión al proyecto PITTTS PAID (N° PS04) 2021/22 “Mupe-Memorias Imaginadas”. Inscripto en el IDEPI/UNPAZ. Es continuidad del proyecto PITTTS “MUPE (Museo Universitario Popular y Experimental)” 2019/20. En ambos casos, dirigido y codirigido, respectivamente, por Sebastián Russo y Gabriel Lerman y en vinculación con el director del Museo Histórico José Altube, Alberto Fernández.

* Integran el Proyecto “MUPE-Memorias Imaginadas”, de vinculación entre la UNPAZ y el Museo Histórico José Altube: Sebastián Russo en la dirección, Gabriel Lerman en la codirección; Ixs docentes José Guerra Prado, Victoria Pirrota y Andrés Racket; Ixs estudiantes Lautaro Alfaro, Cesar Bellatti, Camila Cáceres, Patricia Carrizo, María Florencia Cosentino, Dardo Costilla, Gregorio Espíndola, Claudio Garay, Mariano Gatica, Victoria Gurrieri, Rocío Lazcano, Solange Martín, Luca Moyano, Cristian Alejandro Obregón, José Peñaloza, Cintia Reyes, Daiana Scala, Darío Triscali, Laura Valenzuela.

puntualizan el arco temporal (pasado, presente, futuro) de indagación. Habitándolo, dejándonos habitar por sus inflexiones, propiciando así una perspectiva vital, sugestiva y prospectiva de las memorias para una universidad y desde una universidad que hace de su vínculo territorial un insumo fundamental de sus propuestas y anhelos. Imaginar pasados, imaginar presentes, imaginar futuros, como forma de entender a la memoria como esa trama activa y creativa donde una cultura, un pueblo, se asienta, fluye y se sueña.

Líneas de reflexión/acción, dijimos, con sus derivas propias y a su vez entrelazadas entre sí bajo los conceptos que dan título a este nuevo proyecto: memoria e imaginación. Por un lado, memorias del/en presente desde un taller de lectura y escritura que hemos llamado “Narraciones de/en la frontera. Textualidades no ficcionales en/sobre el conurbano”, coordinado por Andrés Racket y Sebastián Russo. Por el otro, “Imaginar el futuro”, una serie de materiales de prospectivas futuras en torno al territorio, coordinado por Gabriel Lerman y Victoria Pirrotta. Líneas, propuestas que están en desarrollo, son el trabajo sobre y desde el archivo del museo histórico (coordinado por Alberto Fernández) y el de una producción en videojuegos que recuperen en términos estéticos ámbitos y escenas paceñas de antaño (coordinado por José Guerra Prado). A fines de 2021 está programada una instancia de muestra de materiales, para compartirlos (de modo presencial, si la situación sanitaria lo permite) con la comunidad, tanto la de la Universidad como la comunidad paceña en general.

Si bien el proyecto está en pleno proceso, de ambas zonas de trabajo presentamos aquí no solo sus marcos conceptuales, sino algunos materiales que ya han comenzado a emerger.

Memorias del/en presente

Coordinación: Andrés Racket y Sebastián Russo

La frontera, en tanto zona divisoria, límite entre espacios, es un lugar de tránsito, un sitio intermedio, periférico con respecto a esos sectores otros que separa, bordea. Pero, a la vez, es un sitio nombrado, caracterizado, donde lo que predomina es la tensión, el conflicto entre lo que es y lo que no es y, desde allí, no es carencia (de definición) sino potencia (una promesa). Por lo tanto, aquello que allí existe adquiere una identidad en tanto cumpla con esa función de unir, de separar (es decir, de no poseerla de suyo) o una identidad que se constituye en tanto linde, performáticamente, con cierta autonomización de aquello que “separa o une”. Es tanto el contorno, la forma, como el contenido, aunque asumiendo el conflicto de “origen”, el del “lugar”. De tal modo, si la frontera es, tanto en falta como afirmativamente, un no-lugar, una no-identidad, y si al tercer cordón del conurbano se lo ha percibido tradicionalmente como una frontera, su literatura, quizá, debiera ser/es percibida como una no-literatura. Pero como no solo no narrar nos es imposible, sino que tal mención es en sí misma la expresión de lo negado, lo abjurado, por el campo literario/mediático, la negación solo expresa una indefinición/incapacidad categorial. No solo “aquí” se escribe, sino que, hipotetizamos, precisamente “géneros” como la no-ficción (des-género, mezcla paradójica) se expresan en ella de modo ubicuo,

potente. ¿Qué vínculo existe, si es que existe, entre el tercer cordón, la frontera –territorial, identitaria– y la no-ficción? La crónica, el testimonio, la epístola, el ensayo, entre otros, además de pertenecer a la no-ficción, juegan con el límite, precisamente, entre lo que es literatura y no es literatura, y también entre lo público y lo privado, lo oral y lo escrito. De allí, proponemos, que la no-ficción, es decir la mezcla intrínseca de registros, se presenta quizá como el dispositivo textual más expresivo para narrar ese territorio.

Aquí, fragmentos de algunos de los textos elaborados en el taller² que tuvo como participantes a María Florencia Cosentino, Darío Triscali, Victoria Gurrieri, Daiana Scala, Cesar Bellati, Patricia Del Pilar Carrizo y Analía Delgado.

La espera (fragmento)

Victoria Gurrieri

Desde Argentina, el país que está ubicado en el extremo sur y sudeste de Latinoamérica. Aunque convencida hasta los huesos de la capacidad que tienen los mapas para moldear nuestra concepción del mundo. Dentro de esto que llamamos conurbano –definido en diccionarios como “extrarradio de una ciudad” o “conjunto de varios núcleos urbanos inicialmente independientes y contiguos por sus márgenes, que al crecer acaban uniéndose en unidad funcional”–. Al noreste, en el segundo cordón, específicamente desde el barrio El Claro. Durante el mes de agosto de 2021, segundo año de pandemia de COVID-19.

Ahora que ya estamos situados en tiempo y espacio, hay un tema que me interesa presentar y es justamente el de la espera en el conurbano. Se trata de un estado mental y corporal tajante, en el sentido de que mientras se es consciente de la espera, el tiempo parece correr más lento. Y entonces se preguntarán: ¿qué tiene de particular y en qué se diferencia la espera desde este lugar de enunciación, con la espera desde cualquier otro lugar del planeta? Y es justamente que el Conurbano Bonaerense es un lugar único, con un ritmo diferente al del resto del país, con gran expansión geográfica y diversidad de paisajes. Martínez Estrada afirma que el vértigo en el que vivimos se evidencia hasta en los cambios edilicios. Por lo tanto, pensar en una espera dentro de este torbellino de acontecimientos a la vez, supone un escenario similar a cuando dejás una cámara quieta filmando en cualquier lugar público muy transitado –como el pasillo de la universidad en época de clases presenciales o en una estación de tren en hora pico, por mencionar algunas– y, después, en montaje, a esa hora de filmación, la acelerás y se convierte en una pieza audiovisual de un minuto donde todos corren en diferentes direcciones y las

² Y que se han presentado en el II Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos (UNAJ), desarrollado en septiembre de 2021. Panel 9: Narraciones de/en la frontera: 9A https://www.youtube.com/watch?v=8p-vxu_8J4c8, 9B <https://www.youtube.com/watch?v=lzhQG8m2mac>

lucos cambian, pero la cámara está quieta. Esperar en el conurbano tiene ese sabor, tiene el gusto de que todo pasa de forma vertiginosa mientras uno en la quietud lo observa. Y me preguntarán: ¿qué sabor tiene algo así? Y la realidad es que no es algo universal y depende, según para quien. Hay quienes dicen que es amargo, otros, dulce, e incluso quienes dicen que la espera es algo insulso.

[...]

El tiempo se convierte en un monstruo deforme, sin cara y subjetivo, en la puerta del jardín Florencio Molina Campos. Un monstruo que acecha y que nos toma a todas por sorpresa sacándonos de nuestras tareas habituales mientras nos dedicamos a la nueva tarea de esperar, con barbijos y distanciamiento social, a que los niños salgan de su media hora de adaptación en salita de tres.

El tiempo nos obliga a quedarnos ahí afuera, esperando, con el frío y el viento del recién llegado invierno. ¿Para qué volver si apenas llegar a casa tendríamos que volver a salir? Quedamos expuestas a las miradas de las personas que pasan en los colectivos, en los autos, en las bicis o en las motos.

Quietas, atentas a si las criaturas nos necesitan, cosa que no ocurre, y sí, hablo en femenino porque solo hay madres, tías, abuelas o hermanas mayores. ¿Dónde están los masculinos en la tarea de esperar?

El tiempo es un monstruo absurdo y molesto... Para mí, que estoy sentada en el cordón de la vereda frío y húmedo, con los auriculares escuchando música, pensando en la quietud y el movimiento mientras que el tiempo de mi hija vuela, se hilvana entre la diversión y la alegría de conocer finalmente a algunos de sus compañeritos, quienes desde marzo se veían solo virtualmente los jueves, por zoom. Esta vez se tienen frente a frente pero solo pueden verse la mitad superior de sus rostros. ¿Cuánto falta para que puedan verse los rostros completos en el mundo material?

Me dedico a observar a mi alrededor, otra vez. Hace tres días la misma señora barre la misma vereda, a la misma hora, con la misma ropa y con las mismas ganas de barrer la vereda que el día anterior. Amontona las hojas en una esquina y entra a su casa por una bolsa, mete las hojas en la bolsa, las deja en un cesto de la vereda y vuelve a entrar a su casa para no volver a salir hasta el día siguiente. O quizá sí sale después, pero si no lo veo no ocurre. El tiempo para mí es lento e interminable, pero para ella pareciera un bucle infinito en el que solo persevera barriendo la vereda día tras día, hasta que las hojas dejen de caer de los árboles.

Me llama la atención otra madre. Hace tres días que hace lo mismo, al igual que yo, solo que en vez de sentarse y pensar en sus asuntos, lo hace de pie. Tiene la nariz pegada a la

reja del jardín, intenta mirar para adentro, pero la reja, el portón, la institución, nos separan de los seres que una vez nadaron en nuestro vientre. Pareciera una madre robótica que no puede despegarse de su pequeño y que lo necesita cerca para tener vitalidad, su rostro es inexpresivo, tiene la firmeza de un militar, no se mueve por nada, ni siquiera el viento logra mover su rodete. Recién pasada la media hora de adaptación, cuando se abre la puerta y los niños empiezan a salir riendo y jugando con globos, su rostro cobra expresividad nuevamente y su cuerpo comienza a moverse, esboza una sonrisa, abraza a su pequeño, lo toma de la mano y se van cantando.

Media hora en mi barrio, media hora esperando. El tiempo es subjetivo.

El ombú (fragmento)

Darío Triscali

El ombú, árbol oriundo del noroeste argentino con la corteza gruesa y blanda, madera fofa y copa muy densa, ese ombú silvestre, tiene un porte muy distinto al que presenta el cultivado en la provincia de Buenos Aires, cuyo tronco llega a tener varios metros de altura y gran diámetro. Por ello, desde el punto de vista morfológico, es un árbol con una estructura anatómica anómala, muy carnosa, carente de crecimiento secundario y anillos de crecimiento. Se suele afirmar que su nombre proviene del vocablo “umbú”, que en idioma guaraní significa “sombra” o “bulto oscuro”.

En 1927 se hizo una encuesta en la que participaron unos 30.000 escolares para determinar cuál era el “árbol patrio” de Argentina. Los resultados, publicados en el periódico argentino *La Razón*, fueron de 14.670 votos para el ombú, 3.160 para el pino, 2.150 para el laurel, 2.100 para el ceibo y 1.430 para el algarrobo. Este resultado fue controvertido, puesto que el ombú realmente no es originario de la pampa argentina, aunque sí está extendido por dicho territorio.

Entre los árboles de la llanura argentina, ninguno tiene tanto derecho al nombre de “árbol gaucho” como el ombú. Todavía no se ha determinado cómo llegó aquí ni quién lo trajo, pero lo que todo el mundo sabe es que desde que el gaucho se hizo dueño de la pampa, siempre buscó su sombra para levantar a su lado su rancho o para descansar de sus fatigas laborales o durante un alto en su camino. Al igual que en el cuento “El álamo Carolina”, Haroldo Conti dando rienda suelta a las palabras: nos dice que ese árbol vio venir a un hombre sobre su caballo sudoroso, que se bajó, se sacó su sombrero, respiró el aire fresco, se secó el sudor de la frente y se acostó sobre este a dormir. Para el viajero que cruzaba las pampas enormes y desoladas, verdadero mar de pajonales amarillentos, distinguir a lo lejos la silueta oscura del ombú era como distinguir a un viejo y querido amigo y nadie pasaba de largo, y hasta se des-

viaba el rumbo con tal de disfrutar de su fresca y reparadora sombra durante algunos minutos. Un árbol que marca un comienzo y un fin, el límite de lo urbano, fronteras que dividen un antes y un después. Incluso ficcional, de la memoria.

La invención (fragmento)

María Florencia Cosentino

Me gustan las ideas ambiciosas sobre la evolución de la conciencia de la humanidad y su función o misión de existencia. Esas ideas que pueden resultar como un diamante en bruto tirado ante los ojos de todos y que nadie pueda apreciar su valor por falta de comprensión u observación.

Algo así, entiendo yo, sucedió con la que podríamos llamar la única idea casi utópica de Ezequiel Martínez Estrada. Él fue señalado por la crítica como alguien que había perdido la visión positiva de la sociedad argentina por estar embebido en la amargura, aunque para mí lo que eclipsó su visión positiva fue su excesiva (quizás necesaria) crítica al humano que se encontraba desconectado de su esencia. Si él pudo lograr conectar con ese destello de luz en medio de la oscuridad que albergaba al hablar de lo urbano y dejarnos, casi escondido en su legado, tal diamante a pulir, nosotros podremos conectar con la idea desde ahí y cocrearla con una interpretación de nuestro conurbano.

En *La cabeza de Goliath*, mientras recorre la ciudad y la detalla como ese distópico lugar, se permitió ir más allá de su sombra y exclamar: “Pero también la ciudad puede haber sido una invención saludable, especie de trampa contra la fiera peligrosa. El ansia de extinción y crueldad que hizo a las ciudades allí mismo se apacigua”.

De solo pensar en la ciudad puedo imaginar a esa fiera como una presencia etérea que influencia en su sentir a quienes ingresan en ella. Por algo la expresión “la ciudad de la furia” se volvió una frase común para denominar el malestar urbano en toda América Latina.

¿Qué conforma la identidad del conurbano? Si el adjetivo urbano hace referencia a aquello perteneciente a la ciudad, con-urbano ¿podría ser “con aquel que habita en la ciudad”? La palabra no figura en diccionarios o enciclopedias, pero surge del neologismo “conurbación”. Por otro lado, el proceso de formalización del conurbano es materializado por la migración interna y externa, y así podemos decir que se ha forjado su identidad sazónada por la diversidad cultural proveniente de sus habitantes y, como bien dijo Julio Cortázar en una entrevista realizada por Joaquín Soler en 1977, “uno de los caminos positivos de la humanidad es el mestizaje. Cuanto más grande se haga, cuando la fusión de razas sea mayor, más podremos eliminar los nacionalismos de frontera, absurdos e insensatos”.

¿Cuál podría ser la invención saludable a la que el con-urbano le rinde su fuego transformador? ¿Será que la ciudad, para cumplir con su invención, necesitó refuerzos para apaciguar *el ansia de extinción y crueldad*? Quizá, ¿la invención saludable del conurbano tenga que ver con balancear esas ansias? ¿Con exponerse, expandirse, reproducirse, expresarse, unirse, fusionarse, y así florecer, desde la empatía, para con esa otra persona que padece dicha crueldad?

Imaginar el futuro

Coordinación: Gabriel Lerman y Victoria Pirrotta

La imaginación del futuro es un campo de disputa donde se ponen a prueba las aspiraciones colectivas y personales, donde se juega la utopía social. Activar la creatividad y la dimensión lúdica sobre los futuros sociales y cotidianos es una manera de hacer oír todas las voces equiparando las de aquellos que logran hacerse escuchar con las de aquellas personas y comunidades tradicionalmente poco escuchadas. La posibilidad de expresar creativamente los deseos y las esperanzas es un desafío que permite abrirse a los sueños y a los temores de la comunidad y, a la vez, poner en práctica saberes y técnicas aprendidas. Desde el MUPE se propone un eje de creación prospectiva, de anticipación y utopía, que permita compartir y ampliar las posibilidades de la imaginación local y situada del futuro. Uno de los principios del MUPE ha sido la promoción de la experimentación sobre materiales de arqueología urbana y social, de manera que un eje puesto en el futuro potencia esos recursos. Se trata de ampliar el acervo de imaginaciones diversas, de futuros compartidos, como insumos para generar nuevos diálogos, perspectivas y aprendizajes. El eje de construcción de memorias imaginadas del futuro propone una articulación con las materias Industrias Culturales e Historia de la Cultura, a partir de cuatro ejes: Lugar emblemático, Tecnología y dispositivos; Utopía social; y Pasados alternativos. Se invitó a los estudiantes a escribir, como cierre de las materias Industrias Culturales e Historia de la Cultura, un ensayo anticipatorio, una apuesta. Se trata de imaginar el futuro cercano. Los invitamos a pensar el 2084, como un hito próximo del mundo, de la cultura y de nosotros en particular. Los siguientes fragmentos presentan pinceladas de los ensayos y ficciones elaboradas.

La red y los cerebros

Carolina Elizabeth Schamle

Los cerebros se conectarán a la nube dando la capacidad de avalar nuestros pensamientos y recuerdos, utilizando computadoras que organizarán radicalmente nuestra aptitud de aprendizaje. La imagen cerebral arrasará nuestra enseñanza de maneras significativas,

nos permitirá mejorar la educación al probar qué modos de formación funcionarán mejor para cada estudiante. En conclusión, será posible gracias a que las imágenes nos permitirán ver cómo varias formas de enseñar alteran el cerebro a través de microchip capilares incorporados en nuestro cerebro. Las modalidades de capacitación nos brindarán habilidades de entendimiento específicas y temporales, es decir, podrán permitir que un estudiante o cualquier persona comprenda temporalmente o hable un idioma extranjero con soltura en muy poco tiempo, casi en horas para ser específico. Tendremos un enlace directo e instantáneo entre la red y nuestro cerebro, donde la memoria será insignificante, o sea que las escuelas ya no enseñarán a los niños a leer y a escribir, las interfaces cerebro-computadora harán que esas experiencias sean anticuadas e inútiles, ya que todo se hará a través de impulsos cerebrales que mandarán información a nuestro cerebro a través imágenes y datos.

Revolución ecológica

Ana María Caruso

El segundo quiebre es a mediados del siglo XXI, cuando la sociedad, ya abatida por desastres naturales, pandemias y crisis económicas generadas por dinámicas capitalistas, empieza a cuestionar a las instituciones que sostenían a ese sistema. Surge la exigencia a los Estados de que las Iglesias no sean financiadas, como en las revueltas del 2045 que llevaron a la separación de Iglesia y Estado en Argentina, actual territorio de Región del Sur. Empiezan a verse manifestaciones de un catolicismo difuso no solo en sectores reducidos, sino en la mayoría de sus creyentes que manifestaban rechazo a la institución eclesial. Actualmente, la revolución ecológica está en curso, el modelo de producción capitalista y el papel de los Estados en garantizarla es cuestionado de forma masiva. La capacidad del manejo de la información ha crecido exponencialmente, los avances de la biotecnología son de uso comunitario y es un hecho la baja progresiva de los costos de la energía solar que permitirían pensar su viabilidad para cambiar la matriz energética saludable a escala global. Los Estados-nación están desapareciendo y la noción de región aumenta. Lo sagrado y espiritual es resignificado desde un lugar popular con una narrativa oral, vivida, recreada, transmitida y no impuesta.

Radio FZ y Engine Company

Franco Bulacio

Bienvenidos todos a una nueva edición de nuestro pódcast. Este es Pablo Galván transmitiendo en nuestro estudio de radio de la localidad de José C. Paz, "Radio FZ", como lo hacemos cada miércoles a partir de las 19:00. Hoy es un día muy especial ya que es

el aniversario de nuestro estudio de radio, que se fundó hace ya 25 años. En 2059 una persona llamada Robert Robson logró adquirir los terrenos donde antes estaba el corredor de José. C. Paz para convertirlos en una estación de radio con varios avances tecnológicos introducidos en aquella época. Estos incluyeron mejoras en las transmisiones de radio, mejores adaptadores de micrófonos e incluso pódcast online a través de una pantalla digital. Hoy, 12 de junio del año 2084, celebramos este aniversario con un pódcast bastante interesante porque hoy tendremos de invitada a una persona que ha innovado mucho en avances tecnológicos durante años y que ha aportado mucho a la sociedad, tanto en José C. Paz como en el resto de la Argentina. Con ustedes... les quiero presentar a Alan Vázquez, director y fundador de la empresa tecnológica "Engine Company".

La conexión

María Navarro

El Teatro Municipal ex Cine-Paz, lugar emblemático de la ciudad, se conectará de manera directa con la universidad a través de un pasillo subterráneo que permitirá a los estudiantes la posibilidad de llegar rápidamente a sus clases y talleres. Estos estudios contarán con variedad de tecnologías para la producción de películas de todo tipo, series, pódcast, programas de televisión y radio. La universidad tendrá su propio noticiario, producido y conducido por sus estudiantes, con la intención de mantener informada a la población sobre lo que sucede en José C. Paz. Además, su visualización estará disponible en televisión e Internet. La UNPAZ también tendrá su emisora de radio, que contará con variedad de programación las 24 horas, producida por alumnos y docentes y, además, tendrá su propio estudio cinematográfico y de música, variedad de instrumentos, consolas, micrófonos y herramientas para la creación del arte del futuro.

El poder de los Yakuza

Luis de la Cruz

Después de diez años estuve buscando sin control a los Yakuza que tenía la cápsula. Ya era el año 2084. Su ubicación me pareció casi imposible, pero al rato me informan que el sistema ha sido hackeado y que han perdido todo el control. Lo único que lograron ver fue el código de reinicio en cuenta regresiva, lo cual significa que todo lo que está conectado al sistema dejará de funcionar de forma indefinida. Esto puede ocasionar la vuelta al estado moderno en todo el mundo, ya que la falta de conexión digital pone en riesgo toda identidad, conocimientos, creencias y valores que se encuentran guardados en el mismo. Mientras todo esto ocurría, una notificación llegó a todas las pantallas del mundo: "Este es el comienzo del poder de los Yakuza, inclínense ante nosotros y les

perdonaremos la vida”. La verdad, me tomó por sorpresa todo lo que está pasando a mi alrededor y lo único que cruzaba por mi mente era que todo avance científico, evolución o conocimiento no siempre es utilizado para bien.

A un buen precio

Mauricio Bordón

Y el ser humano nunca se caracterizó por hacer un bien mayor sin nada a cambio. Hubo un país que había dicho ser el responsable de la vacuna perfecta. Otro también se adjudicaba ese título. Pero cuando hablaban de repartir la cura al mundo la respuesta siempre era la misma: “a un buen precio”. Esta codicia llevó a entrar en guerra por las vacunas, empobreciendo más a su gente, que ya se veía devastada por la pandemia, y matando a familias enteras.

Uno pensaría que esto fue lo peor que pudo pasarle a la humanidad. Guerras, hambrunas, pandemias y miles y miles de muertes. Pero no fue así. Tan solo terminó una pandemia para comenzar otra.

Porque, amigo mío, la humanidad se aferró al terror de lo que una pandemia podría hacer en la sociedad. Así fue que los años que transcurrieron hasta llegar a ahora, el 28 de junio de 2084, y la calidad de la vida disminuyó terriblemente. Incluso, la locura dominó la razón creando subgrupos que no querían quitarse nunca las máscaras, que según ellos los hacían invulnerables al virus que jamás desapareció. Otros perdieron la razón y actuaban como animales, sin importar lo que pudieran pensar o hacer los demás... Y los más inocentes se sometieron a todos los vicios mundanos para poder resistir la depresión que cargaban en su ser.



Se va el tren. Gentileza de Gabriel Lerman.

Producir videojuegos bonaerenses



*María Iribarren**

El proyecto

En agosto 2021 el presidente Alberto Fernández junto al gobernador Axel Kicillof, el (entonces) ministro de Educación Nicolás Trotta, el intendente Fernando Espinoza y autoridades de universidades nacionales, inauguró el Centro Universitario de Innovación La Matanza (CUDI), en la localidad de González Catán, provincia de Buenos Aires.

El CUDI es un consorcio impulsado por la Secretaría de Políticas Universitarias que reúne propuestas de grado y pregrado gestionadas por la UNPAZ, la Universidad Nacional de Hurlingham, la Universidad Nacional de Quilmes, la UTN y la UBA. En todos los casos, la oferta hace hincapié en carreras asociadas a la innovación con base tecnológica, de acuerdo a la demanda del municipio. La de la UNPAZ es la Tecnicatura en Producción de Videojuegos.

Desde su creación, la UNPAZ se propuso conjugar virtuosamente la calidad del proyecto académico con la democratización de la educación superior teniendo en cuenta los saberes sociales e intereses formativos de las y los jóvenes bonaerenses. En el caso de la Tecnicatura en Producción de Videojuegos, a través de la formación de profesionales a partir de los conocimientos teó-

* Ex directora de las Licenciaturas en Producción Cultural de la UNPAZ.



Gentileza Prensa UNPAZ y Presidencia de la Nación

rico-prácticos que, combinados (artísticos, informáticos, humanísticos, jurídicos, comerciales), participan en el desarrollo de los entornos lúdicos digitales.

Desde el emplazamiento original en José C. Paz (con una evidente proyección hacia localidades cercanas del noroeste del conurbano) y ahora desde CUDI en González Catán, la UNPAZ reafirma su voluntad de contribuir a la generación de polos de capacitación y producción que, a su vez, redunden en la actualización y redireccionamiento del campo laboral hacia industrias productivas innovadoras y con un alto potencial de empleo y rentabilidad.

Por otro lado, la Tecnicatura en Producción de Videojuegos, en el marco de una universidad pública y nacional, representa un incentivo para trabajar en una industria pujante y, junto a sus organizaciones más representativas, en la búsqueda de contenidos y aplicaciones ligados a la educación, la salud y el entretenimiento, así como la profundización de valores de identidad, diversidad y emancipación cultural.

En este sentido, desde las carreras en producción cultural de la UNPAZ concebimos la enseñanza en estrecha relación con la comunidad territorial, generando productos que aporten al mejoramiento de otras áreas y, al mismo tiempo, favorezcan los debates estratégicos (la paridad de género, la soberanía alimentaria, los derechos humanos, la protección del medio ambiente, etcétera).

El espacio

El CUDI está emplazado en Ruta 3, km 32.5, en la localidad de González Catán. En tanto centro educativo, posee un enorme potencial. El complejo, recientemente inaugurado, está integrado por un edificio de tres plantas de las cuales dos están preparadas para aulas y áreas de apoyo, mientras que la tercera cuenta con biblioteca, un espacio para atención administrativa de estudiantes, centro de copiado y librería.

Parte del espacio existente será modificado para albergar un laboratorio de informática necesario para el dictado de las materias prácticas de la Tecnicatura en Producción de Videojuegos. Las modificaciones edilicias sumarán, además, un sector con equipamientos generales imprescindibles para el desarrollo de las clases.

A futuro, el equipamiento instalado permitirá incrementar la oferta de pregrado y grado incorporando nuevas carreras, así como la instalación de áreas de trabajo y producción de proyectos para las y los egresados del CUDI.

El contexto

Si bien una encuesta realizada por la Fundación Argentina de Videojuegos (FUNDAV) informa que el 80% de los desarrolladores de videojuegos posee estudios de nivel superior, la especialización universitaria en este campo es muy reciente en la Argentina. De hecho, hasta ahora, se registran siete tecnicaturas universitarias y/o terciarias (predominantemente, en el ámbito privado) y dos licenciaturas en el ámbito público (la de la Universidad Nacional de Rafaela, provincia de Santa Fe, y la de la UNPAZ).

Es decir que, a excepción de la propuesta de la UNPAZ, la localización geográfica de la oferta formativa superior en el campo de la producción de videojuegos y productos culturales afines replica el mapa concentrado de la distribución de empresas desarrolladoras: Ciudad Autónoma de Buenos Aires, provincia de Buenos Aires, Santa Fe y Mendoza, dejando un espacio de potencial intervención en La Matanza.

Por otro lado, el acceso a centros universitarios especializados de la población estudiantil potencial interesada en este tipo de estudios resulta dificultoso dada la carencia general de carreras tecnológicas a nivel local. Esta circunstancia abrió una ventana de oportunidad para satisfacer la alta demanda de egresadas y egresados con este perfil a nivel local.

El partido de la Matanza es el de mayor población de la provincia de Buenos Aires: posee alrededor de 2.3 millones de habitantes. Actualmente, la Universidad Nacional de La Matanza presenta uno de los índices de graduación más alto del país y el 85% de sus estudiantes pertenece a la primera generación de universitarios. La oferta académica de la región comprende más de veinte carreras de grado y pregrado concentradas en las áreas de ciencias económicas, ingeniería y tecnología, salud, humanidades y ciencias sociales, derecho y ciencia política.

En este contexto, la apertura de la Tecnicatura en Producción de Videojuegos en el CUDI resulta relevante para satisfacer la formación universitaria de la población sur de La Matanza y alrededores y aportar técnicas universitarias y técnicos universitarios a la industria cultural más pujante del siglo XXI.

La imagen arisca

Mito/conurbano, archivo y universidad situada



*Sebastián Russo Bautista**

La mitología conurbana no es necesariamente el grupo de mitos (sub)urbanos que se yerguen sobre un territorio no solo geográfico. Los discursos que lo configuran (en tanto mito) inciden, se normalizan y construyen al ente: monstruoso para algunxs, idílico para otrxs, madre/padre de todas las batallas para todxs.

Detectar, indagar los discursos míticos es una primera tarea.¹ Pensar(los), reapropiarlos, metamorfosearlos, hacer una otra imagen/cosa, un otro signo con/desde ellos, la necesaria tarea posterior/paralela. A interrogar e imaginar ese movimiento, tales tareas, nos dedicaremos en este texto, al menos desde algunos preceptos e indagaciones tentativas. Tanto sobre el mito –del– conurbano, el de su (in)definición, como en particular de una imagen conurbana (igualmente mítica y operante, de modo estigmatizante o afirmadora) y la aproximación a una experiencia que ha intentado entrometerse en tales vericuetos (en principio) sígnicos: el archivo Arisco.

* Sociólogo. Docente de Teoría de la Imagen y la Comunicación (UNPAZ) y Sociología de la Imagen (FADU/UBA). Director proyecto MUPE/Memorias Imaginadas (PITTS/UNPAZ). Co-coordinador del Archivo interuniversitario d/e Intervención Semio-Conurbana - ARISCO.

¹ Parte del trabajo emprendido en un anterior artículo, Mitos conurba-pandémicos. Informe comentado sobre formas mítico comunicacionales de la pandemia en el conurbano. En *Contornos del NO* - Núm. 4 (2020). Recuperado de <https://publicaciones.unpaz.edu.ar/OJS/index.php/ic/article/view/729>

El re-existir conurbano

El conurbano. El gran Buenos Aires. El AMBA. El conurba. Profundo. Picante. Infinito. Madre/padre de todas las batallas. Exacerbado incluso en sus formas de nombrarlo, diremos, así todo, “el conurbano no existe”. Por la misma reverberación nominal sintomática, en tanto intento de nombrar lo que escapa a todo intento explicativo, racionalizador, es decir, a la postre disciplinante: el conurbano no existe. El conurbano, en tanto entidad delimitable, de exhaustividad nominativa, no existe.

El conurbano resiste, re-existe, como expresión de existencia superviviente, resiliente, plantada (re). En la expresión de aquel que se planta y “Aquí se planta a cantar, al compás de un parlante trapero”. Resistencia, persistencia, menos vinculada a un “ser” (conurbano) que a un “estar” (conurbando, conurbado, conurbado, en modo conurba). Menos ligada a una(s) características(s) determinadas que a un carácter, un temperamento. Menos a un sustantivo que a una cualidad.

Si decimos que no existe “el” conurbano, diremos en cambio que existe, no deja de insistir, “lo” conurbano, en tanto enunciación que opera en y sobre los discursos, en las modulaciones corporales de sus habitantes, de sus territorios. Que expresa una existencia que no emerge de esencia alguna sino del merodeo y la pregnancia nominal; del rozamiento y las transformaciones junto/contra/por otras (no) entidades. Así, si hay conurbano es tanto porque se lo nombra (obsesivamente), porque se autonombra (afirmativamente) y porque hay una/la urbanidad (de la) capital y sobre todo porque esta roza, se encuentra y enfrenta con él, con “eso”, “esto”. Tal la pregunta genérica-política que se hacía Ezequiel Martínez Estrada al encontrarse con otra/misma maldición, el peronismo: ¿qué es esto?²

Y diremos, enfocando finalmente el tema de interés de estas líneas, que tal resistir (tal persistir súper-viviente) es también o sobre todo una resistencia a ser representado. Parte constitutiva de su carácter entendemos que es/debe ser la de persistir en tal resistencia.

Resistencia a la captura. A su simplificación, estigmatización, romantización. Resistencia a devenir una imagen/cosa. Una palabra/fetiché. Si el conurbano, como cualquier entidad resistente y persistente, resiste al signo, es porque “está” en (“es” una) zona de y en conflicto. Expresa una pugna que retorna, irresuelta, constitutiva (en su propia e imposible resolución), entre medio de las palabras, las imágenes, las cosas.

Está en (“es”) la frontera de las fronteras (donde no es ni la capital, ni el “interior”; ni la ciudad, ni el campo). Donde los signos y los cuerpos y los territorios se transfiguran, entre lo dicho, lo hecho, por uno, por (el) otrx. Actuando, por caso, desde las formas no menos maldecidas de la acumulación, el enchastre, el mejunje, la reverberación (incluso) de lo que queda, de lo que resta, del resto, de lo

2 Vale decir que Ezequiel Martínez Estrada también encontró una forma de definir al conurbano, en este caso por su obliteración. Entre La cabeza de Goliat y la Radiografía de la Pampa. Entre Buenos Aires y su resto, el resto del resto, lo inobservable. Aunque de más está decir que a mediados de siglo XX ni el conurbano era lo que es hoy, ni siquiera se lo denominaba como tal. En tal caso, la centralidad que tiene en nuestros días (“madre de todas las batallas”, como se lo nombra), emerge de un proceso de expansión, no solo geográfica sino social, política, simbólica, o todo eso junto.

que falta. El entremés, el montaje, el mejunje, la acumulación son su lengua, su repertorio, en tanto formas que eluden sosegados criterios analíticos, conceptuales de definición.

El conurbano excede a la palabra que intente capturarlo, a la imagen que intente capturarlo, porque es (como mínimo, y en principio) lo sógnicamente incapturable. Y en tal caso se lo percibe, se lo capta (no copta), se lo siente, se lo atraviesa y se es atravesado sensorial, corporalmente por él, por “eso”. Ni se lo captura, ni se lo representa. Eventualmente se lo capta, desde un sensible escópico, auditivo, táctil, justo. Un reparto justicialista de la sensibilidad ídem. Por el contrario, una sombra (signo) terrible (ilegible) devendrá ante los intentos siempre fallidos, de corto plazo, de aquellxs que, ávidos fetichistas, llegan cámara en mano, rápido y al pie. O desde lejos, que como se sabe, no se ve.

De tal modo, no se debería preguntar qué es (esto) el conurbano sino qué hacer (con –todo– esto), por caso, para expresarlo, interpretarlo, para intentar hablar con/desde lo conurbano, sus emanaciones, restos, latencias. Expresarlo, contemplando su cualidad, una de ellas, como se dijo: la del mejunje, en tanto reunión indomable e inabordable de signos, pero reunificado en tanto mezcla bajo el signo de lo maldito (desde el lodazal del Matadero, los bajos del Riachuelo, al barro que Vidal exageraba publicitariamente).

El conurbano, por tanto, si algo “es”, es arisco. Debe serlo. Su existencia conflictiva, el conflicto que expresa, así lo manda. Arisco, porque no se deja tocar fácil, no se deja agarrar por cualquiera. Arisco, incluso, dijimos, al intento clasificatorio, representacional, de captura. Y la significación que lo exprese, sostenemos, también tendrá que serlo: arisca. Una palabra, una imagen: arisca. Arisca la imagen al flujo abstracto, desterritorializado, descorporeizado. Arisca la imagen a su ubicación precisa. Su voz susurrada dirá: “Arisca soy, ni me quedo ni me voy. Arisca, porque soy de acá, la banco acá, mis raíces/ mis códigos no los negocio, pero arisca quiero el mundo, todo, y ya”.

La imagen arisca no abjura de lo propio. Pero no hace de ello una propiedad inexpropiable, un auto-fetichismo. La imagen arisca es una imagen que expresa un territorio arisco, un cuerpo arisco, un “en sí” y un “para sí”, una entidad arisca. La imagen arisca no transa, sino que arriesga. O en tal caso transa, aprieta, se chuponea. O transa, negocia, pero no se vende. O si se vende, se la juega toda. Compadrita fiel y retobada. Que hace de la frontera (“no me quedo, no me voy; sobre-vivo, vivo sobre la vida impuesta; vivo porque resisto”) un carácter, una ética.

Una imagen, un archivo arisco

En el 2021 surge el Archivo ARISCO (Archivo d/e Intervención Semio-Conurbana).³ Trama de cátedras de universidades del noroeste conurbano (UNPAZ/UNGS/UNSAM). Con la intención de reunir materiales, producciones simbólicas que de algún modo expresen el carácter resistente repre-

³ Coordinado por Marcos Perearnau (CUSAM/UNSAM) y Sebastián Russo (UNPAZ), en el marco del CIPAC, dirigido por Agustina Triquell. Para mayor información sobre el Archivo ARISCO escribir a archivoarisco@gmail.com

sentacional de lo conurbano. Materiales que discutan los modos míticos en el que se enuncia/piensa el territorio en donde dichas universidades están emplazadas, así como “hacer algo con ello”, como John Austin sostenía de las palabras. Colectar e intervenir simbólica, semióticamente las discursividades de y sobre lo conurbano. Con la pretensión de actuar de modo “guerrillero semiológico” (tal la recordada alusión de Umberto Eco), incluso haciendo de un pretendido Archivo, un ámbito performático, de creación en acto y de modo colectivo. Desde y hacia lo popular. Desde las enunciaciones populares y con/junto a retóricas y una praxis popular. Tal la lógica del trapero, del *bricoleur*, es decir, aquel que hace del rastrillaje y reutilización de lo existente. Aquel que despliega sus “artes del hacer” (Michel De Certeau). Porque precisamente está despojado (simbólica, aunque de forma material, de clase) del hacer artístico. Y no solo hace desde y con los restos, sino de forma colectiva y/o para la comunidad.

Un archivo que agrupe –como todo archivo, que en principio tiene un fin– sirve para algo (el acopio, el recuerdo, investigación). Pero mientras la concepción tradicional de archivo lo vincula a un exclusivo afán exhaustivo, con información ordenada, hallable, catalogable, es decir, una función mediada, un archivo performativo es/debe ser aquel que en sí mismo es obra. Es fin y no mediación, o no solo. Tan inteligible, y vinculado a los temas/formas del ámbito del que emerge, como expresando su retórica e indefinición constitutiva. Un archivo infinito pues, de categorías entreveradas, de límites difusos. Categorías ariscas, para un archivo/territorio arisco. Un archivo que indague y exprese las formas de lo popular, de una performatividad no ensimismada sino expandible a y en las formas populares.

En el marco del ARISCO hasta ahora se han realizado un seminario abierto, una convocatoria y un ciclo de conversatorios públicos. De la convocatoria hecha, y para la reflexión aquí propuesta, quisiéramos destacar dos materiales que, si no condensan, cuanto menos expresan valencias de una imagen arisco-conurbana.

Por un lado, el trabajo de Leo Rueda.⁴ Retratos que no abjurán de la tradición retratística, de figuras centradas, desde donde expresan una identidad, una faceta identitaria que tensiona el aparecer con el ser construido por una pose, por objetos que lo rodean, por el enmarque de una imagen. Junto a otras imágenes, en el caso de Rueda, configuran una cartografía, un mapa humano de aquellxs que son “invisibles” o capturados por la visualidad mediática, incluso por la artístico-académica (no ser visible o serlo de modo capturado son dos formas que se asemejan: la voz/imagen propia, abjurada, no emerge). El modo que elige Rueda es el de un aparente instantaneísmo, encontrándolos en sus quehaceres, imbuidos en su mundo, en algunos casos con la detención de un mínimo posar. Ni sin su consentimiento ni en una situación demasiado preparada. Una zona intermedia que otorga la tensión necesaria y justa de aquello/aquel que acepta, mas no por ello sacraliza, la instancia, el instante, una situación (ni me quedo, ni me voy). Y a lo que Rueda le incorpora un gesto fundamental. El “para quien”, el “cómo hacer circular esas imágenes”. Y lo hace desde el mismo carácter de tránsito, de camino inter-

4 Leo Rueda es fotógrafo de zona sur del conurbano. Editó el material aquí expuesto en el marco de una clínica de arte visual de La Sede, acompañado por el artista Guillermo Sotelo. Su trabajo lo expuso en el Seminario ARISCO y forma parte de su Archivo.



Gentileza de Leo Rueda. Archivo *ARISCO*.

medio. En paradas de colectivo, en una regularidad, que le da sistematicidad, coherencia, legibilidad, a la vez que irrumpiendo en un ámbito también invisible para el campo del arte o la legitimación visual.

Por el otro, las imágenes de Julián Medina.⁵ “Esperando el colectivo” y “Desde la parada”. Tematizando el tránsito, el colectivo, la espera,⁶ configura una serie de imágenes de procedencias y retóricas diversas. Interviene tanto la escena callejera, las paradas mismas de colectivos, como también produce lienzos en la más reconocible tradición pictórico galerista. En ambos casos lo que prevalece es una tensión, una reapropiación, como también sucede en el caso de Leo Rueda. Reapropiación de retóricas callejeras (el afiche, la publicidad, incluso aquella que invita a ser intervenida, arrancada), que entremezclan su experiencia, la experiencia de la espera como con la relación escópica o conversacional de un “estar allí”. Un ver desde allí, desde la espera, el mundo. Como en el cuadro, en este caso, “Desde la vereda”, como lo titula (tiene otro titulado “Desde el bar”). Un “desde” que expresa no solo un lugar de enunciación sino uno en particular, cotidiano, invisible por su extrema visibilidad y cercanía.

Podemos/debemos al menos mencionar una referencia ineludible en la indagación y construcción de una “imagen conurbana”, que es *The Walking Conurban*. Para ello nos remitimos a lo escrito por la estudiante Daiana Scala en el marco de la materia Teoría de la Comunicación y la Imagen, de la UNPAZ:

5 Julián Medina cursa la Diplomatura en Arte Contemporáneo en la UNSAM. Participó del Salón Provincial de Arte Joven – Edición Virtual (Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Pettoruti), Buenos Aires, 2020. Para ver sus obras aquí citadas y otras de la misma serie incorporadas al Archivo ARISCO, ingresar aquí: <https://drive.google.com/file/d/19vykfV7zAbdstid2U6oVVFpMHRpN-cCQ/view>

6 Para indagar en “la espera” como tema/forma conurbanx, remitirse al texto “La espera” de Victoria Gurrieri, en material pronto a editarse, del que puede hallarse un fragmento en el presente número de *Contornos del NO* en la nota dedicada a MUPE. Memorias Imaginadas. A ella se agradece, además, la lectura y comentarios del presente artículo.



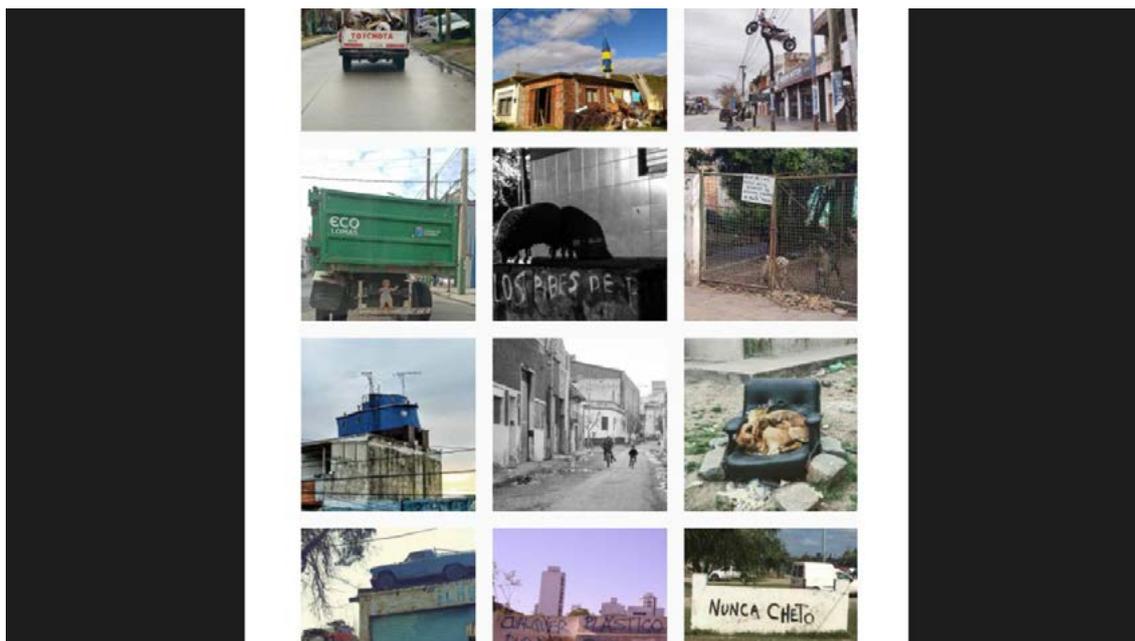
“Esperando el colectivo”. Papeles y calcomanías pegadas en la vía pública 2018. Gentileza de Julián Medina. *Archivo ARISCO*.



“Desde la vereda” (126). Óleo y esmalte sintético sobre tela 88 x 67cm. 2020. Gentileza de Julián Medina. *Archivo ARISCO*.

Es un proyecto de cuatro amigos oriundos de Berazategui. Iniciado en 2018 con una cuenta de *Instagram* donde publicaban fotografías de lugares apocalípticos del conurbano, haciendo referencia a la serie *The Walking Dead*. Tras un reposteo de Malena Pichot comenzaron a viralizarse. A partir de esto piensan la cuenta como un espacio donde reforzar y repensar la identidad del conurbano más allá del mero padeci-

miento que muestran los medios hegemónicos de comunicación. [...] De su propuesta destaco por un lado el pensar al conurbano como una unidad. Por esta razón no revelan de donde son las fotografías, si bien a los cinco minutos en comentarios los seguidores revelan el misterio se entiende que lo más importante no es la ubicación sino lo que representa como identidad. Por otro, el hacer un mapeo para abarcar el conurbano en su totalidad. Si bien es una ardua tarea, no suben únicamente fotos que toman ellos. La cuenta es colaborativa, lo que les permite abarcar distintas partes del conurbano.



The Walking Conurban. Collage realizado por Daiana Scala.

La imagen (in)apropiada

Una imagen conurbana es/debe ser una imagen arisca. Una imagen de mezclas. Una imagen barroca. Plegada. Menjunje barroso. Donde el principio de autoridad se ve traspuesto, embarrado. Qué significa, a donde/a quien se dirige, bajo qué parámetro, a quién responde. Si las respuestas a estas preguntas son difusas, la senda es la precisa, la justa y justiciera. Difusas, no absortas, negadas, imposibles. Pero tampoco claras, contundentes, o sí, pero con algo que resta, que falta, que no cierra, o no del todo, con algo se escapa. Mejunjes, mixturas imaginables, incluso de pretensiones, de “calidades”. Una imagen canónica con una contracultural; una profana con una sagrada; una imagen *high tech* con una pixelada, rota. De barroquismo propio al de las calles del conurbano. De arquitecturas diversas. Pretenciosas. *Kitsch*. Juguetonas. Hecha de restos, retazos, de auto construcciones que se detienen y se vuelve a arrancar, cuando se puede, cuando se quiere. Barrosismo conurbano. De barro creacional, de barro enchastrante, enrevesador. Donde el *chalet country* convive con el vidriado y dorado. Donde una casa de antaño, de ventanas de madera y rejas alambicadas, convive con el pasillo, con un portón inexpugnable o un medio ladrillo a la vista y marcos de aluminio.

Una imagen arisca es una imagen que toma posición. Al contrario de lo que puede suponerse, incluso desearse por lxs guardianes de la norma, lo arisco, en su propio gesto movedido (no me voy, no me quedo), inagarrable (no me dejo), es una toma de posición, un lugar de enunciación. Una imagen situada⁷ es aquella que se sitúa tanto en un momento histórico (situabilidad histórica), desde y en diálogo con las imágenes y estéticas dominantes (situabilidad estética), pero también desde imágenes de la propia vivencia (situabilidad enunciativa). Ni solo dominantes ni solo vivenciales. Toda imagen tiene un sitio, ocupa un espacio. Incluso cuando niega el espacio de enunciación: una imagen barrada –no embarrada–, esquizofrénica, fantasma, está y no está, ocupa un espacio discursivo des-espacializado, flotante, como un piso flotante. Una imagen situada es una imagen posicionada. Que ocupa una posición, que se realiza desde una posición, un punto de vista determinado. Ese ocupar un sitio la hace entrar en vínculo con otra. Este vínculo puede ser de acompañamiento o un espacio de confrontación (montaje invisible o de choque). El acompañamiento puede ser consciente o inconsciente (legado o ideología). La confrontación puede ser directa o indirecta (estratégica o táctica, dependiendo las condiciones de enunciación). Una imagen situada se basa en una imaginación situada. En una memoria emotiva. Musical. Visual. Hollywood ha trabajado paradigmáticamente sobre ello. ¿Cuáles son las imágenes que nos constituyen? ¿Qué deseamos, qué soñamos?

Daniel Santoro elabora una suerte de teoría popular del arte (y no una teoría del arte popular, enfatizando en un pensamiento, una epistemología popular), que puede acompañar nuestro derrotero. Una teoría expresada, por ejemplo, en la casita californiana,⁸ gusto y *piacere* de Evita, sobre la cual se mixturán deseos hegemónicos con escenas del lugar. Hollywood en/con José C Paz, por caso (donde, de hecho, hay casitas californianas construidas en años del primer peronismo, en el barrio del Hospital Mercante, a metros de la ruta 197). La lógica allí, dice, es la de la apropiación, donde la idea de propiedad ya no expresa algo unívoco, sino algo cambiante, dinámico. Una propiedad en acto. La propiedad y lo propio, la situación, el sitio y el estar situado deviene un estar atento al deseo, que puede venir de retóricas mercantiles pero que es deseo, y la apropiación debería ser el método para su tramitación des-alienante.

7 Concepto que venimos indagando con la Mg. Natacha Scherbovsky (UNR/CONICET).

8 “El peronismo desarrolló su arquitectura a partir del pintoresquismo. Ese estilo mezcla de californiano, mexicano y marplatense con mucha piedra laja, armó todo un imaginario que hizo de él la arquitectura oficial. Por eso yo pongo mucho de pintoresquismo en los edificios de mis cuadros: lo que quiero mostrar es el poder del Estado. Cuando, por ejemplo, pongo el edificio de la Fundación Eva Perón con su escalera y sus columnatas, lo que quiero acentuar es la presencia del Estado protector, capaz de volver a imponer la justicia social. El pintoresquismo propone un edificio amigable y vivible cuya síntesis es el chalecito de tejas. Cuando Eva Perón quiso colaborar en el plan de viviendas se preguntó quiénes vivían bien y cómo vivían los que vivían bien. Y se acordó de esos chalecitos californianos muy coquetos. Un día hubo una reunión para evaluar qué tipo de casas eran convenientes para hacer Ciudad Evita. En ese momento, estaban de moda las casas prefabricadas que se hacían muy rápidamente en hormigón y eran muy económicas. Entonces arquitectos muy conocidos de la época fueron a venderle a Evita esas casas porque era un gran negocio –el Estado estaba construyendo centenares de miles de viviendas–. Evita les preguntó cómo se verían esas casas. Los arquitectos medio desconcertados le dijeron: “como casas obreras”. “¿Eso quiere decir que se verán como casas de pobres?”, respondió ella. Los tipos contestaron la verdad: “Y bueno, sí, son viviendas humildes”. Y Evita les dijo: “Yo no quiero eso. Yo quiero que se vean como casas de ricos”. Entonces hizo un disparate desde el punto de vista economicista que es hacer una ciudad de viviendas populares con casas de tejas y pisos de roble. Pero hoy vas a Ciudad Evita y las casas están en pie y siguen siendo muy lindas. Para ella justicia social era darles a los pobres las cosas de los ricos. Algo que todavía no se le perdona”. Daniel Santoro. En *Pintar por Perón*. Entrevista de María Moreno. Recuperado de <http://www.danielsantoro.com.ar/mundoperonista.php?mp=15>

En el marco de la materia Teoría de la Comunicación y de la Imagen, de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ indagamos una serie de operaciones de reapropiación que pueden servir para pensar y activar los modos en las que las imágenes operan de forma situada-incidente. Las llamamos “operaciones semiológico-guerrilleras de resignificación / reapropiación” e incluyen:

- La intervención. Marcación de espacios, lugares, imágenes. Dejar una huella en una enunciación otra. Una huella visible, que trastoque o torsione su sentido.
- Remontaje. Unir dos o más enunciaciones generando un sentido otro. Se trabaja por selección y yuxtaposición. Lo llamamos “re” montaje porque entendemos que el sentido se construye por reunión de entidades significantes. El montaje es el principio de construcción de sentido. En ese caso, se hace evidente, explícito.
- Reversión. Realización de una reescritura de una obra preexistente. Una obra nueva, en emulación, homenaje, sátira de una obra.
- Re operacionalización. Utilización de un dispositivo de un modo otro. Se opera de modo distinto sobre los mecanismos, sea un mapa, una señalética.
- Transescala. Trabajo a una escala otra a la cual los medios hegemónicos funcionan y, no por ello, hacerlo en menor capacidad, sino en una perspectiva y propuesta otra. Puede utilizar algunas de las operaciones tácticas anteriormente mencionadas.

La lengua conurbana o la universidad sit(i/u)ada

La lengua/imagen conurbana, dijimos, no existe. Decir, mentar una lengua conurbana es tanto una provocación como una invocación. Hay y debe haber una lengua otra, afirmante. Está la lengua castellana, oficial, y las lenguas, como la conurbana, que las corren, acosan, corroen de modo vital, salvífico. Decir lengua es también decir carne, carnosidad, roja, sanguinolencia. Una lengua mordida, que da mordiscos.

La lengua conurbana no existe. Como el conurbano. No existe como tal, sino que opera, tiene efectos. Es una modulación, modeliza. Como “lo” conurbano. Sus efectos, dijimos, pueden ser potenciadores o anuladores (y estos estigmatizantes, romantizadores). La lengua conurbana es, por lo mismo, arisca, indómita. Ecurridiza. Incluso para su definición. Mal-dita, barrosa, mítica. Arisca para con las leyes de la lengua. De la RAE, mal-dicha. Fronteriza. La lengua conurbana no es una entidad estructurada (como una lengua) sino más bien un habla. ¿Más hablada que escrita? Entre la lengua y el habla, distinción saussuriana, se diferencian porque esta última, el habla, es performática, se constituye en acto. O escrita de modo coloquial ¿una lengua de *chats*, *wasaps* y rapeada? Corto y al pie. ¿Más visual que escrita? La imagen conurbana no existe. Muerto el rey, que viva el rey.

El escritor y actual director de la Casa de la Provincia de Buenos Aires, Juan Diego Incardona⁹ habla de hipérbolos, de exageraciones, como parte de una pretendida lengua conurbana. Que no sería la pueblerina ni la porteña (nuevamente la frontera) sino más pícara, más picante, más escandalosa, pero también más amable, amorosa, cuando pinta. Habla del impulso a darse a la conversación, con un predominio de la oralidad. Y nos dice que la ficción construye territorios. Así como también lo dice Lucrecia Martel. Es por medio de la ficción que un territorio puede ser nombrado construido ocupado, dice la autora de *Zama*. Es la ficción la que teje, sónica, utópica, corporal y territorialmente un territorio.

La utopía como vínculo vital entre signo y territorio. También lo dice el Claudio Zeiger, en la contratapa de un libro del propio Incardona, el que construye, dice, un Villa Celina sobre el Villa Celina existente. Capas fantasmagóricas que permiten densificar, fortalecer, el vínculo entre cuerpo y territorio a través del signo o, mejor dicho, permite pensar un tipo de territorio que tiene a lo sónico, lo corporal y lo geográfico como una misma cosa, sin distinguirse, sin separación.

Algo que sucede en las universidades (así llamadas) conurbanas, donde el “territorio” es signo, enunciación, proclama, al tiempo que una vibración corporal, callejera, histórica, que ingresa, forma parte de una institución em-plazada, situada, en un territorio que la construye y ella a él. Una lengua conurbana de y en una universidad ídem. Una universidad que se yergue en y por un territorio. Un territorio conurbano, dijimos, en tanto un espacio indefinible, no fijo, inclasificable. El problema de la extensión, nos informaba Domingo Faustino, era el problema de la patria. En este caso CABA tiene un problema, el de la fijeza territorial. Verse acorralado por un cinturón creado por una malla de contención autoimpuesta, aquella que intenta dejar de lado, dejar del otro lado al otro, pero que no hace más que entumecer a “eso”, entendido aquí sí como una entidad presuntamente existente y exultante, el porteño. El conurbano por su parte es expansivo, intenso. CABA está atrapada en su prisión de río, General Paz, carne y hueso.

“Una nación para el desierto”, decía Fermín Rodríguez reapropiándose y girando la fórmula de Halperín Donghi (*Un desierto para la nación*). He aquí la UNPAZ, las universidades “conurbanas”, siendo una universidad para el territorio y, a la vez, un territorio (una trama de discursos, lenguas, imágenes, cuerpos) para una universidad. Tal vaivén dialéctico, encastrado, fundamento de su politicidad incidente, incluso de su seña, su singularidad, parte de lo que las hace “ser” universidades “conurbanas”. Eso es, y por lo mismo, lo impensable para la UBA, que se arroga a imaginar tesísticamente territorios, siendo tendenciosamente refractaria al ingreso territorial a sus salones. Hay excepciones, pero eso son, excepcionales. La UBA piensa sin territorio. Lo piensa. Y así, se condena al aristocraticismo.

La universidad es más que una prestadora de servicios. Es más que una máquina inoculadora. Pero a la vez no puede dejar de serlo. Su politicidad se yergue en ello. En su adaptabilidad resiliente. En la UNPAZ, durante el 2021 se estuvo vacunando en sus aulas. Haciendo que en la lengua científica,

⁹ Durante una conversación pública del Archivo ARISCO. Aquí el link para visualizarla: <https://drive.google.com/file/d/1DIgRZUNMG8ZiY--89tcEcHq9Ueg-Db0U/view?usp=sharing>

expresada en su condensación dosificada, se expresara la lengua salvífica. Así como otras lenguas. Las que se expresan en una clase de Introducción a la Cultura, de Pensamiento Social. En esas mismas aulas donde hoy se vacuna. El que aquí escribe no solo fue vacunado, sino que allí da clase. En su lugar, lxs vacunadorxs, dictando los cuidados a tener, consultando las prevalencias, advirtiendo efectos colaterales. En ese mismo sitio, donde estudiantes, posiblemente parientes/conocidxs de quienes allí se están vacunando, toman y dan clase. Las lenguas se enroscan, se entreveran, el mejunje manda y salva. Universidad, ciencia, cultura. Universidad, cuerpos, territorios. Supervivientes. Lo que queda, los que quedamos luego de una pandemia. Super-vivientes. De con-vivencia potenciada. Hay allí un anhelo, una responsabilidad, una tarea.

La tarea de una universidad locomotora que es, con el tren que la roza, parte de la trama “modernizadora” (dicho en términos más históricos que políticos) que irrumpe en un territorio y se deje irrumper por este. La tarea de mantener esta tensión, este entrevero arisco, en términos de conflicto irresoluto: resolver el enigma, ordenar lo mezclado, es pensar sin territorio encarnado, es hacer/realizar sin perspectiva utópico-institucional. Enigmas a su vez de una toda, y así llamada, universidad conurbana. Responder a sus propios mitos iluministas o dejarse a travesar por los sueños y anhelos de quienes la habitan/hacen. La respuesta sigue siendo el mejunje. Hacer de esa mezcla mitológica, precisamente una recreación ritualística de una palabra, una imagen, una lengua otra. Desde la esperanza que genera la voz universitaria para entrometerse y transformar biografías despreciadas, a la potencia de una verba que emerge de los subsuelos de la historia y tiene la posibilidad y debe inundar las bibliografías, coloquios, enunciaciones universitarias. Nuevamente el que elige pierde. O ganan los de siempre, defensores de un *statu quo* preservador de cucardas, preservador de diferencias cristalinas, transparentes. De aquí, de acá de la General Paz. La voz arisca se levanta, apolagética, afirmante de su sitio, dirá: yo estoy al derecho, dado vuelta estás vos.

CODA. El conurbano es invisible a los ojos¹⁰

La pregunta por lo “esencial”, por lxs trabajadrxs esenciales, lo esencial para el vivir (como mínima necesidad), circundó la pandemia. Lo esencial, tanto como lo que “siempre estuvo y estará” (de un orden tradicional, pero no por ello menos político, incluso instituyente, contrario a lo pasatista), como por lo fundamental, el síntoma visible de un fundamento invisible. Que pueda/deba ser una fuerza, una potencia, solidaria, de vínculo con el otro, en el que la idea de “personal esencial” (clave en la retórica pandémica) y ciertas formas de expresión de la vida en común conurbana (a diferencia tanto del estigma, como de lo que se vive en la urbe “civilizada”) se relacionan.

Pero la pandemia actuó a su vez, por des-significación, pérdida del sentido, por la presencia del no-signo mortuorio o de la saturación virtual. Se deberá buscar, descifrar y construir (la) significación (perdida), así como la emoción (caducada), a reinventar. Ya que quizás no tengamos nada que recuperar de lo

¹⁰ Estas notas finales surgen de un ámbito de intercambio surgido entre Damián Cukierkorn, María Iribarren, Diego Olmos, María Marta García Scarano y Gabriel Reches, entre abril y junio del 2021.

perdido o caducado, sino más bien (proponer/inventar) otra cosa. Y quizás tal construcción –término preferible al de reconstrucción, ya que lo que surge, y en todo sentido, es novedoso, o incluso puede ser el anhelo de una universidad, que su irrupción genere algo que, fusionado con lo existente, inaugure otro momento, otros ánimos, otras imágenes–, tal construcción, decíamos, sea la de una emoción comunal, la de una comunidad (en principio, de imágenes) otra, por-venir, no de un mañana, sino de un hoy –que ya es mañana–. A contrapelo del individualismo o del sectarismo excluyente propio del neoliberalismo y que la pandemia exacerbó o permitió ampliar en imágenes igual de excluyentes, íntimas y personales, pero también de las formas autoestigmatizadoras o de tradiciones/fundamentos excluyentes (por no decir, neocoloniales, patriarcales) de un territorio constitutivamente excluido.

No centrarse en un mañana, o “día después” alguno, porque la vivencia incluso utópico-constructiva es la de un hoy densificado, vivido con urgencia y espera (una urgente y constante espera), y hay que partir desde allí. Entendiendo, decíamos, como Pescado(s) rabioso(s), que “hoy es mañana”. Y que la urgencia es la de la situación crítica (pandémica pero también histórica), donde la excepcionalidad de la pandemia se vincula a una no excepcionalidad, a una persistencia, la de unas condiciones de vida supervivientes. La persistencia de la súper-vivencia. De una vivencia de la resistencia, del re-existir, de la súper-vivencia. Entendida esta tanto como lo mínimo, lo que sobrevive, como lo que permite anidar allí la posibilidad incluso no solo de una “superación” (relato meritocrático), sino de los indicios de una épica (de lo) Super–viviente.

Narrar o/para vivir. Cómo debe ser narrada/vivida la (pos) pandemia, cómo se la vivió, vive, vivirá. Cómo (por qué) narrarla. La pandemia remite/remitió a una pregunta en primer término con y por la vida (y la muerte, claro). Remite/remitió a un cómo vivir y a un cómo recuperar las formas (narrativas) de la vida en y (tal vez) contra las imágenes.

En tal caso una posible respuesta sea narrar como se vive, pero menos en relación a la pregunta por el “cómo” se vive, que a una narración que exprese el modo mismo en el que la vida se hizo lugar. Vivir como se narra, narrar como se vive. Y si convenimos, por caso, que uno de los efectos fue/es el de la saturación (también visual), quizás la imagen propicia sea no una imagen cliché ni automatizada. Quizás una no-imagen, o una imagen que se niegue o discuta así mismo o una imagen que no circule vertiginosamente sino quieta, sosegada. Una imagen arisca al modo de legitimidad y consumo dominante, que no alimente la neurastenia, sino que persista, cargada de cuerpo/territorio/materialidad, de futuro: que sobre-viva. Es decir que persista y que a su vez sea súper-viviente, que se vincule, digamos, a una épica comunal anhelada, deseable. Imaginando escenas colectivas o una articulación en imágenes, mezcladas, embarradas. Haciendo de la siempre ansiada y enunciada “articulación con el territorio” una articulación (también) visual, una reticulación visual, tanto de dispositivos como de imágenes, es decir, de la emergencia de una comunidad inapropiable/inapropiada. De pura y vital emoción comunal. Resistente, arisca, incluso y así, a las capturas representacionales.

Educación popular, comunicación comunitaria y economía del cuidado

Presentación del libro *Cultura
comunitaria del NO bonaerense*



*Matías Farías y María Iribarren**

Cultura comunitaria del NO bonaerense es el nombre de un trabajo colectivo, hecho por docentes, estudiantes e investigadores de la UNPAZ y siete organizaciones culturales de la región. En el texto introductorio explicamos:

La historia de este libro está ligada al cambio de rumbo que fue asumiendo el proyecto de investigación. Comenzamos así a producir entrevistas, en lugar de indicadores. En esas conversaciones con las distintas organizaciones culturales del noroeste del Conurbano Bonaerense (de más está decir que son muchísimas más que los siete colectivos que aparecen en este libro) pudimos apreciar la riqueza de cada periplo, acompañado por la notable reflexión sobre la propia experiencia política y cultural que cada organización tiene de sí y de la red en la que está o estuvo inscripta. Estas historias y reflexiones ofrecían indicios vivaces de la actividad cultural de los distintos colectivos entrevistados, de su implicación política con el territorio. En síntesis, en la textura de estas conversaciones comenzaba a perfilarse esa cartografía que buscábamos trazar inicialmente en los objetivos de nuestra investigación.

* Docentes de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos y de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ, entre muchas otras cosas.

Es decir que, a poco de iniciar este proyecto, advertimos que, más temprano que tarde, íbamos a tener que elegir entre desarrollar la búsqueda bajo una perspectiva puramente “técnica” (diseñar la mejor herramienta para medir la producción cultural en los territorios, encuestar a las organizaciones) o hacerlo como quien explora en un viaje de aprendizaje. Desde luego, fue esa nuestra elección. El recorrido resultó fascinante.

Las pibas y los pibes que intervenían en la investigación fueron el puente con algunas de las organizaciones culturales que son referentes en el NO. Así nos vinculamos y entrevistamos a *Sofvial*, *El Culebrón Timbal*, *Editorial Cantamañanas*, *FM Tinkunaco*, *Saturno 5*, *Red El Encuentro* y *Mutual Primavera*, lo que nos permitió reconstruir sus periplos a través de las reflexiones sobre la propia experiencia política y cultural.

La mayoría de estas organizaciones iniciaron sus intervenciones territoriales a fines de la década del ochenta o mediados de la siguiente, en pleno menemismo. Este dato configuró la primera regularidad: hubo un momento histórico en el que vecinas y vecinos (algunes activistas, otros profesionales, todes con voluntad militante, aunque desde diferentes posiciones) salieron a la calle, se agruparon, encontraron motivos para la reunión y el consenso.

La segunda regularidad que observamos fue el protagonismo de las mujeres. Ni maestras ni profesionales: sencillamente, vecinas empujadas por la necesidad de evitar el hambre de sus hijos o de sustituir en el sostén familiar a sus compañeros desocupados. Estas mismas mujeres que levantaron ollas populares en la década del noventa, se encolumnaron más tarde en el movimiento #NiUnaMenos, engrosando las filas de la resistencia de género que sacudió la primera década del siglo XXI.

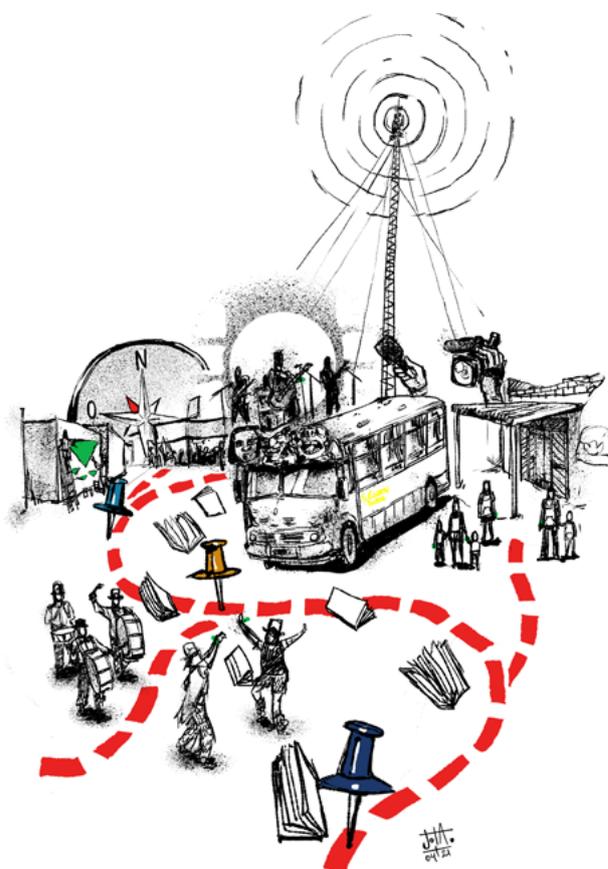
La tercera constante fue el carácter autogestivo y comunitario de la mayoría de las experiencias. A través de formas horizontales de participación política las organizaciones lidiaron con el crecimiento de la pobreza y de las desigualdades sociales, en paralelo con la ausencia de políticas públicas adecuadas a ciertos contextos. En la actualidad, los programas vigentes no terminan de calibrar la asistencia y, por ejemplo, aún no se reconoce como trabajadoras y trabajadores a las y los actores de la economía del cuidado.

Ese fue, en la mayoría de los casos, el escenario que escuchamos descripto como telón de fondo de aquellas primeras intervenciones organizadas.

Por otro lado, a medida que nos internábamos en la historia cultural del NO, fuimos entendiendo que en las experiencias documentadas predominaron dos marcos teóricos que las mismas organizaciones referenciaban, explícita o implícitamente: la “pedagogía del oprimido” de Paulo Freire y la “cultura viva comunitaria”. Es en las entrevistas a la *Red El Encuentro* y a *FM Tinkunaco* donde se aprecian más fuertemente tanto el cuidado integral de las infancias y la juventud (la nutrición, la educación, la contención en situaciones problemáticas) como la democratización de la palabra común. En la introducción del libro, lo mencionamos así:

La comunicación y la pedagogía populares son centrales en estas organizaciones por, al menos, dos razones: por un lado, porque inscriben el proyecto de transformación de los modos de significación del mundo social en el suelo mismo de la cultura popular, radicalizando la idea gramsciana de que aquí existen núcleos de buen sentido capaces de desafiar la soldadura, siempre contingente, entre estructura y superestructura al interior de un bloque histórico. En segundo lugar, porque incorporan la producción cultural a la circunstancia de un proyecto de educación popular que se distancia del vanguardismo iluminista, pero también de las opciones que dispone la educación así llamada “formal” para el pueblo. Esto no implica una ruptura tajante con la escuela, sino una relación conflictiva que combina su cuestionamiento con formas posibles de articulación entre docentes y directivos.

Entre todas las experiencias que llegamos a documentar, a los fines de presentar en *Contornos del NO* la publicación de *Cultura comunitaria del NO bonaerense*, elegimos la de la *Red El Encuentro* por varios motivos. En primer lugar, porque es la que reúne más ampliamente el conjunto de variables que caracterizó el surgimiento y la historia de esta trama comunitaria de producción cultural, educación popular y economía del cuidado. En segundo lugar, por la insoslayable referenciación y proyección de su labor en otros distritos del Gran Buenos Aires. Por último, porque fueron los



Gentileza de José “Jota” Peñaloza.

centros comunitarios de la Red los que actualizaron el pensamiento freireano¹ para ponerlo, una vez más, al servicio de las pibas y los pibes más necesitados.

Por último, la publicación de estas entrevistas por parte de la UNPAZ viene a saldar una deuda histórica con las organizaciones culturales y los pueblos del NO, al documentar, por primera vez, las experiencias particulares que confluyeron en la red social, en el motor artístico y educativo, que hoy constituyen en conjunto. Además, refuerza la sincronía entre las aulas y el territorio, necesaria para la enseñanza situada de producción cultural.

Entrevista a Red El Encuentro. Conversación con Ana Gravina²

María Iribarren (MI): ¿Cómo empieza el proyecto de la Red? ¿Cuál fue el primer paso, el inicio? En fechas, en objetivos.

Ana Gravina (AG): El proyecto empieza formal y sistemáticamente a partir de abril de 1990. Éramos siete centros que ya nos conocíamos y que habíamos tenido distintas instancias de encuentro, pero a partir de abril de 1990 empezamos a trabajar coordinadamente.

MI: ¿Qué carácter tenían esos centros? ¿Eran educativos, eran comunitarios?

AG: Todos los centros, previos al noventa (o sea, estos siete) son centros que mayormente nacen con la idea de cuidar a los chicos mientras sus papás trabajan. En una menor proporción, son centros que trabajan con familias tan lastimadas por la pobreza que necesitaban este complemento para la crianza de sus hijos y para la alimentación. La crianza en todos sus sentidos. Entonces, algunos centros realizaban estos trabajos relativos al cuidado con bebés pero también con chicos en edad de escolarización primaria, aunque el formato que van asumiendo todos es cuidar a los pibes mientras sus familias trabajan. Es lo que primero pasa. Después, la realidad del país va modificando el sentido de cada centro. Pero, en los años previos a 1990, la fortaleza estaba puesta en el cuidado, en el complemento a la escolaridad y en la crianza.

1 En septiembre de 2021, las organizaciones culturales del NO bonaerense celebraron el centenario del nacimiento de Paulo Freire.

2 La conversación original tuvo lugar en 2019 y su versión escrita fue revisada en octubre de 2020. Participaron en la conversación original María Iribarren (Equipo de investigación de “Cartografía socioeconómica de la cultura en el noroeste del Conurbano Bonaerense”) y Ana Gravina (Red El Encuentro). A ella agradecemos la cuidada revisión y colaboración en la edición de la versión escrita de esta conversación.

MI: ¿Fueron centros vecinales o proyectos desde algún municipio con algún apoyo?

AG: No, ningún municipio en ningún caso. Pensé que en ese momento solo existía el Municipio de General Sarmiento en la zona. Sí con apoyo externo al barrio en algunos casos, ligados con alguna parroquia, o con un grupo de gente con otra situación económica que decidían cooperar, por algún motivo, con la situación del barrio. A partir de los años noventa prácticamente el modelo externo no funciona y es la misma comunidad la que sostiene, especialmente grupos de mujeres que toman mucho protagonismo a partir del 2001. Porque otro pico de activación es el 2001. Surgen de la olla popular, son las vecinas que se juntan para cocinar para sus pibes y en base a eso comienza a organizarse otra cosa. Así, un grupo de mujeres que empezó cocinando nada más (“nada más” es un modo de decir: como si fuera poco, en un contexto además donde no hay recursos, cocinar y alimentar a los chicos) suma nuevas ideas para armar actividades con los chicos y mejorar el espacio. En este trabajo de crecer y de reformular se va construyendo el proyecto como red. Es un proyecto colectivo, pensado entre todos. Al cabo de los años, nosotras fuimos también aprendiendo muchas cosas a partir de una gestión que es colectiva, que está basada en la potencia que tiene el trabajo de todos juntos. Juntos vamos decidiendo criterios sobre cómo laburar, nos vamos poniendo objetivos y nos capacitamos.

MI: Hablás de mujeres. Esa es una historia que alguna vez vamos a tener que escribir. La historia de las mujeres en este país de 1976 en adelante, por lo menos. Bueno, hablás de mujeres. ¿Eran mujeres amas de casa, maestras, desocupadas?

AG: No. Son centros barriales y surgidos de la necesidad de las mismas compañeras y, en algunos casos, de los propios hijos. No hay profesionales, no hay maestras, son vecinas del barrio que tratan de resolver un problema bien concreto: cómo hacemos para que coman los pibes y pibas. Pero a partir de ahí se van armando otras cosas y el proyecto va creciendo.

Hay un proceso vivido por las mujeres que es innegable. Si vos pensás en el origen de las ollas, muchísimas compañeras salían a escondidas del marido a cocinar y a participar del centro porque ellos no querían saber nada. Después, con los años, esos maridos o quedaron por el camino o, inclusive, algunos se sumaron, comprendieron y ayudaron pero, en general, se ponían muy en contra. No las ayudaban, no colaboraban para nada, ni siquiera para los trabajos que eran más pesados en el centro, para los cuales pedíamos que venga algún marido a cooperar. También en un centro se discutió si los maridos podían venir a colaborar a la cocina y las mujeres dijeron que no los querían adentro de la cocina. Plantearon: “Che, este lugar es nuestro, lo único que falta es que los tengamos acá adentro, así que: no”. No los dejaron.

MI: ¿Y dónde funcionan? ¿En casas?

AG: No. Por suerte pudimos muy rápidamente o desde el inicio funcionar en un lugar comunitario, aunque fuera reducido, aunque fuera precario, era un árbol debajo del cual nos reuníamos. Pero eran espacios comunitarios y eso fue muy importante como para fortalecer una dinámica más institucional,

acorde con la construcción de una organización. Tuvimos un centro que funcionaba en una casa de familia, pero gestionamos un terreno y se pudo construir un edificio. Pero es clave que no sea en una casa de familia porque eso genera una dinámica muy compleja y muy difícil que obstaculiza siempre.

MI: Claro. Entonces, estamos en el 2001, los centros ya cubrían lo alimentario, pero también cubrían parte de lo educacional.

AG: Eso fue desde el inicio. Porque cuando nosotros empezamos, de los centros fundadores solo dos tenían hecha la gestión de becas en la provincia, que es el programa de Unidades de Desarrollo Infantil (UDI), que respondía muy bien a lo que nosotros hacemos porque, en realidad, fue pensado a partir de la experiencia real. Entonces, ese programa de verdad respondía, el presupuesto que manejaba era muy interesante en los años ochenta, resolvía un montón de cuestiones. Durante los años noventa tuvimos los centros fundadores que recibían aportes de este programa, pero este ingreso comenzó a deteriorarse a partir del congelamiento del cupo. Y así resultó cada vez más compleja la supervivencia. De manera que los centros que comienzan su trayectoria a partir del año 2001, lo hacen en un contexto bien distinto, los programas sociales ponían el foco no tanto en la calidad de lo que podíamos hacer sino en la cantidad de personas a las que debíamos atender. La calidad y las posibilidades de trabajo de las compañeras y compañeros se deterioraron mucho a partir de los años noventa.

MI: ¿Cuáles fueron los debates que ustedes tuvieron que enfrentar, las decisiones que tuvieron que tomar? Porque estás planteando algo que es crucial, pasamos de la calidad a la cantidad. Había que dar respuestas a muchísimos pibes y familias. ¿Cómo resolvieron o empezaron a resolver eso?

AG: Tuvimos que poner el foco en la comida porque era la demanda desesperada. Todos conocemos los índices de desnutrición, todo lo que pasó. El modelo de los centros fundadores estaba más en línea con la idea de guardería, de cuidado. Pero de golpe nos dimos cuenta de que teníamos bebés ocho horas adentro del centro y su papá y su mamá estaban en su casa. Entonces comenzamos a repensar nuestra modalidad de organización. Nos dijimos: si los adultos están muy mal, que los chicos se queden en el centro, porque a veces la situación era tan extrema que les resultaba muy difícil estar con los chicos; entonces decidimos, que los chicos vengan a comer, pero que no estén acá todo el día. A veces las familias, para que el pibe chiquito coma las tres comidas, lo dejaban todo el día. “No, que coman y que después se vayan a su casa, que se lleven la leche”. En esa línea empezamos a buscar alternativas. Ahí entendimos que los centros se tenían que adaptar a lo que el contexto imponía. De hecho, costó un montón. Recién cuando hubo mucho más trabajo para las familias, a partir del 2005, fue necesario retomar la idea del centro todo el día (y otros centros que tenían medio día incorporaron la jornada completa). Nosotros elegimos siempre tratar de responder y eso tuvo y tiene muchos costos porque muchas veces respondés sin tener las condiciones necesarias, sin tener el presupuesto.

MI: Prepotencia de trabajo, decía Roberto Arlt.

AG: Tal cual, prepotencia de trabajo. Es muy forzado, a veces te ponés en situaciones riesgosas, la pasás mal porque necesitarías muchísima más gente en los centros. Los chicos están muy mal, entonces necesitas compañeras y compañeros para que estén con ellos. Porque no podés tener treinta pibes con una persona como ocurre en la escuela. Necesitás poder conocerlo, atenderlo, escucharlo, sentarte con él. Todo eso requiere mucha gente. Siempre estás en esa tensión. Por otro lado, nosotros, como Red, tomamos la decisión de estar siempre súper atentos a la gestión. Cada gobierno trae programas nuevos o sostienen los programas históricos, entonces lo que nosotros hacemos es tener una gestión muy activa para no perder nada y estar atentos a las cosas que surgen. El recurso es siempre escaso. Y la variable que permite sostener es la pésima situación laboral nuestra.

MI: Hoy en la Red hay, creo, quince centros. ¿Qué papel cumple la Red con relación a los centros? ¿Articula conceptualmente? ¿Atiende toda el área de programas gubernamentales, municipales, nacionales? ¿Toma personal? ¿Son voluntarios? ¿Cuándo se define ese rol organizador?

AG: Bueno, por supuesto, como todo, ha habido una evolución.

MI: Digo “cuándo” no por la fecha sino para preguntar cuál es el hito, cuál es el momento o el punto de inflexión...

AG: A eso voy. Ha sido todo un proceso largo. La Red (como siempre decimos) somos todos. La Red son los centros y somos todos. Nosotros, los que estamos laburando en un equipo coordinador y administrador en la sede de la Red nos ocupamos de las tareas colectivas que implican a todos los centros. Y todos tenemos también laburo en algún centro en particular. Eso también fue cambiando con el tiempo. O sea, todos venimos de un centro y todos hoy tenemos laburo en un centro. Esa es la situación nuestra.

La Red se fundamenta en una visión política que fuimos construyendo colectivamente, un entramado de acuerdos, una construcción hecha entre todos, que todos conocemos y respetamos. Por ejemplo, tenemos espacios de decisión que son consultivos, los centros están representados por un compañero o compañera, se discuten los rumbos e incluso decisiones puntuales también. Y hay en eso una confianza basada en el respeto histórico a estos acuerdos. Los que tenemos algunas tareas más hacia afuera sabemos cuál es el límite, sabemos cuáles son nuestros mandatos. Igual hoy todo esto está en revisión. Pero funciona así. Hay una instancia administrativa centralizada porque en un momento resultó muy estratégico tener convenios centralizados, hoy estamos tratando de que haya más personerías jurídicas que permitan descentralizar la administración.

MI: ¿De los centros?

AG: Claro, de los centros, para que se puedan transferir los convenios. Es un clavo porque es un trabajo enorme, las personerías son muy caras. No es como antes que crear una asociación civil costaba dos mangos. Todo es caro, es complejo, requiere una cantidad de documentación tremenda. Pero hoy vemos este asunto como algo estratégico, porque también cambiaron mucho las condiciones, entre ellas, las impositivas. La Red no decide quién trabaja o quién deja de trabajar en un centro. Eso jamás fue una atribución nuestra como Red. Sí, como Red, tenemos un rol adjudicado y asumido por nosotros. Cuando un centro tiene alguna dificultad importante, ya sea al interior, ya sea con una familia, lo que sea que requiera intervenciones (no es una intervención externa, porque no somos externos), entonces, el equipo de la Red acompaña al centro en la resolución de ese conflicto. A veces se resuelve rápido, a veces tarda mucho, a veces no se resuelve. Eso funciona así. Suponé que hubiera una situación grave en un centro o un desacuerdo muy grande, como red podríamos plantearle a este centro que no podemos trabajar juntos porque tenemos miradas muy diferentes, pero jamás decirle “mira, tal compañera se tiene que ir”. Eso no corresponde. Eso no lo hacemos. Sí, tenemos acuerdos en común que fueron construidos colectivamente sobre criterios del uso del dinero. Hay un nivel de corresponsabilidad importante en el uso, rendimos conjuntamente a la provincia. Se comparte la revisión de las rendiciones que se mandan a provincia. Hay todo un entramado de mecanismos y criterios que se comparten. Y hay una gran confianza depositada en nuestro equipo porque también estamos laburando pensando en el futuro, pensando en las renovaciones. No queremos que esto pase sin que lo pensemos. Estamos en ese debate actualmente.

MI: Y en relación con los propósitos, los objetivos, los alcances. ¿Cómo se define la Red en este momento? Quiero decir, más allá de que siempre es necesario tener en cuenta la coyuntura, entiendo que hay una voluntad, una decisión y una convicción anterior a cualquier coyuntura. Después sos más o menos flexible a lo que está sucediendo y te acomodás o llevás un debate, pero antes que eso me parece que el armado es tan grande y tan sólido que hay una convicción previa que está ahí pesando.

AG: Sí, nosotros atravesamos diversos procesos de discusión que nos llevaron a extraer distintas conclusiones, algunas de las cuales aún hoy se sostienen. Una definición que se sostiene es identificarnos como organizaciones comunitarias, tanto los centros como la Red. Que nuestro marco es la educación popular, es otra de las premisas centrales del proyecto. Además de garantizar, dentro de nuestras posibilidades, la alimentación de los chicos (eso es un mandato muy fuerte de la Red porque reconocemos que la salud de los pibes depende en gran medida de lo que ellos pueden o no comer), hay otro mandato fundamental, que es el cuidado en el sentido más profundo. Por ejemplo, el apoyo a la escolaridad de los chicos. Los chicos necesitan muchísima ayuda para no caerse de la escuela y sus familias no se la pueden dar. Entonces, nos hemos visto en la necesidad de laburar la alfabetización. No queremos hacer apoyo escolar, pensamos que no es lo que tenemos que hacer, pero vos tenés los chicos que sabés que van a dejar la escuela y nosotros creemos que tenemos que hacer lo posible para que eso no ocurra.



Red El Encuentro está compuesta por un conjunto de organizaciones de la educación popular y comunitaria de larga trayectoria en el noroeste del Conurbano Bonaerense. *Archivo de imágenes de Sofvial.*

MI: Claro. ¿Y cómo resuelven eso?

AG: El contexto nos coloca en situaciones que nos obligan a repensarnos. Estamos hace tres años capacitándonos en alfabetización precisamente porque nos dimos cuenta (es una decisión que tomamos ahora y que queremos consolidar dentro de la Red, lo estamos haciendo con mucha dificultad) de que los chicos tienen que aprender a leer y escribir. Si no lo logran en la escuela, lo vamos a tener que hacer nosotros, pero nosotros tenemos que aprender a enseñarlo. Entonces, de ahí surge la necesidad de formarnos en la alfabetización. Después el otro gran tema son los chicos menores de 5 años. ¿Por qué? Porque el sistema educativo no responde, no hay jardines. Entonces, esta situación nos obligó a plantearnos cómo estimulamos a los chicos para que lleguen a primer grado con alguna experiencia. Y, claro, al principio nos equivocamos porque creímos que debíamos ocupar un lugar muy similar al de los jardines. Estamos tratando de deconstruir eso, creímos que lo habíamos logrado, pero más o menos. Y estamos laburando en formalizar un sistema propio de educación –mira lo que estoy diciendo, ¡una contradicción!– que intente fortalecer el modelo de educación popular, participativo e integral.

MI: En la dimensión del preescolar.

AG: Y también en los otros porque en realidad no buscamos tener un esquema necesariamente escolar, del tipo “los chicos en grupo, cada grupo según su edad”. Más bien nos interesa pensar cómo interactúan. Ese es otro gran laburo que buscamos hacer, pero que cuesta resolverlo porque no tenés la

respuesta del otro lado. O sea, si vos tuvieras todos los jardines que hay que tener, fenómeno: el pibe al contra turno del jardín, viene al centro y hace otras actividades, si es que necesita estar todo el día fuera de su casa. Ahora, si no hay un jardín, entonces nosotros alguna actividad tenemos que inventar que los ayude a compensar la falta de educación inicial formal.

MI: Claro, tienen que complementar eso.

AG: Por ejemplo a través del juego. No tenemos una currícula, ni queremos... Nosotros creemos que la educación pública tiene que responder a esta necesidad porque nos pone en un lugar muy complejo en el que no queremos estar ni debemos estar, además. Per esa es una vieja discusión que no se resuelve tampoco. Entonces, el objetivo es construir la organización, construir la Red. El modelo organizativo no es poca cosa, responde a los deseos de espacios democráticos, de espacios participativos, respetuosos de las diferencias. Hacer de estos propósitos una realidad es muy trabajoso.

MI: Sí. Sobre todo, por fuera de los instrumentos organizativos convencionales, quiero decir, un sindicato, un partido político, una organización.

AG: Sí. Además, en condiciones laborales súper injustas y precarias. Hace un rato preguntabas por las situaciones legales. No hay ningún marco legal que ampare y que reconozca este tipo de laburo. No existe. Siempre estamos adaptándonos para sobrevivir a lo que hay, pero siempre es a presión. O sea, no hay nada. Ni la figura de asociación civil. Lo que pasa es que si no le buscás la vuelta no hubiéramos sobrevivido. Por estas razones estamos planteando al Estado no aceptar más políticas públicas para las niñeces que no incluyan el sueldo de la persona que va a llevar adelante esa tarea. Basta de programas sociales para bebés que no contemplan a la persona que va a estar con el bebé. Porque esa persona es la que va a hacer la comida, lo va a cuidar o ayudar a hacer la tarea. Desde los años noventa para acá no se pudo nunca más reconocer un sueldo. En el inicio del programa alcanzaba para pagar sueldos en blanco. Luego ya no se pudo. De todas formas, hoy además de lograr el reconocimiento como trabajadores y trabajadoras con el marco de seguridad social que corresponde, estamos pensando que debería haber una ley que reconozca nuestro modelo organizativo y un vínculo laboral que nos identifique.

MI: Se requiere un diseño presupuestario diferente pensando en una realidad diferente y en circunstancias diferentes.

AG: En todos estos procesos hemos construido toda una identidad muy fuerte, muy interesante. Nosotros creemos que el centro tiene su identidad y al formar parte de la Red construye otra identidad más que se complementa. Pero a veces no se complementa y chocan también.

MI: Cuando hablás de identidad, lo que yo entiendo, es “bueno, un centro tiene una identidad que responde a un barrio, a una experiencia, a una tradición, a la gente que lo compone, supongo también a las etnias que ahí confluyen”. Cuando hablás de una Red, pensás en identidad, ¿en qué estás pensando la identidad de la Red?

AG: Yo pienso en la identidad que hemos construido...

MI: Perdón. Porque lo que es cierto es que tienen un reconocimiento importante y todo el mundo habla con mucho orgullo de la Red y con sentido de pertenencia. “La Red es de todos”. A lo mejor, no pasaste nunca por ahí, ningún pibe pasó por ahí, pero hay un reconocimiento de la Red como un espacio que es de acá. Entonces, cuando vos hablás de identidad, ¿de qué hablás?

AG: Claro, esto que ha sido un proceso de treinta años donde fuimos transitando tantos debates distintos, tantos momentos distintos. La idea de que la Red es un “entramado de acuerdos” nos permite identificarnos como “educadores populares y comunitarios”. Pero en los años noventa éramos “madres cuidadoras”. Entonces, nosotros hicimos todo un camino. Esto de ser organizaciones que buscamos la horizontalidad, que buscamos el respeto de la palabra de todos y que creemos que todos los compañeros pueden formar parte, esto requiere un espacio de formación permanente. Todavía no hablamos de eso, pero nosotros tenemos desde hace treinta años un equipo –que ha ido cambiando la gente en algunos casos, en algunos no– que se ocupa de un modelo, un modo de capacitarnos y formarnos para la tarea.

MI: Ustedes mismos.

AG: Nosotros mismos lo hemos hecho y lo hacemos, es permanente. Porque sí, vos podés tener muchas ganas de estar, pero necesitás conocimientos que no tenés. Y no es lo mismo tu casa y tus hijos que un centro.

MI: ¿Y esa capacitación es pedagógica, es en economía familiar, es economía comunitaria?

AG: En realidad, lo que nos pasa es que es tan intensa la demanda de la tarea que nos cuesta salir de la tarea, de formarnos para la tarea y hacer algunas formaciones más amplias. Por momentos lo podemos hacer, de hecho, lo hemos hecho y lo hacemos. Y, por momentos, estamos muy restringidos a que salga bien la cotidiana. Y un problema grave es que la precarización laboral provoca una rotación muy alta de compañeras y compañeros. Por ejemplo, hoy somos unas 300 personas en toda la Red pero, a grosso modo, el 50% tiene menos de tres años de antigüedad. Esto es complejo porque es como estar haciendo memoria todo el tiempo y cuesta un montón.

También fue cambiando la mirada de la capacitación. Lo dividiría en tres momentos de aproximadamente diez años cada uno. El primer bloque nos llevó, por ahí, a un modelo que terminó siendo

bastante escolarizado. Por eso en un segundo momento tuvimos allí una instancia de debate muy profunda, de redefinición de identidad. Nos dijimos: “Nosotros somos centros comunitarios, somos educadores comunitarios, tenemos que ir por acá”. Y el último tiempo laburamos mucho en el intento de repensar la identidad de Red y de pensar su futuro. Pues está claro que no somos eternos y no queremos que los recambios sean muy traumáticos, como suelen ser por otra parte. Así que estamos tratando de hacer otra cosa, todavía no nos salió mucho, pero en eso estamos, algo avanzamos. Todavía no hay definiciones, no puedo contar, pero sí queremos pensar en la continuidad de la Red, cómo la vemos, cómo vemos el proyecto de la organización en cinco años para adelante. Cuesta mucho pensar para adelante, pero hay que hacer el esfuerzo.

MI: ¿Tienen contacto con otros centros? ¿Tomaron experiencias de otros lados (de otras provincias o de otros países)? ¿O fueron construyendo ustedes mismos/mismas su propio camino?

AG: Hay un poco de todo. Desarrollar “nuestro modo de hacer” fue pensado por nosotros, con una actitud de permanente revisión. Me parece que eso también nos ayudó, tener una actitud de estar evaluando lo que hacíamos, cuestionándonos. A veces, demasiado. Después, en el año 1992 nos encontramos gestionando en la Fundación Antorchas, una fundación que lamentablemente ya no está más, con la que construimos casi todos los edificios. Conocimos otras redes del conurbano, y armamos, también hacia 1992, lo que se llama Interredes que existe aún hoy, donde también estamos haciendo cambios y repensando el futuro. Con Interredes somos seis redes de quince distritos del conurbano, con 21.000 pibes. Estamos juntos desde 1992. Y somos muy diferentes. Está Cáritas San Isidro, la red Andando, el Colectivo de a Pie, la RAE y la Coordinadora de Matanza. O sea, cada red tiene su potencia y su fortaleza, y tiene sus debilidades y sus necesidades de complementarse con otras. Con Interredes fue muy importante siempre intentar incidir en las políticas públicas del Estado. O sea, toda la gestión con la nación, con la provincia, la hemos hecho como Interredes, pues al sumar más organizaciones tenés más peso, te escuchan más y generás un complemento muy interesante de experiencias y de modalidades. Eso ha sido siempre muy valioso para nosotros. Pero vos me preguntabas por las influencias, ¿no?

MI: Sí, sí, también.

AG: Formamos parte del Movimiento Nacional Chicos del Pueblo desde el año 2000, hasta que después el movimiento tuvo una gran crisis interna y externa y decayó como espacio activo. Para nosotros fue muy importante porque nos aportó una mirada política. Nos permitió encontrarnos con otros, el eje común era y es el trabajo con los chicos, ya sea viviendo con los chicos en los hogares o en los centros como los nuestros. Y ese espacio político nos permitió descubrir nuestra capacidad de movilización, nos permitió recorrer en las marchas nacionales muchas provincias, conocer otras organizaciones. Fue un momento de mucho crecimiento para nosotros. Lo mismo el Movimiento Campesino Indígena, el vínculo con el MoCaSE. Fueron experiencias muy potentes que nos sacudieron mucho y nos ayudaron a

tener más claridad en que nosotros tenemos la responsabilidad de tener una mirada política, aprendimos a ver a los chicos como sujetos políticos. Eso cuesta cuando la organización nació de la necesidad de la olla o la necesidad del cuidado, pero gradualmente fuimos creciendo. Y en estos últimos tres años iniciamos esta búsqueda instalando el Día de la Educación Popular y Comunitaria, que primero lo hicimos solos, invitando a otros, y ya el segundo año convocamos a otras organizaciones compañeras a que lo pensemos juntos. Es muy difícil ir instalando, pero de a poco lo estamos haciendo.

MI: Señalás estas marchas, las marchas de los chicos como un hito, digamos, como un momento en el que la Red se enfrenta a una discusión política.

AG: Al espacio público. Eso fue muy importante.

MI: A un espacio público. Bueno, va de la mano, ¿no? Me parece. Abrir el horizonte a la política, no a un partido sino a la política.

AG: Sí, sí, a la mirada política.

MI: A la mirada política. ¿Hubo a lo largo de estos treinta años algún otro hito que también los influyó, los marcó, les señaló un rumbo, les abrió una ventana para ir por ahí o que los obligó a rebobinar? Bueno, acá me estás planteando...

AG: Acá tenés las dos cosas. Me parece que también un hito interesante fue el área de jóvenes de la Red, integrada por los grupos de jóvenes de cada centro. El espacio de los jóvenes fue surgiendo a partir de 1997 y 1998. Los pibes a los 14 se suponía que se iban y, al no tener a dónde ir, se quedaban en la puerta. Entonces, de a poquito fuimos generando las áreas de jóvenes, que contaban con su propio espacio de formación política. Y ahí surgió todo este vínculo con el Movimiento Campesino Indígena, que fue una experiencia también muy formadora para nosotros. Los jóvenes viajaban todos los años al campamento latinoamericano, conocieron otras organizaciones, en algunas ocasiones viajamos otros con ellos. Y esto aportó y enriqueció mucho la formación política, y la complejizó. Y, además, permitió un cruce entre la vida en el campo y la realidad del conurbano, y a los pibes y pibas los enriqueció y les abrió también su mirada, y a los adultos también. O sea, fue muy interesante escuchar, conocer y ver cómo estaban organizados. Además, esas organizaciones campesinas implican toda la vida de una persona. En un punto nosotros a cierta hora nos vamos a casa, como si hubiera un corte, ahí no pasa eso: la vida, el trabajo, la familia, la vivienda, todo está de algún modo inscripto en la dinámica de la organización. Entonces, descubrir ese otro formato de organización también fue importante para nosotros. Ahora bien, estos espacios van haciendo sus procesos y los momentos políticos marcan distintas cosas. También visitamos el Movimiento Sin Tierra en Brasil con compañeros, con grupos, dos



Red El Encuentro es un proyecto que busca crear otra cultura para niños y jóvenes del Conurbano Bonaerense. *Archivo de imágenes Sofovial.*

veces fuimos. También fue un aprendizaje muy potente. Y, después, todo lo que significa interactuar acá con nuestras organizaciones, eso nos marca permanentemente.

MI: Si tuvieras que definir el presente cultural de estos territorios: José C. Paz, San Miguel, Malvinas, Moreno, ¿qué podrías decir de la cultura en este momento y en este lugar?

AG: ¿En qué sentido lo preguntas?

MI: En el sentido que se te ocurra. Digo, no vamos a discutir qué es cultura para vos, qué es cultura para mí. Digo, entiendo por cultura todas estas tramas que de algún modo consolidan una vida comunitaria o proveen a una vida comunitaria desde lo educativo, lo artístico, lo social.

AG: Sí, bueno, rápido identifico...

MI: Te pregunto esto porque yo soy forastera ya cada vez menos, pero no soy de acá. Y a mí me llamó mucho la atención cuando empecé a caminar los barrios la actividad cultural que hay es muy grande. Y se conocen, y si convoca uno todos van, Tinkunaco cubre y Sofovial lleva la cámara, y hay una rama que está en movimiento realmente. Me llamó mucho la atención porque en otras regiones no es tan consolidado, tan organizado en un punto.

AG: No sé, no sé cómo es en otras regiones, eso no estoy segura.

MI: Bueno, pero me llamó la atención lo de acá. Entonces, a todos les pregunto eso. ¿Cómo ven ustedes la cultura, el movimiento de la cultura, estas redes que se han armado? ¿Hay una coincidencia histórica incluso? El Encuentro, Sofovial, Culebrón Timbal. Digamos, experiencias diferentes que tuvieron devenires diferentes también, pero que contemporáneamente compartieron un espacio, luchas, en fin. Y que hoy se siguen hablando.

AG: Eso también.

MI: Con toda la dificultad que tiene.

AG: Con toda la dificultad que hay. Otra cosa se me cruzó que te iba a decir cuando hablábamos lo anterior, del tema del movimiento de mujeres. En un momento hablábamos de las mujeres. Quería volver un minuto con eso. ¿Puede ser?

MI: Sí, dale. Fundamental.

AG: En nuestra cultura no es ninguna novedad que el tema de los niños y su cuidado es un problema adjudicado a las mujeres, y de ahí el protagonismo rotundo de las mujeres en toda nuestra propuesta. Digamos, es un 80% de mujeres. Cambia un poquito cuando los chicos son más grandes, en el área de jóvenes hay muchos más varones a cargo, pero lo que tiene que ver con menores de 14 años y ni hablar en los chiquititos, mayoritariamente somos mujeres. Creo que fue una capacidad enorme de las mujeres salir a buscar las resoluciones y crear estas organizaciones populares como alternativa de solución, de resistencia, de lucha, de búsqueda. Y que, además, significó en este proceso nuestro que muchísimas compañeras que nunca habían salido de su casa tuvieran esa oportunidad de verse y conocerse en otros ámbitos, descubrir potencialidades. Todas hemos descubierto potencialidades enormes y hemos desarrollado capacidades con las que no contábamos. Hemos dejado muchos maridos en el camino también. Muchas situaciones de violencia que también pudieron resolverse con el crecimiento personal, la formación y sabernos acompañadas, comprendidas. Eso fue y es muy valioso. Y después cómo evoluciona el movimiento de mujeres y cómo, desde este lugar, muchas compañeras participan de los encuentros, de las marchas, de las reuniones con una mirada distinta con relación a las mujeres. Ni hablar de las chicas más jóvenes que asisten a los centros. Todos vamos teniendo posturas mucho más contundentes con un montón de temas y con más claridad. Me parece que eso también es muy valioso.

Finalmente, con relación a lo cultural, hay una búsqueda permanente de la expresión en todos sus aspectos. Entonces, las diversas expresiones del arte, “los cabezones”, el muralismo –hicimos este año, especialmente, unos talleres de muralismo–, el teatro, el baile, la música, el video. Esto como expresión (más tradicionalmente considerada) cultural, que es muy valorado y muy disfrutado por todos. El movimiento de murgas tiene toda una organización mucho más armada y es muy potente, muy interesante el tema de

la murga. Hay centros que tuvieron; algunos tienen; algunos no tienen dentro del centro, pero los chicos participan de otras murgas. Pero vos ves que hay una cosa común en todos de esta búsqueda de expresión.

MI: En los alumnos de las tecnicaturas en industrias culturales hay una búsqueda permanente: traen y hacen cosas, prueban, van y vienen. Hay un interés y ganas de transformación que contrasta con cierto hastío, con cierto agotamiento de modelos en el aula.

AG: Claro, lo que pasa es que estamos tan inmersos en la situación de la pobreza que esto te derrota del todo o juntamos fuerzas para luchar juntos. Y siempre nuestra actitud ha sido “veamos por dónde, busquémosle la vuelta, no nos achiquemos, hagamos todo lo que podamos”. Y en esa búsqueda permanente está la expresión cultural. La radio y el vínculo con la universidad también, nosotros tenemos un programa de radio en la Universidad General Sarmiento, allí van los chicos a cantar o leer. Todo eso resulta muy valioso como fortalecimiento personal y comunitario y para la expresión de los chicos. Es un aporte a su formación muy importante.

MI: Hasta aquí llegaron nuestras preguntas. ¿Querés contar o mencionar algo que no te haya preguntado?

AG: Por ahí, pensar en esta prepotencia de trabajo permanente. Muchas veces pensamos que nosotros podríamos haber tenido o debemos tener un rol de mayor denuncia pública y de mayor exigencia. Exigimos, pero, por ejemplo, además de hacer el esfuerzo de que los chicos lleguen a primer grado por lo menos habiendo agarrado un pincel, deberíamos organizarnos e ir con todas las familias a exigirle al Ministerio de Educación, a la Dirección General de Escuelas de la provincia que monten los jardines que hacen falta, y ejercer mucha mayor presión en el cumplimiento de la garantía de derechos que debería el Estado proveernos. A veces, nos hemos abocado tanto a la tarea y a sostener todo (que no es menor, para nada) y quedaron postergadas otras instancias. A veces, también hay desánimo en ese sentido porque tenemos que pelear por todo.

MI: Es que, por otra parte, este tipo de experiencias dan cuenta de una falta y esa falta siempre es el Estado, el que falta es el Estado.

AG: Sí, lo que también decimos es que, a esta altura del partido, nosotros no somos solo eso.

MI: No, claro. Treinta años después.

AG: Porque muchas veces te dicen: “No, lo que pasa es que, en realidad, las organizaciones existen por lo que no hace el Estado”. No, nosotros ahora lo que querríamos es hacer otras cosas y hacerlas

diferentes, y que los chicos coman con nosotros porque quieren y no porque, si no lo hacen, no van a comer. Entonces, sería hermoso que los chicos puedan elegir dónde quieren ir, que sus familias puedan elegir, que los chicos tengan la escuela y el jardín que necesitan, y que vengan con nosotros a hacer actividades culturales recreativas y a comer por placer. Ahora, una compañera de otro lado decía siempre: “¿Y si viniera el Estado y dijera: ‘Está bien, váyanse a su casa tranquilos, déjenos todo a nosotros?’ Ni locos, esto lo hemos construido nosotros”.

MI: Bueno, ese es el punto en el que esta experiencia es una experiencia cultural. Ustedes hicieron un montón de cosas: desayuno, almuerzo, cena; les enseñaste a los chicos los palotes, el abecedario, la historia argentina. Hiciste un montón de cosas que teóricamente debería hacer el Estado y no hizo, pero todo eso se hizo en un momento dado, con determinadas personas, en un territorio delimitado, con voluntades y con tensiones que se resolvieron o que no resolvieron. La síntesis de eso es una experiencia cultural porque ahí quedó una trama que ha producido algo novedoso.

AG: Sí, sí, otra cultura organizativa, otra cultura en todos los planos. Sí, estoy de acuerdo. Cuando vos contás que en los centros discutimos, por ejemplo, el presupuesto (entre otras cuestiones que discutimos), te miran como diciendo: “¿Ustedes hacen eso?”. Y sí, nos consultamos. Hay un montón de cosas muy naturalizadas ya, casi. Lo que no significa que no seguimos teniendo millones de conflictos, por supuesto, como en todos los ámbitos, y que todo es en un marco de absoluta injusticia y de pobreza extrema. El deterioro de las personas ha llegado a un nivel muy grave y les niños absorben todo esto. Por ahí, en los centros los chicos y las chicas tienen crisis tremendas de llanto, de angustia, de enojo, y eso tiene que ver con lo que están viviendo. Porque es muy difícil lo que están viviendo: familias destruidas, mamás muy deterioradas, muchos papás ausentes, mucha frustración, mucho desamparo. La miseria es cruel y todo lo que rodea a la pobreza es injustísimo porque tenés la vivienda precaria, no tenés agua, el peor servicio de salud, la escuela en peores condiciones, el peor colectivo que entra al barrio, el peor pavimento, y entonces la vida es muy hostil, muy dolorosa.

Nuestro laburo con las familias, aunque se logra un montón en algunos casos, es un terreno en el que tenemos que seguir trabajando, porque no terminamos de armar un “modo de hacer” con las familias que sea realmente satisfactorio. No es por culpa de las familias. Las familias están en condiciones muy difíciles, nosotros estamos también en condiciones muy difíciles y cuesta mucho generar espacios participativos. Las fiestas son un buen momento, la familia viene, disfruta. Ese es un lindo momento que nos da mucha alegría y satisfacción, me refiero a que la familia elija estar en ese momento, que elija seguir mandando su hijo al centro, eso es súper valioso estando en condiciones tan duras. También hay familias que pueden esforzadamente sostener a sus hijos, tienen alguna forma de trabajo aunque sea precario y mal pago, y con eso arman una mínima estructura que permite que los pibes estén mejor.

Pero la pobreza te destruye. La instalación de la droga en los barrios, tenemos muchísimas familias muy jóvenes destrozadas, es irremontable. Es una cuestión que lleva muchos años, son varias generaciones sufriendo mucho.

MI: Me preguntaba si la dificultad en esa conversación o en ese puente con las familias no proviene, justamente, del agotamiento de la familia como organización.

AG: En realidad creo que las personas están agotadas de vivir en estas condiciones tan inhumanas. No sé si es el agotamiento al modelo de la familia como organización.



Cultura comunitaria del NO bonaerense: conversaciones con Sofovial, Culebrón Timbal, FM Tinkunaco, Red El Encuentro, Editorial Cantamañanas, Mutual Primavera y Saturno 5.

Coordinación general de María Iribarren y Matías Farías.

1ª edición, abril de 2021.

Universidad Nacional de José C. Paz.
EDUNPAZ, Editorial Universitaria.

ISBN: 978-987-4110-57-2

Mapeo cultural: alcances y perspectivas

El sistema nacional y las iniciativas locales



*Laura Pérez y Daniela Yamashita Unzain**

Durante las últimas décadas se realizaron numerosos proyectos destinados al relevamiento de información, la generación de estadísticas y el mapeo de fenómenos culturales. En nuestro país, esta tarea se realiza oficialmente desde 2006, a través del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA). En este artículo reflexionaremos acerca de la metodología empleada a nivel nacional y la posibilidad de su aplicación a escala local, analizando sus alcances y limitaciones.

I. El Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA)

El SInCA depende del Ministerio de Cultura de la Nación y está compuesto por cuatro proyectos de relevamiento, medición y procesamiento de información relativa a la cultura. La idea de “sistema” propone analizar la cultura a partir de sistematizar los datos provenientes de diversas fuentes de información que se articulan en un sitio web a través de un mapa cultural con información georreferenciada, un sistema de estadísticas culturales, un conjunto de estudios del impacto económico y otros datos sobre consumo cultural.

* Investigadoras del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA). Laura Pérez es coordinadora de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

Ante el dilema metodológico de aguardar a tener relevadas todas las expresiones culturales o comenzar a publicar la información disponible, el SInCA elige divulgar la información aunque esté incompleta, con el objetivo de colaborar con el proceso de democratización del acceso a la cultura. Por eso, el sistema de información tiene una estructura flexible que permite incorporar fácilmente nuevas temáticas, actualizar la información disponible y validar datos de forma permanente.

II. El Mapa Cultural de la Argentina

El Mapa Cultural muestra la distribución geográfica del conjunto de datos relativos a agentes, espacios y actividades culturales del país. En la actualidad, cuenta con 25.219 datos distribuidos en 32 categorías, permanentemente revisadas en colaboración con referentes de gobiernos provinciales y en articulación con los distintos programas y organismos del Ministerio de Cultura de la Nación.

Cada registro contiene una ficha con datos básicos (dirección, localidad, provincia, datos de contacto), fuente de información, datos de geolocalización e información propia de la categoría (capacidad, modelo de gestión, temporalidad de los eventos).

Las bases de datos que conforman las capas del mapa se construyen a partir de la sistematización de registros públicos, información provista por cámaras y asociaciones sectoriales, aportes de enlaces provinciales y municipales, aportes individuales y relevamientos realizados por el equipo del SInCA (catálogos independientes, diarios e investigaciones previas).

Aunque la información presentada en el SInCA permite acceder a un panorama general a nivel nacional y provincial, los datos por sí solos no son información. Lo que vuelve información a un conjunto de datos es el corpus de lecturas, preguntas e investigaciones complementarias que sustentan dichos datos y dan cuenta de la particularidad territorial y de las diversas lógicas de articulación de los espacios, actividades y agentes culturales.

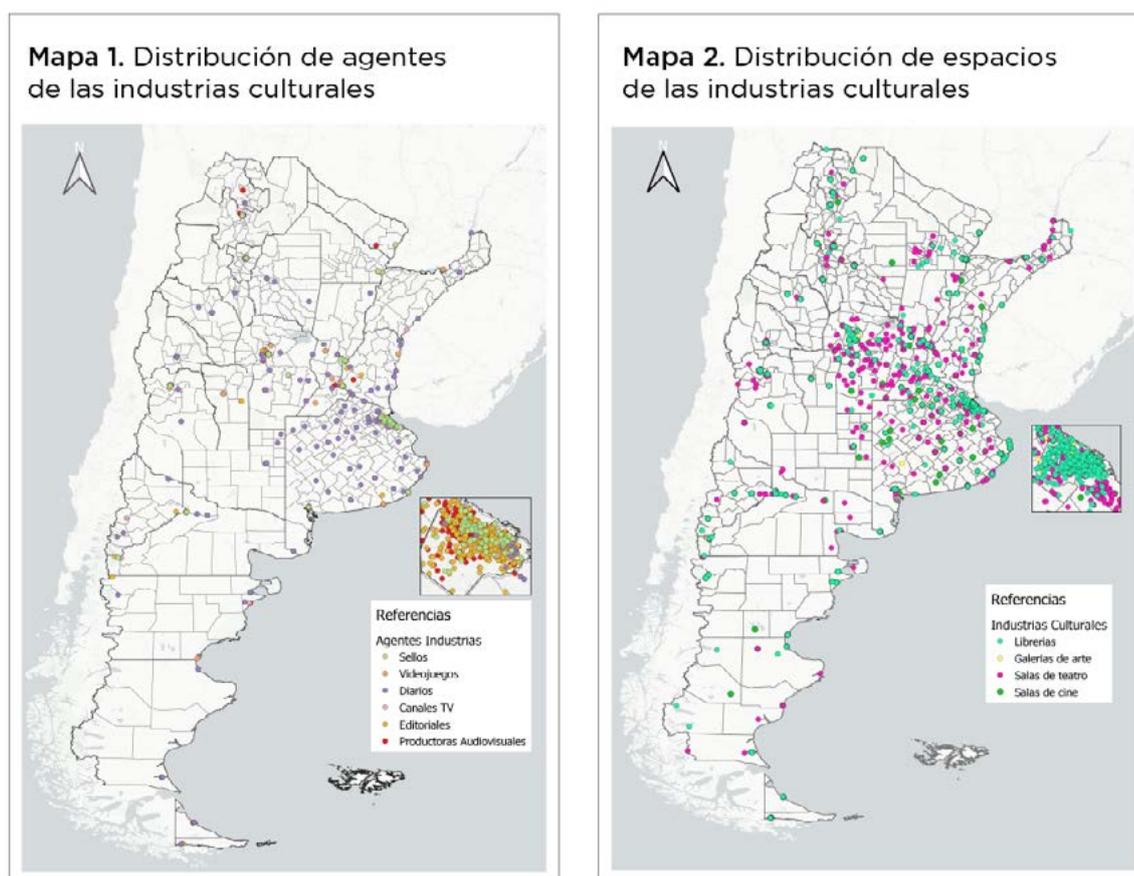
Para comentar la distribución territorial de agentes, espacios y actividades culturales en todo el país y con un propósito analítico, se agrupan las categorías del Mapa Cultural en tres grandes conjuntos que abarcan categorías que comparten rasgos en común: Industrias culturales, Cultura comunitaria y Patrimonio.

La categoría “Industrias culturales” congrega subcategorías que tienen como objeto principal la producción, reproducción, promoción, difusión y/o comercialización de bienes, servicios y actividades de contenido cultural. Al interior de este grupo, además, pueden distinguirse agentes y espacios, distinción que da cuenta de dos fases de la cadena de valor cultural: la producción y la circulación de los bienes y servicios. Entre los agentes (producción) figuran productoras audiovisuales, editoriales, canales de TV, diarios, estudios desarrolladores de videojuegos y sellos musicales; y entre los espacios (circulación) están las galerías de arte, teatros, cines y librerías.

La categoría “Cultura comunitaria” reúne las subcategorías relacionadas con las actividades culturales realizadas por asociaciones sin fines de lucro, con una impronta de desarrollo social y vocación por la ampliación de derechos culturales: Puntos de Cultura, bibliotecas populares, orquestas infanto-juveniles, fiestas y festivales y eventos feriales de artesanías.

Finalmente, en la categoría “Patrimonio” se concentran las subcategorías referidas a la preservación del patrimonio cultural: monumentos, lugares y bienes históricos y espacios de exhibición patrimonial.

Una de las primeras configuraciones que pueden verse en el Mapa Cultural es la gran concentración geográfica (y económica) de registros en la provincia de Buenos Aires. No obstante, cuando se analizan en detalle (y discriminando según tipos de registros), los patrones de distribución evidencian particularidades más sutiles.



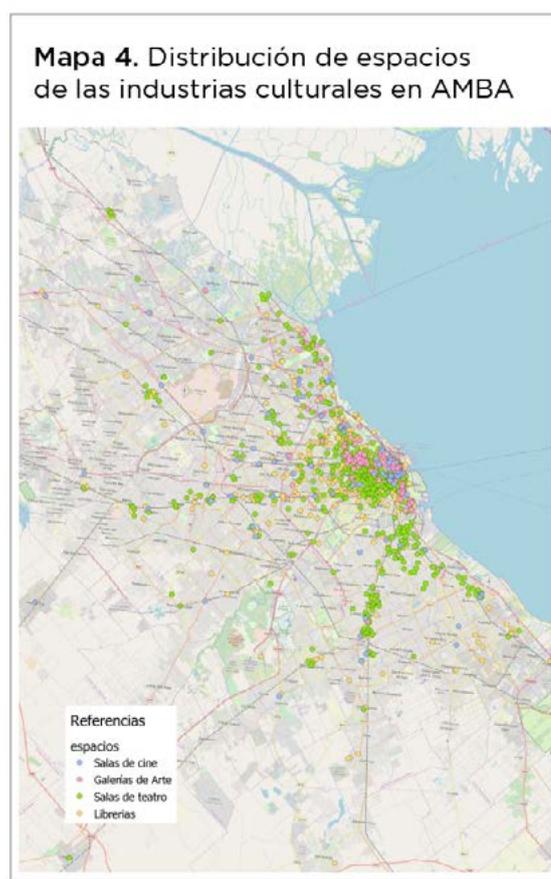
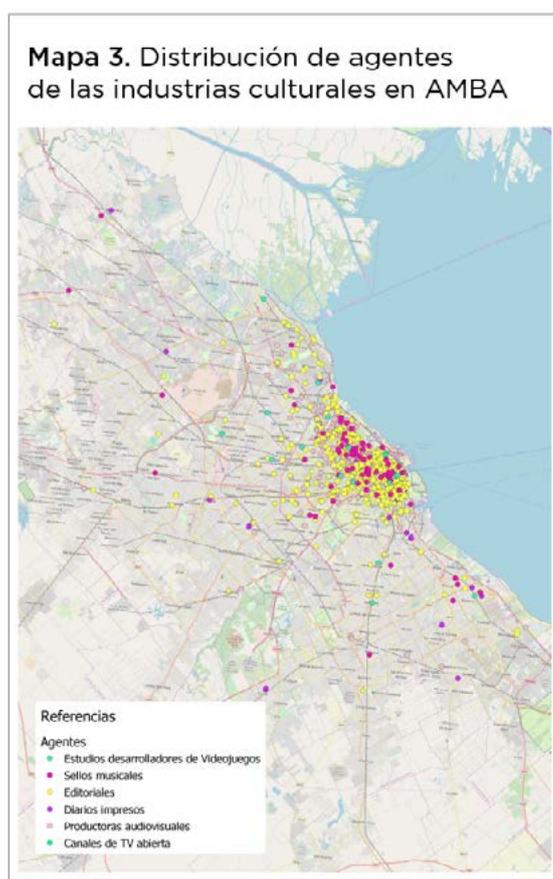
Cultura comunitaria y Patrimonio. Gentileza SInCA.

En términos generales, puede decirse que la distribución de agentes/productores de las industrias culturales¹ se presenta muy concentrada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (55%) y en las provincias

¹ Para el diseño de los mapas se utilizaron las bases disponibles en el sitio web del SInCA: <https://www.sinca.gob.ar/>

de Buenos Aires (14%), Córdoba (9%) y Santa Fe (4%). También al interior de cada provincia se verifica una tendencia a la concentración de agentes en las principales ciudades: CABA con el 55% lidera el ranking, seguida muy de lejos por la ciudad de Córdoba (7%). En la provincia de Buenos Aires, a su vez, la localidad de Vicente López concentra el 2% de los agentes de las industrias culturales de todo el país.

Podría decirse que, en el marco de la categoría “Industrias culturales”, los agentes funcionan como productores (y se concentran en las grandes ciudades) y los espacios funcionan como lugares de circulación cultural, con una localización más dispersa pero limitada, sobre todo, a la región Centro (CABA, Santa Fe, Córdoba y Buenos Aires). Esta distribución es coherente con el hecho de que el 62%² de la población del país reside en esas provincias.



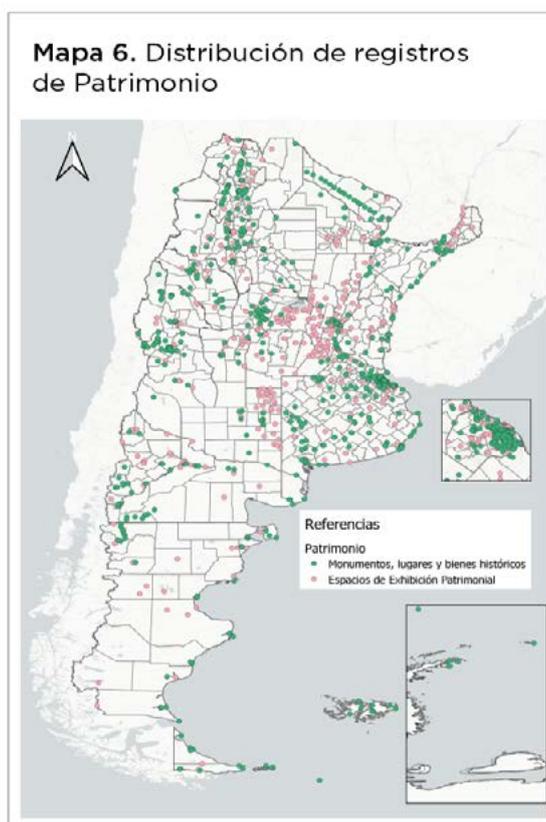
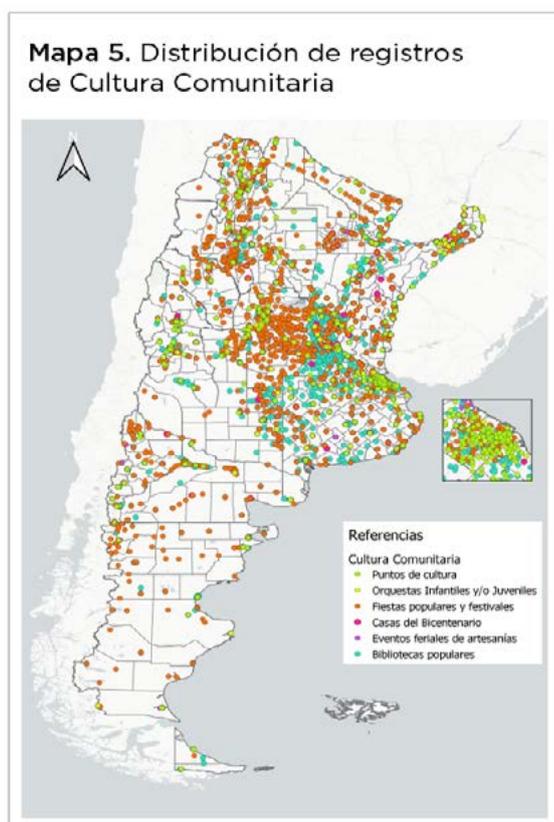
Agentes y espacios en AMBA. Gentileza SInCA.

Las transformaciones económicas de las últimas décadas, con la expansión de las actividades de servicios y el declive de áreas industriales, han promovido procesos de valoración selectiva en los territorios

² Los resultados arrojados por el Censo Nacional de Población, Hogares y Vivienda 2010 indican que el 39% de la población se encuentra radicada en la provincia de Buenos Aires (25% en los 24 municipios del GBA); un 8% en Córdoba, 8% en Santa Fe y 7% en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

metropolitanos (Mignaqui, 2010). Y en este escenario, las llamadas economías creativas³ han sido elementos clave para la diferenciación de los territorios. Así, por ejemplo, en el AMBA se observa una hiperconcentración de los agentes/productores, sobre todo en CABA, y una tendencia expansiva hacia los municipios de la zona norte del GBA; mientras que los espacios de distribución y comercialización se localizan en muchos más municipios, siguiendo la distribución de las principales líneas de acceso a la ciudad, en especial, las estaciones de tren.

Otro patrón se observa, en cambio, en la distribución de espacios, agentes y actividades ligados a la categoría “Cultura comunitaria”. Aunque también se verifica una gran presencia en la región Centro, se advierte una mayor dispersión en varias localidades de todo el país. La mayor tendencia a la dispersión también puede verse (incluso más acentuada) en la categoría “Patrimonio”, que presenta una distribución mucho más pareja (que acompaña de manera más democrática la distribución poblacional) en todo el territorio. Así, es posible pensar que en las zonas menos densamente pobladas, generalmente alejadas de las ciudades principales y de la región central del país, la actividad cultural pasa fundamentalmente por agentes y espacios ligados a la cultura comunitaria. En estas localidades, al menos una parte de la cultura se territorializa bajo lógicas y/o formatos alternativos a los de la producción y circulación de las industrias culturales.



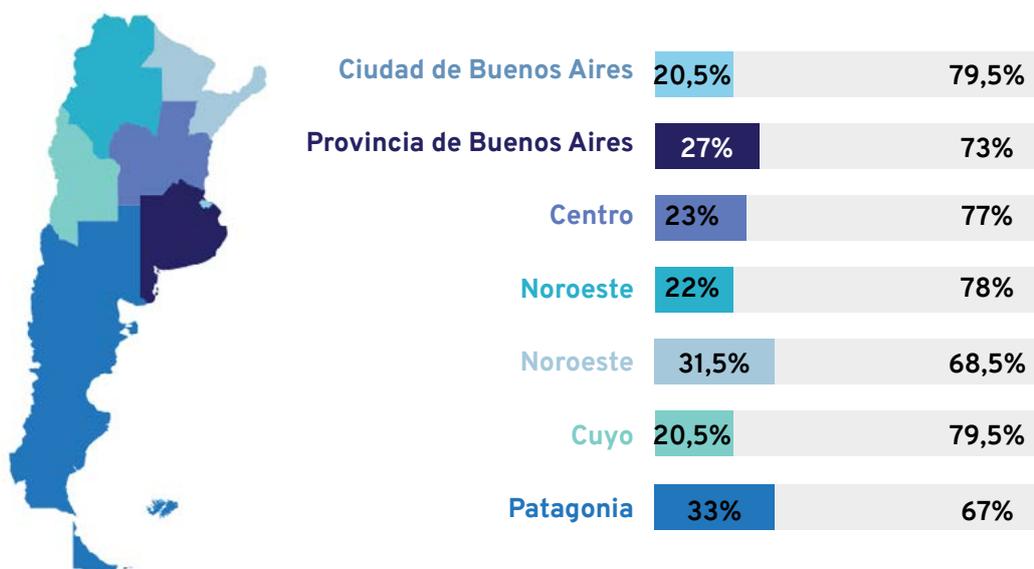
Cultura comunitaria y Patrimonio. Gentileza SInCA.

3 A fines de la década del noventa, en el marco de la expansión de las tecnologías digitales, emerge el concepto de economía creativa que entiende la creatividad –en un sentido amplio– como el motor de la innovación, el cambio tecnológico y como ventaja comparativa para el desarrollo de los negocios. Ello dio lugar al concepto de industrias creativas, entendidas como aquellas que “tienen su origen en la creatividad individual, la destreza y el talento y que tienen potencial de producir riqueza y empleo a través de la generación y explotación de la propiedad intelectual” (UNESCO).

Esta distribución diferencial de las industrias culturales, los centros de cultura comunitaria y el patrimonio puede leerse también desde el tipo de gestión predominante en cada grupo. Dado que los espacios, agentes y actividades agrupadas en estas tres categorías persiguen objetivos diferentes, operan bajo distintos modelos de gestión. Por eso, no sorprende que mientras en el ámbito de las industrias culturales se observa una mayor participación de organizaciones privadas, en el área de patrimonio y de cultura comunitaria se verifica una fuerte presencia del Estado (allí donde no llega el mercado, llega el Estado u otras asociaciones comunitarias, como las bibliotecas populares).

Por ejemplo, de acuerdo con los resultados de la Encuesta Nacional de Consumos Culturales de 2017, 26% de la población participa en espacios y organizaciones comunitarias y la distribución territorial de esa participación consigna los porcentajes más altos en la región NEA y Patagonia; y los más bajos en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

Participación en espacios y organizaciones comunitarias por región (ENCC, 2017).



Participación en espacios comunitarios. Gentileza SInCA.

III. Pensar lo local: el caso de la Red de Ciudades Creativas

Hasta aquí, las grandes tendencias en la distribución de agentes, espacios y actividades a nivel nacional, pero ¿qué ocurre con la localización de la cultura a nivel local? ¿Los mapas de las diversas localidades (o provincias) replican necesariamente las distribuciones observadas a nivel nacional? ¿En todas las localidades encontramos las mismas categorías a mapear?, ¿sobran o son insuficientes?

La información presentada en el Mapa Cultural de la Argentina muestra ciertas tendencias que se presentan en la cultura a nivel nacional a través de una metodología que permite generar información referida a la totalidad del territorio nacional con categorías generales. La estructura de un sistema

nacional plantea la necesidad de contar con información comparable en todos los distritos pero la generalización puede esconder o invisibilizar expresiones culturales propias de cada territorio. Esto es así porque el Mapa Cultural no es el resultado de la suma de las realidades locales sino una construcción metodológica pensada para reflejar una realidad nacional cuya incompletud salta a la vista a medida que se aumenta el nivel de desagregación geográfica. En este sentido, la escala es una forma epistemológica para comprender y analizar el mundo social, y no una esencia o un fiel reflejo de la realidad (Kelly, 1999; citado en Blanco, 2007).

Como ejemplo compartimos la experiencia realizada entre 2016 y 2019 en el taller “Mapeo del Ecosistema Creativo”, realizado en el marco del Programa Red de Ciudades Creativas del Ministerio de Cultura de la Nación, donde el SInCA compartió herramientas para usar la información cultural local como un insumo para el diseño y seguimiento de políticas públicas locales: se partió de la información disponible para cada municipio en el Mapa Cultural del SInCA, y ya desde el primer diagnóstico fue evidente la ausencia o escasez de datos para varias categorías asociadas a las industrias culturales. Ante esa situación, la primera reacción fue “necesitamos mejorar los relevamientos”. Se asumía que la “falta” de datos se debía a la dificultad para acceder a información local. Sin embargo, luego de intercambiar impresiones con los representantes de las áreas de cultura de cada gobierno local, fue posible replantear el problema. Se comprendió que la “escasez” no necesariamente se debía a la inexistencia de expresiones culturales o a su falta de registro, sino que indicaba la necesidad de repensar los instrumentos metodológicos para conocer qué actividades culturales se estaban desarrollando en esas localidades, y quiénes y dónde lo hacían.

Como resultado de este cambio en la mirada y luego del trabajo conjunto con las autoridades de Cultura de Puerto Madryn y Viedma, se incorporó la categoría “Talleres Culturales Municipales”, ya que en ambas localidades las actividades culturales no siempre contaban con infraestructura específica para su realización pero sí ocurrían en otros sitios bajo la modalidad de “taller”. De esta manera, el mapa de “talleres o clases” permitía construir un itinerario cultural de la zona no circunscripto a los denominados “espacios”, lugares tradicionalmente concebidos para el desarrollo de actividades culturales (salas de teatro, centros culturales, salas de cine, auditorios). Por esa razón, se incluyeron centros de jubilados, escuelas, canchas de fútbol, es decir, categorías que a priori no suelen considerarse como “culturales” pero que en estas localidades funcionan como sedes de actividades del campo cultural.

En varios de los talleres las ciudades propusieron mapear artistas, gestores y productores locales. Esta demanda puso en tensión las conceptualizaciones y diseños metodológicos del Mapa Cultural del SInCA, ya que las categorías que emplea representan instituciones, organizaciones, asociaciones, grupos, colectivos y/o empresas pero no personas o individuos. Esto obedece a una decisión (política y metodológica) que se fundamenta en el cuidado y protección de datos personales e información sensible. Porque, por ejemplo, ¿en dónde debería situarse un artista plástico?, ¿en su vivienda?, ¿en su taller? Esas demandas locales pusieron en evidencia diferencias político-conceptuales (¿es deseable geolocalizar personas?) y metodológicas (¿pueden incorporarse ese tipo de registros en el diseño actual del mapa?) que nos llevaron a reflexionar acerca de la diferencia entre el mapa como

medio de visualización y la acción de mapear como herramienta de identificación de actores locales (¿Es imprescindible medir o ubicar los actores en un punto determinado? ¿El mapa tradicional es la única opción posible? ¿Existen otros abordajes más propicios?). Como propuesta alternativa surgió la incorporación de herramientas de relevamiento de actores locales y la implementación de algún dispositivo de consulta, como un directorio.

IV. Otras experiencias de mapeo y acercamiento al territorio

Las entrevistas exploratorias con los referentes sociales del territorio pueden ser un punto de partida para generar un primer acercamiento al relevamiento de los fenómenos culturales de la zona. En este sentido, la metodología de mapeo participativo, a partir de una técnica sencilla de muestreo no probabilístico como la “bola de nieve”,⁴ permite acceder a varios actores de la zona y comenzar los relevamientos.

Un buen ejemplo es la experiencia de mapeo colectivo realizada por el equipo de la Secretaría de Cultura del Municipio de Rafaela a través del proyecto Radar (2016-2017), un dispositivo diseñado para construir información sobre la producción, circulación y el consumo cultural en la ciudad, para fortalecer la vinculación entre los actores culturales y desarrollar las redes colaborativas locales. Se trató de un mapeo colectivo realizado por distintos actores locales y estructurado en dos etapas: la primera consistió en ubicar en cada mapa diferentes puntos que contribuyeran a la búsqueda de información concreta sobre el equipamiento cultural de la ciudad. La segunda etapa en identificar la situación actual de cada disciplina a través de la herramienta de análisis FODA (fortalezas, oportunidades, dificultades, amenazas).

Esta experiencia resulta muy interesante porque combina herramientas metodológicas para caracterizar el sector cultural local. Para empezar, el proyecto tomó las categorías del Mapa Cultural de la Argentina para repensarlas y reformularlas en diálogo con las expresiones culturales de la ciudad. En sus palabras: “Los conceptos y categorías aquí utilizados no son definitivos ni pretenden construirse como los únicos posibles. No buscamos establecer definiciones inamovibles, sino que somos conscientes de que el proceso no es neutral y, por lo tanto, conlleva consecuencias concretas” (Radar, 2017). Las categorías del mapa se emplearon como marco de referencia para identificar en el territorio espacios, actores y proyectos culturales. El trabajo en conjunto con los actores locales permitió contar con información de primera mano, que se complementó con una caracterización derivada de un análisis FODA.

4 Consiste en una muestra realizada a través de conocidos y amigos de los actores relevados, por ejemplo: talleres de arte. Es muy probable que un tallerista de arte (o asistente a talleres) conozca a otros talleristas, por eso esta técnica sería una forma efectiva de muestrear un colectivo que de otra manera resultaría de difícil acceso para quien investiga. En síntesis, la técnica de bola de nieve consiste en usar la red de contactos de personas iniciales para acceder a más gente de un colectivo.

Otra experiencia de mapeo local es “Plataforma de Artistas”, un proyecto liderado por el Instituto de Extensión de la Universidad Nacional de Villa María, Córdoba, realizado en conjunto con el Centro Cultural Comunitario Leonardo Favio, diversas asociaciones y artistas de la ciudad, con el objetivo de contribuir al desarrollo económico y social local. Esta experiencia universitaria generó una plataforma propia de consulta de perfiles de artistas, productores y gestores culturales locales y un mapa para visualizar espacios e instituciones culturales.

Las iniciativas mencionadas (Radar y Plataforma de artistas) tienen en común el hecho de haber empleado diversas estrategias de relevamiento e incorporado a los actores locales en el mapeo y difusión de la actividad cultural. Radar, por su parte, tomó como punto de partida las categorías del Mapa Cultural del SInCA y las redefinió de acuerdo con sus necesidades y planteó una modalidad participativa para el mapeo. Por su parte, la Plataforma de Artistas focalizó su trabajo en la creación de un directorio estilo catálogo de las y los artistas de la ciudad.

También nos interesa mencionar la Encuesta Nacional de Cultura, realizada por el Ministerio de Cultura de la Nación durante abril, mayo y junio de 2020 con el objetivo de conocer el perfil de las personas y las organizaciones culturales⁵ de todo el país y las problemáticas atravesadas en el marco de la emergencia sanitaria. El relevamiento se realizó sin un marco muestral, por lo cual no pueden hacerse inferencias para toda la población pero permite identificar tendencias y generalidades entre quienes respondieron la encuesta.

Al observar los datos relevados por provincias y localidad, encontramos emergentes que nos permiten hipotetizar acerca de algunas dinámicas y particularidades de esos territorios. Por ejemplo, en el análisis realizado para el Municipio de Quilmes,⁶ identificamos para las personas que respondieron la encuesta (no organizaciones) una participación en el sector Artes Visuales⁷ (27%) bastante mayor que la que se observa como tendencia nacional (19%). Este indicio nos alerta sobre una configuración cultural particular de la zona, que se hizo comprensible a partir de la lectura y el análisis realizado en conjunto con los funcionarios municipales, ya que ellos señalaron la relevancia local de la Escuela Municipal de Bellas Artes y su larga trayectoria en la formación de artistas plásticos.

De esta manera, la encuesta permitió generar un marco de interpretación de las dinámicas culturales locales que fue complementada o resignificada como resultado del trabajo en conjunto con los funcionarios y conocedores de las particularidades del territorio.

En síntesis, estas experiencias demuestran que aunque las herramientas de medición utilizadas por el Estado nacional apuntan a identificar grandes tendencias generales y presentan el riesgo de invisibili-

5 Se trató de una encuesta autoadministrada disponible en el sitio web del Ministerio de Cultura de la Nación durante los meses de abril, mayo y junio. Se dirigió a personas y organizaciones culturales definidas a partir de la autopercepción, es decir que no se aplicaron preguntas filtro para distinguir a los participantes.

6 En el caso del Municipio de Quilmes se articuló con la Secretaría de Educación y Cultura para promover y difundir el formulario en la localidad y obtener una mayor cantidad de respuestas.

7 La encuesta preguntó sobre el sector de desempeño de las actividades.

zar muchas particularidades locales, constituyen puertas de entrada o puntos de partida para investigaciones y análisis locales de mayor alcance o nivel de desagregación.

V. Lo que queda por hacer

Desde 2006 el Sistema de Información Cultural de la Argentina releva, procesa y organiza información cultural de todo el país. Una de las formas en que organiza esa información es el Mapa Cultural que, como se dijo, muestra la distribución geográfica del conjunto de datos relativos a agentes, espacios y actividades culturales del país. El análisis sobre la marcada concentración geográfica en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y las provincias de la región Centro muestra también que en las zonas con menor densidad de población, alejadas de las ciudades principales y de la región central del país, la actividad cultural pasa fundamentalmente por agentes y espacios ligados a la cultura comunitaria. La actividad cultural se territorializa bajo lógicas y/o formatos alternativos a los de la producción y circulación de las industrias culturales.

Para que los modos de mostrar las grandes configuraciones de la actividad cultural a nivel nacional no solapen o invisibilicen las particulares propias de la escala local es necesario pensar los mapas como una construcción simbólica de un fenómeno. Una construcción con la cual se pretende lograr un acercamiento y un esbozo de la realidad (entre otras formas posibles) para el diseño y gestión de políticas públicas (Bosisio, 2009). Es solo una lectura posible de ese territorio, que responde a objetivos y actores específicos.

Como quedó demostrado con las experiencias realizadas junto a los gobiernos de las localidades que integraban la Red de Ciudades Creativas, las categorías propuestas para abordar los agentes, espacios y actividades culturales pueden no ser suficientes para captar las expresiones culturales locales toda vez que estas transcurran en espacios no identificados como culturales, sucedan esporádicamente o sean realizadas en el marco de otros proyectos sociales más amplios o multidisciplinarios.

Por eso, una vez más, las reflexiones nacidas del trabajo en conjunto con la Red de Ciudades Creativas y otras experiencias locales de mapeo y recolección de datos ponen de manifiesto la necesidad de repensar diseños de relevamiento de información que reflejen las manifestaciones culturales y artísticas propias de cada territorio. Las metodologías existentes (como la del SInCA) pueden ser un punto de partida para la sistematización de la información; no obstante, su utilización exige la revisión de objetivos, definiciones conceptuales, indicadores y metodologías de relevamiento. Para desarrollar un mapa cultural es imprescindible preguntarnos siempre ¿qué queremos mostrar? y luego ¿cómo hacerlo? Las respuestas a esas preguntas permitirán avanzar en la definición conceptual desde la cual comenzar a investigar y encontrar (o construir) las herramientas metodológicas pertinentes.

Del mismo modo, es necesario revisar los mapas disponibles con el propósito de discernir si son las cartografías más adecuadas para transmitir la territorialidad de la cultura en cada localidad estudiada. La actividad de mapear trasciende el producto mapa y puede pensarse más holísticamente como una práctica de abordaje al conocimiento de los territorios locales. Mapeos colectivos con la participación

de la comunidad, recorridos urbanos, mapas temporales, mapas de emociones: algunas de las herramientas que pueden emplearse para dar cuenta de las experiencias subjetivas en el espacio. Y seguramente haya muchas otras por construir.

Más allá de la articulación de información cultural en un sistema y de la construcción de indicadores nacionales, la búsqueda de herramientas propias de cada localidad siempre es un paso adelante en el camino de mostrar la particular configuración de las expresiones culturales locales, al tiempo que puede significar un proceso colectivo de territorialización de la cultura.

Bibliografía

- Angulo Marcial, N. (abril-junio de 2009). ¿Qué son los observatorios y cuáles son sus funciones? *Innovación Educativa*, 9(47), 5-17.
- Blanco, J. (2007). Espacio y territorio: elementos teórico-conceptuales implicados en el análisis geográfico. En M. V. Fernández Caso y R. Gurevich (coords.), *La geografía y sus discursos. Un temario para la enseñanza*. Buenos Aires: Biblos.
- Bosisio, W. (2009). Análisis de casos de Sistemas de información cultural en Argentina. *Revista Indicadores Culturales*, 219-228.
- Newbiggin, J. (2010). *La economía creativa. Una guía introductoria*. Londres: British Council.
- Calcagno, N. y Lerman, G. (enero-diciembre de 2007). La información cultural en la Argentina. *Cuadernos de Economía de la Cultura*, año V, (7/8).
- Getino, O. (2007). Medir la cultura. Una tarea inacabada. *Revista Indicadores Culturales*, 74-81.
- Martínez Illa, S. y Mendoza Hernández, R. (2011). Cartografías culturales: mapeo y acción cultural. *Periférica Internacional. Revista para el Análisis de la Cultura y el Territorio*, (12).
- Mercer, C. (junio de 1995). De las cartografías del gusto a los mapas culturales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, I(1), 83-91.
- Mignaqui, I. (2010). *La productividad en las ciudades metropolitanas: los desafíos del urbanismo y la planificación urbana en un mundo globalizado*. Congreso Internacional R 2010. Desafíos de la ciudad latinoamericana en el bicentenario de la emancipación. Rosario.
- Sequeira, A. y Ortiz, M. (2007). El por qué y el para qué de los sistemas de información cultural. *Revista Indicadores Culturales*, 118-125.
- UNESCO (2013). *Informe sobre la Economía Creativa*. Edición especial.

Fuentes consultadas

Argentina, Ministerio de Economía, Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (2010). Censo Nacional de Población, Hogares y Vivienda.

Argentina, Ministerio de Cultura, Sistema de Información Cultural de la Argentina (2017). Encuesta Nacional de Consumos Culturales.

Argentina, Ministerio de Cultura, Sistema de Información Cultural de la Argentina. Mapa Cultural de la Argentina, <https://www.sinca.gob.ar/>

Argentina, Municipalidad de Rafaela, Secretaría de Cultura, Coordinación de Políticas Culturales (2017). Radar Cultural.

Datos culturales en tiempos de pandemia



*Mariana Kunst**

El Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA), del Ministerio de Cultura de la Nación, produce, sistematiza y difunde información referida a la actividad cultural. Es a la vez una herramienta de gestión y un instrumento de información pública. Trabaja con insumos provenientes de distintas fuentes como relevamientos propios, organismos públicos, gobiernos provinciales y cámaras empresarias, entre otros. El SInCA pone a disposición, en diversos soportes, información relativa a la producción, las prácticas y los consumos culturales. Además, desarrolla varios proyectos que intentan dar cuenta de las diversas facetas de la realidad cultural argentina, como el Mapa Cultural, la Cuenta Satélite de Cultura y la Encuesta Nacional de Consumos Culturales, entre otros.

El informe “Coyuntura Cultural Sectorial” que publica todos los años el SInCA presenta información referida a la actividad y prácticas culturales en el país. Las series estadísticas del informe “Coyuntura Cultural Sectorial” que se analizan a continuación son elaboradas por el SInCA a partir de la información provista por distintos organismos y cámaras sectoriales. La última publicación (disponible en la

* Coordinadora del Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA).

web del SInCA)¹ tiene la particularidad de presentar la información del año 2020 que refleja no solo los efectos de la pandemia de COVID-19 en el ámbito de la cultura sino también la forma en que el proceso de digitalización va transformando los patrones de consumo cultural.

En el informe se pueden distinguir dos tipos de evolución. En primer lugar, actividades con caídas significativas que debieron suspenderse durante la pandemia como la asistencia al teatro, espectáculos de música en vivo, museos y cine y, en segundo lugar, actividades que en muchos casos se intensificaron y que están vinculadas a consumos hogareños, como la televisión y el contenido digital. En ese sentido, los resultados del Estudio sobre el impacto de la COVID-19 en los hogares del Gran Buenos Aires realizado por el INDEC muestran que 75,5% de hogares con niños y niñas en escuela primaria y 72,4% de hogares con adolescentes en secundaria aumentaron el tiempo frente a las pantallas (TV, PC, notebook, tablet y celular) desde el inicio de la pandemia por fuera del tiempo dedicado a las tareas escolares.

Desde el lado de la oferta, los resultados de las estimaciones realizadas por la Cuenta Satélite de Cultura (Dirección Nacional de Cuentas Nacionales - SInCA) que mide la incidencia económica de la cultura en el país, muestran que en el año 2020 la producción de bienes y servicios culturales finales (valor agregado bruto [VAB] cultural) disminuyó 16,1% respecto del año anterior. La cultura fue el tercer sector de la economía con mayor caída de la producción durante este período y solamente fue superada por los sectores de la construcción y hoteles y restaurantes. Sin embargo, al analizar por separado la variación interanual del valor agregado bruto de cada sector cultural se desprenden diferencias significativas: el sector producción y edición musical mostró caídas del 45% en la producción de bienes y servicios finales, el sector de las artes escénicas y espectáculos artísticos disminuyó el 64% y el sector contenido digital prácticamente se mantuvo estable. En ese sentido, durante el período 2016 y 2020 la variación interanual del VAB cultural mostró tasas negativas para la mayoría de los sectores culturales. Sin embargo, el sector de contenido digital aparece como una excepción ya que no solo es uno de los que más crece, además, ese crecimiento alcanzó los dos dígitos (19%) en los últimos cinco años. Esta expansión contribuyó a amortiguar la caída de la cultura en general que, sin el aporte de este sector, hubiera sido mucho más pronunciada (SInCA).

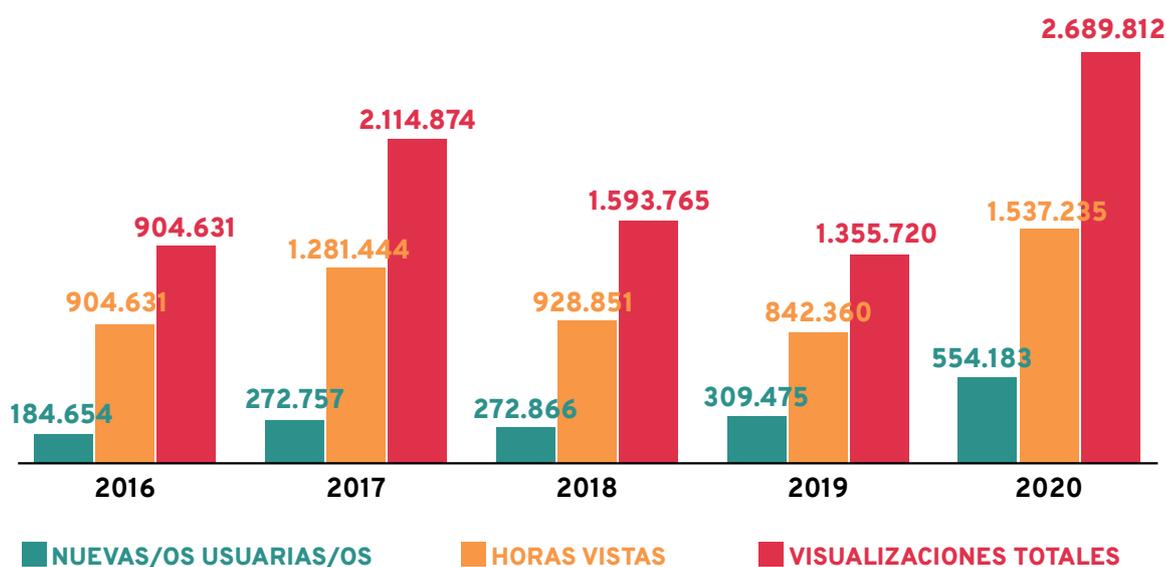
Los resultados del informe “Coyuntura Cultural Sectorial” permiten dar cuenta de la evolución de la actividad de los sectores culturales. La cantidad de entradas vendidas, el número de espectáculos realizados, el número de títulos editados, los montos recaudados y cantidad de suscriptores, entre otros, son los datos que representan el insumo principal de este informe. Los resultados muestran que durante el año 2020, a raíz de la pandemia, se registraron caídas importantes en la concurrencia y recaudación de las prácticas culturales presenciales. Según información del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (INCAA), el cine registró un total de 8.931.508 espectadores, lo que significó una caída interanual del 82% con respecto al año anterior y la recaudación total por venta de entradas disminuyó 83% en valores reales con relación al año 2019. En el caso de los espectáculos de

¹ Consultar en www.sinca.gob.ara

música en vivo, el informe también muestra que –según información de la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET)– en 2020 se realizaron un 82% menos de shows que en 2019. En el caso del teatro la cantidad de funciones cayó un 79% y la asistencia un 82% respecto al año anterior.

Para tener un panorama más completo de la actividad cultural durante el año 2020 también se requiere analizar fuentes de datos que permitan dar cuenta del nivel de actividad de las prácticas culturales digitales. Como se trata de consumos mediados por dispositivos, los indicadores de conectividad y el uso de celulares permiten asociarlos al soporte del consumo. La evolución de los accesos a la TV por cable se mantuvo estable en 2020 (con un leve aumento de 0,5%) alcanzando los 7,3 millones de accesos (SInCA en base al Ente Nacional de Comunicaciones). La cantidad de accesos a internet (móviles y fijos) aumentó durante la pandemia. Como muestra el informe “Coyuntura Cultural Sectorial”, durante 2020 se registraron 7,24 millones de accesos fijos a internet, lo que implica un aumento interanual del 3,5% y un acumulado del 14% desde 2015. Los accesos móviles pospagos alcanzaron en 2020 los 28,7 millones, lo que implica un aumento del 1,9% interanual y del 21% desde 2015. El incremento de la modalidad de conexión vía celular guarda relación con la importancia de este dispositivo como soporte de acceso a diversos consumos culturales: escuchar música, ver videos, series y películas, leer diarios, etc. (SInCA en base a INDEC). Además, según el módulo de acceso y uso de tecnologías de la información y la comunicación (INDEC), en el cuarto trimestre de 2020 se registró que el 63,8% de los hogares urbanos tiene acceso a computadora y el 90% a internet. Además, los datos muestran que, en la Argentina, 88 de cada 100 personas emplean teléfono celular y 85 de cada 100 utilizan internet.

Cine online. Usarias/os, horas vistas y visualizaciones de CineAr 2016-2020.



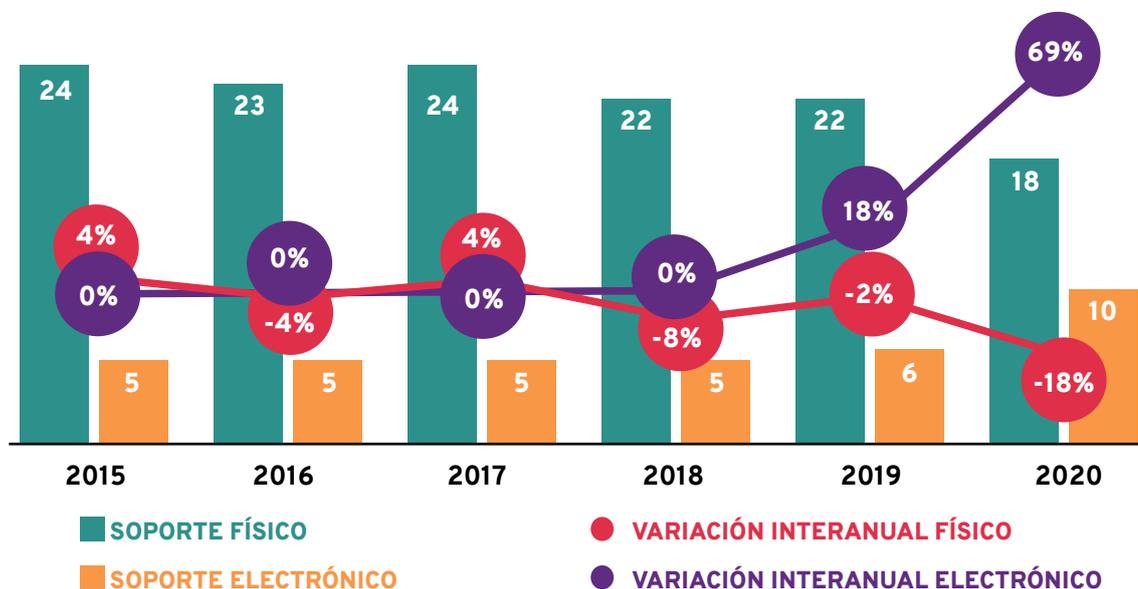
Fuente: SInCA en base a CineAr, INCAA.

La cantidad de usuarios de plataformas de música, series o películas también da cuenta de la evolución de esas actividades. En ese sentido, la información provista por Cine.ar (la plataforma gratuita de acceso a contenidos audiovisuales nacionales) muestra que durante 2020 se incorporaron 554.183 nuevas/os usuarias/os, 79% más que en 2019; se registraron 1.537.235 de horas vistas, 82% más que en 2019; y se realizaron 2.689.812 visualizaciones totales, casi duplicando el consumo del año 2019 (SInCA en base a Cine.ar).

El Teatro Nacional Cervantes (TNC) creó su canal Cervantes online y la información provista por este sitio muestra que durante 2020 la cantidad de producciones visualizadas fue creciendo en forma exponencial, pasando de 5 propuestas en marzo a 113 propuestas en octubre. El traslado de la audiencia a la propuesta digital del teatro tuvo su pico en abril, a un mes de iniciado el aislamiento social, preventivo y obligatorio, con 300.177 visualizaciones (SInCA en base a TNC).

Sobre los libros, el informe muestra que el incremento de la cantidad de títulos durante 2020 se explica por el crecimiento del 69% del soporte digital, ya que los títulos editados en soporte físico mostraron una caída del 18%.

Cine online. Usarias/os, horas vistas y visualizaciones de CineAr 2016-2020.



Fuente: SinCa en base a datos de la Cámara Argentina del Libro (CALI e ISBN.ar).
 Nota: no se incluye la publicación de cuadernillos realizada por el Ministerio de Educación de la Nación

Sobre la cantidad de ejemplares impresos, el informe muestra que en 2020 se contrajo un 28% con respecto al año anterior, con lo que se verifica una continuidad decreciente desde 2014 (SInCA en base a la Cámara Argentina del Libro).

En cuanto a la evolución de las suscripciones a diarios en soporte digital, también se verifica un aumento sostenido durante los últimos años. El informe muestra que, según los datos provistos por el Instituto Verificador de Circulación (IVC), el soporte digital aumentó 181% con respecto a 2019 mientras que el soporte físico cayó 31%. Durante 2020 el mercado de diarios pagos se segmentó en dos mitades, con una participación creciente de las ediciones digitales en detrimento del soporte físico (SInCA).

Sobre el sector música, la evolución de las importaciones de servicios audiovisuales digitales refleja el pago de abonos de plataformas de *streaming*. Al analizar los datos provenientes de Suecia (país de origen de Spotify), se verifica que en el segundo trimestre de 2020 esas importaciones de servicios audiovisuales digitales crecieron 35% respecto del primer trimestre de 2020 (SInCA, en base a INDEC).

En resumen, la información disponible da cuenta de la importancia creciente de analizar a la actividad cultural como un conjunto de sectores heterogéneos. Esto implica distinguir subcategorías de actividad mediadas por dispositivos (celular, computadora, etc.) que es preciso analizar de manera asociada al soporte. Las nuevas modalidades de consumo modificaron la configuración de los hábitos y prácticas culturales. Estos cambios traen aparejadas distintas consecuencias para el sector que deben ser tenidas en cuenta a la hora de analizar su evolución. La masificación de la digitalización no solo transforma los patrones de consumo cultural sino también la forma de vincularse con los contenidos.

“Siempre tuve muy claro que quería formarme para contribuir al patrimonio audiovisual argentino”

Entrevista a Paula Félix-Didier



Juan Manuel Ciucci y Mariano Gatica***

Desde la dirección del Museo del Cine Pablo D. Hicken de la Ciudad de Buenos Aires, Paula Félix-Didier habla de su experiencia en el trabajo con los archivos audiovisuales y de los desarrollos de este campo. Historiadora, magíster en Archivo y Preservación de Medios Audiovisuales por la New York University, docente, investigadora cinematográfica, autodidacta, trazó un recorrido propio en busca del conocimiento y la experiencia que permitieran recuperar y conservar todo lo que contamos a través de la producción audiovisual. Es coautora y protagonista de la serie *Películas recuperadas*, emitida por Canal Encuentro e INCAA TV, y cofundadora de ARCA (Archivo Regional de Cine Amateur).

La explosión digital amplía su campo al infinito y Félix-Didier lanza aquí una pregunta técnica pero, sobre todo, filosófica: “¿qué vamos a guardar de todo esto?”. Aun sin respuesta, deja una alerta encendida: “hoy por hoy, el patrimonio más comprometido es el digital porque no estamos pensando en su preservación a largo plazo”.

* Docente, investigador, gestor cultural, militante social, periodista. En UNPAZ dicta la materia Historia de la Industria Audiovisual Argentina.

** Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual.

Contornos del NO (CdelNO): ¿Cómo surgió su interés por el trabajo con el material audiovisual, especialmente con los archivos audiovisuales?

Paula Félix-Didier (PF-D): Soy historiadora, estudié en la UBA, y ahí me empezó a interesar la historia del cine. Entonces me crucé a la Licenciatura en Artes, donde la orientación de Artes Combinadas tiene materias de cine. Hice las dos carreras en paralelo. En Historia los temas principales tenían que ver con la memoria reciente pero también con la historia política y económica, había que tratar de entender lo que había pasado y por qué. Entonces la historia cultural y la historia del cine no formaban parte del plan de estudio ni tampoco encontré mucho eco en algún docente que me pudiera acompañar con lo que a mí me interesaba investigar. Así que comencé a formarme un poco de manera autodidacta y tomando también algunas de las pautas que me daban en la carrera de Artes. A mí, históricamente, me interesaba un período particular del cine argentino que es el de los comienzos del sonoro en la década del treinta hasta los comienzos de los años cuarenta. Lo primero que te pasa cuando empezás a investigar es darte cuenta de que las películas no están. Lees en el manual de Domingo Di Nubila películas que no se consiguen. Sobre todo en la segunda mitad de los ochenta, al principio las únicas posibilidades de ver clásicos del cine estaban en las salas de arte y ensayo, en los cineclubes, en la Sala Lugones, en el Cineclub Núcleo. Después vinieron los VHS y los canales de cable pero de alguna manera empecé a hacerme esa pregunta: ¿Cómo puede ser que las películas no estén?, ¿qué les pasa?, ¿por qué se pierden? ¿Cómo puede ser que si yo quiero ver una película de Niní Marshall del año 38 no esté?, ¿cómo puede ser? Entonces ahí fui enterándome, por un lado, de la cuestión de la conservación: las películas se pudren y hay que guardarlas de determinada manera, pero también de cuestiones de desinterés, de negligencia, de falta de instituciones que se ocupen del tema, y así fue que me fui metiendo.

Eso me llevó muy directamente a la cuestión de los archivos y ya a principios de los noventa empecé con un grupo de gente liderado por Octavio Fabiano y Fernando Martín Peña como voluntaria. En el ENERC, en el sótano de la escuela del cine, habían encontrado una colección, una cantidad de latas de películas espectacular, gigantesca. Peña fue descubriendo qué era lo que había quedado de los Laboratorios Alex, cuando cerraron a fines del ochenta. Lo ordenamos, lo identificamos y Octavio Fabiano nos enseñó cómo manipular el material, cómo trabajar con una moviola, cómo repararlo, cómo reemplazar los empalmes, cómo ir entendiendo las formas del deterioro del material fílmico y cómo lidiar con eso. Si están los títulos, ir a buscar cuánto dura la película, ver si la versión que tenés dura eso, si le falta algún fragmento, identificar a los actores. A partir de eso me fui metiendo en el mundo de los archivos audiovisuales, empecé a interesarme y conocí la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, busqué todo material que hubiera. Daba clases de historia del cine, de análisis y crítica de cine y apliqué para un programa de posgrado en la Universidad de Nueva York sobre preservación y archivo de la imagen audiovisual. Era un programa muy pequeño, éramos solamente ocho personas y era muy intensivo. Dejé todo acá y me fui a vivir a Nueva York casi cuatro años. Nos llevaron a conocer muchos de los archivos principales de Estados Unidos, teníamos que trabajar todos los cuatrimestres y en el verano realizar pasantías toda la semana cumpliendo horarios en distintos archivos. Esa experiencia me sirvió para conocer de cerca cómo se trabaja, y trabajé en archivos grandes: el Museo

“Siempre tuve muy claro que quería formarme para contribuir al patrimonio audiovisual argentino”



Paula Félix-Didier en el Museo del Cine “Pablo D. Hicken”. En *Reise nach Metropolis* (2010, Artem Demenok)

de la Televisión y la Radio de Nueva York, el Anthology Film Archives, que es el cine y centro cultural que tenía Jonas Mekas.

Mi idea era aprender para regresar y tratar de ver qué se podía hacer con el audiovisual en Argentina. A esa altura, estaba virando la mirada no solo al cine sino hacia todo el audiovisual que es mucho más que las películas. Tradicionalmente, el archivo se pensaba como un lugar en que se guardan los largometrajes que se estrenaban en el cine. Yo ya tenía, sobre todo viniendo de la Historia, una idea de que la imagen en movimiento, los archivos audiovisuales, eran mucho más que eso, que también incluyen por supuesto los noticieros y los documentales, los cortometrajes, las publicidades y las películas familiares, películas educacionales, el cine experimental, la animación, las películas institucionales. Todo eso antes de que la explosión digital y las redes sociales nos conviertan a todos nosotros no solamente en consumidores sino también en productores de imágenes. Ahora tenemos videos de Instagram, cosas de YouTube, lo que grabamos con nuestro teléfono, las sesiones de Zoom. La cuestión se fue complicando no solo en términos tecnológicos sino también filosóficos: ¿qué vamos a guardar de todo esto? Porque no es sencillo responder esa pregunta. Siempre digo que cuando nos ocupábamos solamente del material filmico esa pregunta era muy fácil porque se guardaba todo, porque se perdió tanto que si encontrás un rollo de película no dudás, sea lo que sea, lo guardás. Y ahora no se puede guardar todo, no hay ninguna posibilidad, porque es como un rizoma la producción digital, es imposible saber qué es todo, cuánto es todo.

CdelNO: Partiendo de aquella experiencia, ¿cómo fue evolucionando la formación para pensar y trabajar los archivos en nuestro país? ¿Qué diferencias hay con aquel comienzo, que había muy poco, a la actualidad?

PF-D: En términos de formación, acá sigue habiendo muy poco, la forma de aprender sigue siendo fundamentalmente autodidacta. En el Museo, por ejemplo, tenemos un programa muy informal de voluntarios, gente que viene porque tiene muchas ganas de aprender esto. Incluso la formación de los



Archivo del Museo del Cine “Pablo D. Hicken”.
En *Reise nach Metropolis* (2010, Artem Demenok).

trabajadores del Museo: en general se han formado trabajando allí con las colecciones y conversando entre todos. No somos muchos los que nos dedicamos a esto en la Argentina y la verdad es que en términos institucionales el Museo es el que más personal específico dedicado tiene. El Instituto del Cine tiene un archivo con dos o tres personas con las cuales colaboramos y conversamos mucho estos temas, el Archivo General de la Nación fue mejorando y ahora tiene algo de personal. Pero en general la gente que está formada sistemáticamente acá, está formada en archivística o bibliotecología o en conservación, pero de otras cosas. Porque las carreras de conservación no incluyen conservación audiovisual, tienen más que ver con artes visuales, escultura, con arquitectura. Hay algunos cursos, ha habido y ahora hay cada vez más un auge de este tema, y hay algunos cursos sueltos pero una formación sistemática y específica todavía no, hay que irse afuera. También se abrieron programas en varios lugares, hay una chica que fue a estudiar a Francia, otros a Alemania, otros a Ámsterdam, otros a Rochester en Estados Unidos. Algunos de ellos han vuelto, otros no, ese es el tema también: cuándo te vas y cuándo volvés. Yo siempre tuve muy claro que quería formarme en esto para contribuir al patrimonio audiovisual argentino. Por suerte, hemos podido hacer bastante y eso es lo que nos sostiene a los que hacemos esto hace mucho tiempo.

CdelNO: Mencionaba recién que ahora hay una especie de auge. ¿En qué sentido y a qué se debería ese auge?

PF-D: Hay algo que se llama “el giro del archivo”, una especie de interés desde los artistas y desde los investigadores por trabajar temáticas que tienen que ver con el archivo. Yo creo que hay algo a nivel mundial, una vuelta a la memoria, a repensarnos, ¿no? Los archivos sirven para eso, para repensarnos. Yo creo que la humanidad está en un momento –no hablemos de este contexto pandémico– de reflexión, de cómo llegamos hasta acá y cómo vamos a seguir porque hay temas complicados en los que estamos metidos. Argentina tiene una historia de reflexión sobre memoria reciente muy rica e importante y somos ejemplo con relación a esta memoria reciente y a lo que tiene que ver con la última dictadura, sobre todo, pero no tanto con relación a archivos históricos. Otros países en América tienen una tradición y una institucionalidad más fuerte con relación a los archivos y al cuidado del

patrimonio cultural y de la memoria. México, Colombia, Brasil, que lamentablemente lo tenía hasta hace muy poquito, y estos son tiempos bastante tristes para los que nos dedicamos a esto por el incendio que hubo en la Cineteca Brasileña, que es un incendio fruto de la negligencia y del abandono en el que está esa institución que era un modelo para nosotros. Yo creo que el cuidado de la memoria tiene que ser una responsabilidad indelegable del Estado. Uno piensa qué cosas un Estado no puede dejar de hacer y yo creo que salud y educación, por supuesto, y esto del cuidado de la memoria también, son cosas que tiene que ocuparse el Estado porque nos constituyen. Como creo en eso, trato de hacer política pública para eso, en un país que no las tiene. Cuando empezamos con este tema, a fines de los ochenta, principios de los noventa, éramos muy poquitos y siempre los mismos hablándonos entre nosotros. Por suerte, ahora hay generaciones nuevas, por este tema del auge de los archivos, y empezó a pasar que ya no conozco a todo el público, aparece gente muy interesada y con preguntas muy inteligentes. Por ejemplo, este movimiento de voluntarios en el Museo y de gente que se acerca interesada por aprender, gente en otras instituciones o que están trabajando con archivos privados. Me da esperanza de que haya quienes puedan llegar más lejos de lo que pudimos nosotros.

CdelNO: ¿Cuáles son los principales trabajos que deben realizarse para que las películas puedan preservarse en el tiempo?

PF-D: En el caso del cine es raro, porque no necesariamente lo más antiguo es lo que está más comprometido. El patrimonio audiovisual existe en tres soportes diferentes: primero el filmico, luego el videomagnético y ahora el digital. Cada uno de esos soportes tiene sus propias necesidades de conservación. Y, diría, sin ánimos de ser muy tremendista, que hoy por hoy el patrimonio más comprometido es el digital porque no estamos pensando en su preservación a largo plazo. Como todos sabemos, los discos rígidos, los *pendrives*, las computadoras o los teléfonos se rompen, se corrompen. La preservación digital requiere un mantenimiento muy activo, tenés que estar permanentemente migrando los archivos, corriendo detrás de la obsolescencia programada del *software* o el *hardware*, tenés que tener redundancia porque nunca hacemos *backup* de todas las cosas. Cuando estás hablando de patrimonio no te podés jugar a que se pierda, tenés que tener dos o tres copias en distintos lugares. Tenés que tener un servidor dedicado, porque el patrimonio audiovisual como cualquier patrimonio requiere soberanía, y no podemos comprarle un espacio a Amazon o Google que tienen servidores en otro país. No estamos pensando en la preservación digital y es urgente pensarla.

El material filmico tuvo tres tipos de soportes, siempre en rollos de película: primero el nitrato hasta los años cincuenta, un material muy inestable, que puede entrar en combustión espontánea, explotar, es peligroso, hay que guardarlo de una manera muy particular. Después vino el acetato que, si bien no explota, si no se guarda a temperatura y humedad controladas se pudre mucho más rápido que el nitrato, se avinagra y desaparece. Y, después, el último formato fue el poliéster, que duró poco porque enseguida vino el digital y el magnético que por ahora es un material resistente y estable que puede durar 500 años. Siempre hay que tener baja temperatura, bajo nivel de humedad relativa, depende luego si es negativo, positivo, magnético, digital, etcétera. Pero, en general: nunca una temperatura

mayor a 14 grados, una humedad necesaria —que en Buenos Aires es imposible sin ayuda—, porque es un 35, 40% de humedad relativa. Eso es lo básico, tener un ambiente con clima controlado como para asegurarse de que las cosas duren un tiempo mayor. En Argentina todavía no tenemos bóvedas como corresponden, han mejorado muchísimo en el Instituto del Cine, como el Archivo General de la Nación o nosotros en el Museo con los aires acondicionados, pero en general los niveles de temperatura y humedad no son los que corresponden. Obviamente es algo caro, y también está la cuestión ambiental que se está repensando en el mundo, con alternativas que sean menos dañinas. Es complejo, pero se sabe lo que hay que hacer.

CdelNO: Desde el punto de vista de la política pública y ante la posibilidad del proyecto de una nueva Cinemateca, ¿cuál es su opinión profesional sobre los requisitos que se necesitan y las posibilidades a futuro para que se realice?

PF-D: No me están agarrando en un momento muy optimista, les tengo que decir. Está la ley de 1999 que crea la Cinemateca Nacional, impulsada por Pino Solanas, que recién se reglamentó en 2010, once años después, pero nunca se concretó, por distintas razones que están en la propia ley. Quedó vieja porque en 1999 la industria cinematográfica era otra cosa, el campo cinematográfico era otra cosa, se pensó desde el lado del cine y no desde el lado del patrimonio cultural, entonces hay muchas razones en la cuestión presupuestaria que hacen que no estemos en un camino cercano. Veo que hay intentos y proyectos para hacer algunas cosas que tienen que ver con mejorar las condiciones de guarda del filmico, que ya tiene el Instituto del Cine o el Museo del Cine, pero una cinemateca es una institución integral que fundamentalmente tiene como función educar al público, eso sobre todo, hacer que las imágenes en movimiento nos sigan formando y nos sigan construyendo como sociedad. Y eso es mucho más que la conservación, es mucho más que la guarda, es también investigar curaduría, programación, tener salas, generar espacios de conversación con los otros, hacer cursos. Pero la educación y formación de público, sin el acceso permanente a esas imágenes, y poder repensarlas y buscarles formas de encontrarse con el público, no tiene sentido. Creo que estamos muy lejos de tener esa institución con la que Pino Solanas soñaba, el modelo de la cinemateca mexicana que tiene diez salas de cine, restaurante, un espacio al aire libre, un espacio de encuentro. Yo también me imagino una institución así. Creo que el Museo del Cine cumple muchas de esas funciones pero es una institución municipal, depende del Gobierno de la Ciudad, no tiene alcance nacional, si bien las tareas que se hacen y las colecciones que tiene y, a falta de una institución nacional, cumple de hecho esa función pero nadie lo reconoce. Sin los recursos no somos una cinemateca, nosotros tenemos que cumplir la función de un museo. Una cinemateca hoy tiene que ser muy inteligente en trabajar con las imágenes, ir evolucionando con el papel que las imágenes juegan, con instalaciones, noticieros, las películas familiares. Nosotros hacemos una actividad todos los años, se llama “El día de las películas familiares”, e invitamos a la gente a que traiga sus películas y las compartan. Compartimos los cumpleaños, bautismos, casamientos, las vacaciones y siempre aparecen ahí cosas de la historia personal y de, no sé, cómo era el envase de Coca-Cola en los años setenta por ejemplo. Uno descubre una comunidad,

“Siempre tuve muy claro que quería formarme para contribuir al patrimonio audiovisual argentino”



El cinematógrafo, producción del Museo del Cine. Disponible en vimeo.com

un sentido comunitario, porque te das cuenta de que todos festejábamos los cumpleaños igual y que todos nos vestíamos igual. Hay algo también de compartir ese valor tan particular que tiene la imagen en movimiento, cuando uno ve a su pariente que no está más moviéndose y hay algo también cultural de ver imágenes de su propio lugar, de sus propias ciudades, de su propio mundo. Yo creo que hay mucho que la imagen puede aportar a la educación y a los valores y a la construcción de identidad y de cultura. Una cinemateca tendría que ser eso, y yo no veo por ahora que estemos encaminados a pensar una institución como esa, lamentablemente. Tampoco hay una masa crítica de gente pidiéndola.

CdelNO: ¿Qué dificultades ve para el cine argentino pensando en el tema de la difusión y exhibición, tanto en salas como en TV?

PF-D: Esto es algo que está sucediendo en todo el mundo, las salas de cine están cerrando, pero creo que van a sobrevivir las salas que tienen programación específica. Y en cuanto a la TV, justo estamos viviendo otra gran revolución porque estamos pasando de los canales de cable al *streaming* donde hay dieciocho plataformas y, por lo menos en Argentina, nadie va a poder pagarlas todas para ver ese contenido. Así que algo pasará, se están acomodando para ver cuáles quedan y cuáles no. Hay algo cultural en torno a los contenidos nuevos, todo el mundo pensando en la próxima nueva película, que tiene poco de nuevo porque la mayor parte son secuelas o *remakes*, el sello editor The Criterion Collection tienen un canal de *streaming* con una programación espectacular, de todo el cine clásico del mundo, pero para ellos no es negocio Latinoamérica y entonces no está accesible acá.

Creo que la brecha tecnológica, la brecha económica, va a hacer notar cada vez más estas cosas, y vamos a estar cada vez más afuera de este tipo de contenidos legales. La única alternativa para nosotros en este momento parece ser la piratería, que es lo único que nos permite un acceso a una gran cantidad de cine. No es una cuestión de no querer pagar. Si quisiera pagar no podría, porque no tengo manera de acceder a ese material. Si no fuera por los contenidos ilegales estaríamos cada vez más analfabetos audiovisuales porque hay un montón de cosas que no podríamos ver a no ser que algún festival de cine, donde siempre es difícil conseguir entradas, las traiga.

CdelNO: En el contexto de pandemia, ¿cómo se afectaron o modificaron los modos del trabajo con el audiovisual y el archivo?

PF-D: La pandemia aceleró algo que ya venía dándose, por ejemplo, en el cierre de salas, y fortalecer y reforzar la cuestión de las plataformas *online* y las redes sociales. Pero a la vez tiene su lado positivo en relación con el acceso a las imágenes: nos ha permitido un salto fantástico, nos lo facilita muchísimo. Creo que con los archivos hemos, por un lado, reforzado esa visibilidad y hemos tenido que correr detrás con los recursos que cada uno tiene. Los lugares con más dinero se pusieron a digitalizar y poner a disposición en las redes materiales raros o poco accesibles. Nosotros hacemos un programa que se llama *La Hora del Museo*, en nuestro canal de YouTube, con materiales que no son los más habituales y los reunimos bajo alguna temática. Creo que dio la posibilidad de llegar a un montón de espectadores, potenció el acceso. Y, así como tiene muchas ventajas, la desventaja del digital es que homogeniza todo, que todos los contenidos pueden estar a la misma altura, entonces uno entra en YouTube y no sabés si es un video que hizo uno en su casa o un pedazo de una película clásica. Así como tenemos el problema de las *fake news*, tenemos el problema de que casi cualquier contenido vale, entonces necesi-



La Hora del Museo, realizado por el Museo del Cine. Emisión dedicada a *Fiesta de los trabajadores* (1953).

tás una guía para navegar los contenidos digitales. La pandemia nos abrió la puerta a nuevos públicos, nos permitió parar un poco y poder repensar para cambiar el ángulo de lo que veníamos haciendo. Poder escuchar a las nuevas generaciones que ya nos venían proponiendo hacer cosas relacionadas con las redes. Yo llegaba hasta Facebook y Twitter y la gran novedad era Instagram. Y ahora aparecen nuevos espacios como herramientas para repensar modos de encuentros, diálogos, y generar imágenes. Supongo que, de todo lo malo, algunas cosas buenas van a quedar de esto.

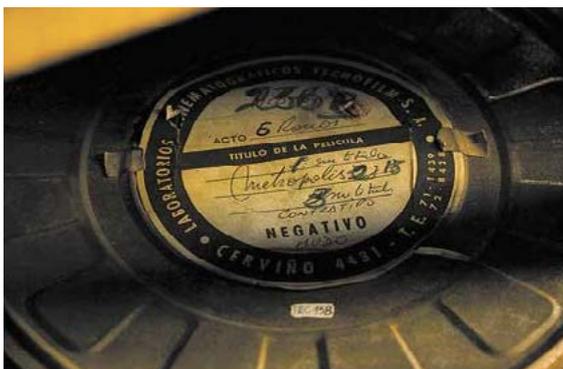
CdelNO: En el marco de la restauración, ¿cómo definiría las posibilidades y dificultades que brinda el resultado final que se logra?

PF-D: Con el cine pasa algo que no pasa tanto en otras artes. Alguien puede decirte “la verdad que, para su época, está buena esa película”. Hay como una idea evolutiva que no está en otras artes. Muchas veces tiene que ver con lo tecnológico pero también con esa imposibilidad de ver películas argentinas. En el canal *Volver* no se ve ni se escucha y alguien puede pensar que eso era el cine argentino, pero la verdad que no, se veía bien, pero eso está mal copiado, mal digitalizado, mal cuidado y mal guardado. Y se puede volver a ver bien, devolverles, por lo menos, la dignidad a esas películas. Como historiadora pienso en la veracidad histórica de cómo se veía la película en ese momento. Eso que estoy viendo no es la película, es otra cosa, es una versión, pero no es lo que era. Y ahora, en relación con la veracidad, me preocupa mucho el tema digital, la capacidad de manipulación que tiene el digital. En el caso de la restauración de películas se puede hacer casi cualquier cosa. Se toquetean las películas y a veces se modifican, se cambia hasta el montaje. A veces son los propios directores pero a mí todo eso me perturba mucho porque, justamente en un momento donde las *fake news* inciden en la construcción de verdades que pueden tener consecuencias muy directas en la realidad de todos, me parece muy delicado ese poder que tienen las herramientas digitales de manipular las imágenes y hacer lo que uno quiere. Por ejemplo, hubo todo un debate dentro de la comunidad de archivistas acerca de *1917*, la película de Sam Mendes sobre la Primera Guerra Mundial, porque agarró imágenes de archivo y las intervino. Con el público funcionó verlas en colores, parece que te acerca más, pero esos colores no fueron estudiados y no fueron “realistas” con relación a cómo eran las cosas. Gente que trabajaba en el Archivo Imperial de Guerra nos contó que el director decidió quitar las bandadas de pájaros en algunas imágenes porque quería que el clima de la escena fuera tremendo. Pueden ser decisiones creativas pero ¿dónde está el límite?, ¿qué se puede borrar? Esa manipulación de las imágenes necesita de mucha honestidad y responsabilidad, eso me preocupa mucho. Te dicen “se ve perfecta”, pero yo no sé si se veía así originalmente.

CdelNO: En su experiencia, el trabajo con *Metrópolis* quizás sea de lo más importante que haya realizado, pero ¿con qué película guarda un especial cariño?

PF-D: *Metrópolis* va a ser siempre algo muy especial, por muchas razones. Por las obvias: por ser una película que es muy importante en la historia del cine, y eso hace pensar que quizás uno tiene un

lugarcito allí y eso te emociona. Cuando daba clases siempre fue algo que me interesaba, conocía bien la historia de la película y lo que le había pasado y lo que faltaba, si bien en la investigación y el dato lo tenía Fernando Peña, lo acompañé en eso. Pero para mí lo más importante fue que le dio visibilidad al museo, que le dio un lugar, que hoy nos respetan y nos conocen los funcionarios, espectadores, comunidad cinéfila en todo el mundo. La noticia salió en todos lados y viajamos mucho con la película porque era una responsabilidad para dar a conocer el trabajo del museo. Luego lo que hicimos



La cinta de *Metrópolis*, copia completa del clásico de Fritz Lang que Paula Félix-Didier devolvió a Alemania en 2008.



Metrópolis. Fritz Lang, 1927.



Prisioneros de la tierra.
Mario Soffici, 1939.



Elvira Fernández, vendedora de tienda. Manuel Romero, 1942.

con *Prisioneros de la tierra*, que la venía peleando mucho con la gente de la fundación que financia Martin Scorsese, que apoya mucho la preservación audiovisual. Trabajé mucho para convencerlos de la necesidad que teníamos porque nos quedaban dos copias en 16 mm que no se veían bien. Con un dato de una chica que se fue a estudiar a Francia, supimos que había una copia allí en 35 mm, con un trabajo de investigación que luego sumó a mucha gente para poder realizar una nueva copia que ahora podremos disfrutar. Luego, de una de mis películas favoritas del cine argentino, una comedia de Manuel Romero que se llama *Elvira Fernández, vendedora de tienda*: nos queda una sola copia en 16 mm

que se está avinagrando, y estoy haciendo mucha fuerza ahora para poder recuperarla. Y hay muchas otras obras con las que hemos ido trabajando y recuperando a lo largo del tiempo. Pero si pudiéramos hacer *Elvira Fernández, vendedora de tienda* sería muy feliz.

CdelNO: Decía antes que este trabajo con el archivo genera también cierta angustia por las dificultades que se presentan. ¿Cómo se trabaja esa sensación y cómo empujamos para que no sea lo que prevalezca ante tanta dificultad?

PF-D: Para nosotros es un placer enorme cuando lográis acercarle alguna imagen a un público nuevo o cuando lograste salvar un pedazo de la historia del cine argentino que no existía. Cualquiera que trabaje en la gestión pública te va a decir que es complicado, sobre todo por las expectativas que se tienen, porque más allá de la voluntad, el Estado avanza más lentamente que las expectativas que uno tiene. Aun cuando hay funcionarios con voluntad política y con ganas de hacer, con compromiso, muchas veces la inercia hace que uno se frustre un poco. Si bien cuando miro para atrás pienso que logramos un montón de cosas y que hemos avanzado muchísimo, a veces a uno no lo conforma y espera que las cosas sucedan más rápido. Por eso es muy común que la gente que trabaja en gestión diga que es súper desgastante, porque uno tiene que acostumbrarse a avanzar de a poquito y, aun contando con un equipo de gente que tira para el mismo lado, cuesta. Pero nosotras y nosotros, y hablo en plural porque somos un grupo que la pasamos muy bien haciendo esto, vivimos algo muy placentero que se contagia. Eso es lo que permite seguir adelante a pesar de que muchas cosas no salgan, de que no tenés la temperatura que se necesita, que veas que algunas películas se pudren y no las podés salvar. Así como hay cosas que no están bien, hay mucho que se puede hacer. Ahora que somos más, hay más cosas que estamos logrando hacer. Y como casi todo en nuestros países, en nuestra región, las cosas se hacen con mucho ingenio, con mucha creatividad y con mucha pasión. Y cuando te gusta lo que hacés y creés que es para el bien común, y que va más allá de lo que a uno solo le da placer sino que va a servirle a otros, eso te ayuda mucho a seguir adelante. Y cuando podés restaurar alguna película que te gusta mucho, como *Prisioneros de la tierra*, que es una película súper importante que hacía años que no se veía y ahora, gracias a nuestro trabajo, se va a poder ver y las nuevas generaciones van a poder verla y conocerla: eso te da nafta para seguir.

Más allá de lo evidente



*Daiana Scala, Guada Samudio, María Fernanda Maldonado,
Ricardo Esquivel y Sofi Bellene**

Como pocas veces había ocurrido antes, durante la pandemia proliferaron y se popularizaron los protocolos, las estadísticas, los diagnósticos, las restricciones, las interpretaciones científicas, filosóficas y sociológicas, las operaciones mediáticas, la desobediencia civil de opositores y negacionistas, los cuadernillos pedagógicos, los tutoriales multipropósito, los aplausos nocturnos para agradecer o repudiar.

El sistema educativo en todas sus dimensiones se replegó para iniciar un camino de “innovación” abrupta, reconfigurar las rutinas de maestros, profesores y estudiantes, así como ensayar formas de enseñanza a través de las pantallas.

Mientras tanto, desde adentro de ese sistema, pero también un poco de costado, como corridos del encuadre convencional, un puñado de jóvenes estudiantes universitarios tomaron sus cámaras y dispositivos para hacer foco en ciertas “formas” que la vida comunitaria fue adoptando en sus barrios.

Describe María Fernanda Maldonado:

Las fotografías fueron tomadas en mayo y junio del 2020 cuando me di cuenta de que, a raíz de la pandemia, había gente que se organizaba para poder ayudar con un plato de comida a quien no lo tenía.

* Estudiantes de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

Por ejemplo, Nicole es una chica trans que consiguió que La Cámpora le diera una mano para empezar a hacer una olla popular en su casa.

Para otros, los registros son testimonio del propio trabajo o del involucramiento militante.  se es el caso de las fotos de Ricardo Esquivel, de Sofi Bellene o de Guada Samudio, cuya intensidad se juega en la intervención de carácter personal.

Las capturas de Daniela Scala, en cambio, se expanden hacia el vacío y permiten percibir el silencio de los barrios deshabitados. Acaso, transmiten melancolía o esperanza que, en tiempos de pandemia, a veces, podrían significar lo mismo.

Compaginamos este documento visual en cuatro estaciones: Tierra baldía, Invisibles, Organización popular y El cielo protector. Como cualquier catálogo, éste resultó del capricho y es imperfecto.

A través de sus imágenes cuatro estudiantes universitarias del noroeste narran una experiencia social de la pandemia poco difundida. Relatos, entonces, que revelan un estado de cosas ignorado y una voluntad de contarlo desde otras retinas.

Tierra baldía



Cuartel IV. Gentileza de Daiana Scala.



Cuartel IV. Gentileza de Daiana Scala.



Cuartel IV. Gentileza de Ricardo Esquivel



FFCC San Martín. Gentileza de Sofi Bellene.

Invisibles



Olla popular en barrio Trujui,
San Miguel. Gentileza de Guada Samudio.



Olla popular en barrio El Colibrí, San Miguel.
Gentileza de Guada Samudio.



Changas en Cuartel V. Gentileza de Daiana Scala.



Nicole. San Miguel. Gentileza de Fernanda
Maldonado.



Nicole. San Miguel. Gentileza de Fernanda
Maldonado.



El trabajo es dignidad (1). San Miguel. Gentileza de Fernanda Maldonado.



Hijas de María. San Miguel. Gentileza de Fernanda Maldonado.

Malabares en Muñiz. Gentileza de Daiana Scala.



Trabajadores del Centro de Día Arcángel Gabriel, Los Polvorines, Malvinas Argentinas. Gentileza de Ricardo Esquivel.



Uno por vez. Peluquería en Cuartel V. Gentileza de Ricardo Esquivel.



Olla popular de El Culebrón Timbal. Cuartel V. Gentileza de Sofi Bellene.

Organización popular



El trabajo es dignidad (2). San Miguel. Gentileza de Fernanda Maldonado.



Los Pilis (1). San Miguel. Gentileza de Fernanda Maldonado.



Los Pilis (2). San Miguel.
Gentileza de Fernanda Maldonado.



Olla popular en barrio El Colibrí, San Miguel.
Gentileza de Guada Samudio.



Trabajadores y chiques del Centro de Día Arcángel Gabriel. Los Polvorines, Malvinas Argentinas.
Gentileza de Ricardo Esquivel.



8M 2021 (1). San Miguel. Gentileza de Sofi Bellene.



8M 2021 (2). San Miguel. Gentileza de Sofi Bellene.

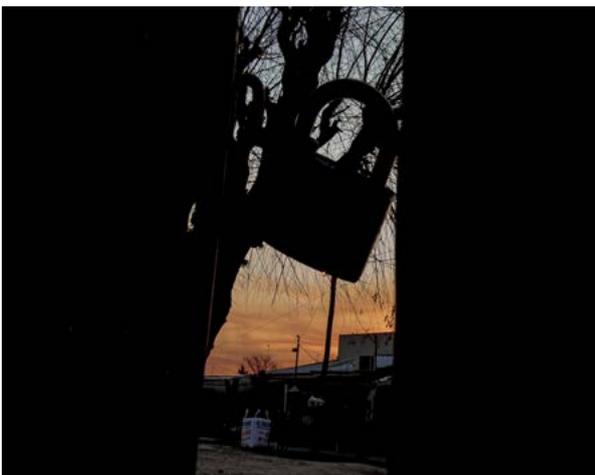


8M 2021 (3). San Miguel. Gentileza de Sofi Bellene.

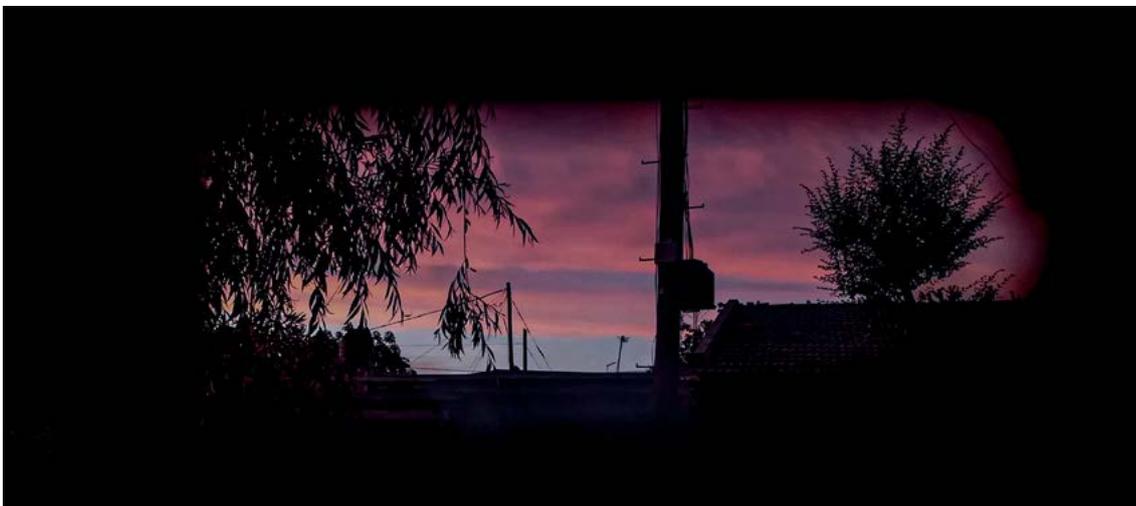
El cielo protector



Cuartel V (2). Gentileza de Daiana Scala.



Cuartel V (1). Gentileza de Daiana Scala.



Cuartel V (3). Gentileza de Daiana Scala.



Atardecer en Cuartel V. Gentileza de Ricardo Esquivel.



Frente de la Municipalidad de Malvinas Argentinas. Gentileza de Ricardo Esquivel.

La vacilación generosa¹



Ariel Pennisi*

*La escritura no habla tanto del tiempo,
como ella misma es una forma del tiempo.*

*Siempre vacilante,
no puede evitar referirse
a un momento inaprensible
en el que se hallaría sin saber
en qué tiempo escribe.*

Horacio González

*Una vida es más desistencia que cumplimiento,
es más imposibilidades que trofeos...*

Horacio González

¹ La primera versión de este texto se publicó el 3 de julio de 2021 en la revista Ignorantes, como parte del dossier especial dedicado a Horacio González, días después de su muerte

* Ensayista, docente, editor. Enseña Historia Social Argentina en la UNDAV y Comunicación Social y Psicología Institucional en la UNPAZ. Codirige Red Editorial junto a Rubén Mira. Publicó *El Anarca. Filosofía y política en Max Stirner* y *Filosofía para perros perdidos. Variaciones sobre Max Stirner* (junto a Adrián Cangí, 2018-2021); *Papa negra* (2011); *Globalización. Sacralización del mercado* (2001); *Linchamientos. La policía que llevamos dentro* (comp. junto a Adrián Cangí, 2015). Conduce y coproduce *Pensando la cosa* (Canal Abierto). Colabora con el Instituto de Pensamiento y Políticas Públicas.

1.

La vacilación puede presentarse etimológicamente como una suerte de meneo o baile que se burla del andar seguro. Alguien podría afirmar que la burla es, a su vez, una de las máscaras de la inseguridad, y así al infinito. La perseverancia parece no ser otra cosa que la vacilación entre el cuerpo que desiste y el cumplimiento utópico o, sobre todo, inesperado de un recorrido, un cometido o un impulso expuesto a la gracia (y la desgracia) de existir. El pensamiento vacilante es una singularidad, es un caso en que insistencia y desistencia forman parte de un mismo movimiento. En Horacio González, todos los pliegues y girones de su genio ante la literatura, la historia, la política, la sociología, están atravesados por esa forma de vivir el tiempo.

No pocas veces Horacio se declaró ingenuo, o bien ante hechos históricos que su biografía le permitió experimentar, o bien ante pensamientos consolidados. ¿Habría transformado, con el tiempo, esa ingenuidad en una de las máscaras de su aguda comprensión de nuestra historia y de los comportamientos propiamente humanos? ¿Habría aprendido, por mor de esa ingenuidad, a desconocer olímpicamente lo que se afirma como última palabra o verdad de cualquier tendencia política o corriente de pensamiento? Cuando se le preguntaba por “el modelo”, rechazaba la pompa de ese eslogan, “prefiero hablar de orientación”, decía... Hacerse el ingenuo no significa hacerse el zonzo, sino inventar una ingenuidad posible ahí donde el cálculo parece suturar el sentido. Horacio hizo pasar su radicalidad como ingenuidad y nunca dejó de aplicar para consigo mismo la exigencia que esa radicalidad suponía para el resto. En un contexto o en ámbitos en que somos todos buenos y progres, la moral sospechadora funciona casi como un carnet y quien sospecha por vocación nunca hace lo propio con su “yo sospechador”. Horacio, que dedicó un buen tiempo a pensar la conspiración, que sospechó hasta de la sospecha, dijo alguna vez en la Biblioteca hacer lo que hacía como si no estuviera ocupando ese lugar, deslizó que de todos modos buscaría hacerlo en otra parte. El conspirador que supo conspirar contra la posibilidad de creerse definitivamente el propio lugar, en este caso, institucional. Rebeldía pacífica, impunidad estratégica, humor político.

No pocas veces, Horacio se sintió humorista. Una vez, en ocasión del desembarco de Miguel del Sel como candidato del PRO (en la provincia de Santa Fe), se animó a decir en una entrevista televisiva que no le preocupaba la elección partidaria del Midachi sino su humor. Inmediatamente propuso como alternativa a Capusotto. Algún tiempo después, en abril de 2016, fresca la derrota electoral, participó de la presentación del libro *Macri lo hizo...*, compilado por Ari Lijalad, con participaciones intelectuales partidarias, afines y apenas unos “borders”. Horacio había escrito el epílogo, ¿era uno de los partidarios, de los afines o de los “borders”? Aquella mesa en el marco de una sala repleta de la Feria del Libro, encontró a Horacio sentado curiosamente fuera del perímetro de la mesa (no entraban todas las sillas), con su característica forma de cruzar las piernas expuesta directamente a la mirada del auditorio. Había una silla vacía que, una vez comenzada la presentación, ocupó el comediante y animador Dady Brieva. La exposición del ex Midachi —que incluyó la confesión de no haber leído el libro— consistió en una arenga festejada por el público presente, que alternaba aplausos con el cántico



Horacio González. Gentileza de Prensa Ministerio de Cultura (2015).

resucitado: “vamos a volver”. Brevia evocó la imagen de la resistencia y remató con un chiste que consistía en afirmar que fuera de la resistencia peronista la única resistencia conocida era la de la tabla de planchar. La última intervención (el epílogo del encuentro) fue la de Horacio. Cuestionó el modo en que se estaba usando en la mesa la noción de resistencia... Llamó a pensar distintas formas de la resistencia, empezando por la resistencia “contra uno mismo”. Llevó la palabra resistencia de paseo por la historia moderna y se atrevió a depositarla en el inconsciente mismo: “tal vez el más resistente es quien no se sabe resistente”. Pero el clímax de su intervención tuvo lugar justo en el momento en que Horacio no pudo con su honestidad intelectual (porque la honestidad es tal cuando no se puede con ella, cuando desborda cualquier actitud bienintencionada): “Sabés Dady, a vos un poco te resisto”, le dijo desde ese afuera de la mesa ante el silencio repentino de un público que parecía sólo saber ser fervoroso. Es que, si el problema de Miguel del Sel no era tanto su elección partidaria como su humor, qué decir de su compañero Midachi... ¿Eso significa que da igual la elección política? Está claro que no y el propio Horacio es testimonio de ello. El punto es que no se trataba tanto de la elección partidaria como de la apuesta política, la matriz sensible, en este caso, el humor. Y en ese registro, tal vez solo en ese, las diferencias entre del Sel y Brevia no habilitaban a este último a arrogarse un lugar en la saga de los resistentes.

No pocas veces Horacio hizo notar que la palabra propia es tarea de una vida, que no aprendemos a hablar en las instituciones educativas, sino que nos forjamos una forma de decir entre el apuro de las certezas que impudicamente dejamos salir de nuestra boca y todas las veces que nos desdecimos. “*Desdecirse* es una acción fundamental del habla”, sostuvo en su gran libro sobre el peronismo; ¿una frase, una más, pasible de ser ejecutada contra sí misma? En *La crisálida* se refirió a Lévi-Strauss como alguien capaz de desmentir en un mismo estudio o proceso de pensamiento “lo que dice querer decir”,

leyendo las “generosas vacilaciones” de *Tristes trópicos*. ¿Nunca es tarde para sacarse de encima el traje del saber, la seguridad al pronunciarse, las elocuencias que cotizan o incluso la grandilocuencia que alimenta un regodeo? En un seminario sobre *La fenomenología del espíritu* dictado por un especialista que no dejaba de consultar la versión del alemán posada como un talismán sobre el escritorio, valorable en su saber experto, pero dislocado ante preguntas simples que surgían inconscientes (¿aventuradas?, ¿ingenuas?), ante su repregunta se le ocurrió a un participante –o, mejor, le ocurrió– contestarle que no estaba seguro de lo que decía. Incluso, casi sin darse cuenta, redobló la apuesta y le dijo: “a veces no sé lo que digo”. Si hubiera una teoría *gonzaliana* del habla nos alertaría que, en realidad, nunca sabemos lo que decimos, pero que, al mismo tiempo, no sabemos que no sabemos lo que decimos, y así. El problema de saber o no saber de lo que se dice nos empuja nuevamente a la vacilación, momento en que todo tiende a suspenderse, justamente, por llegar a semejante conclusión casi sin vacilar. Tal vez, la vacilación aparece como el método que se hace cargo de semejante recursividad al infinito.

No pocas veces percibimos que al tomar la palabra Horacio no sabía exactamente cómo concluirían sus pensamientos. Su oralidad, así expuesta al vértigo, se pareció a una ética de no saber lo que sigue. ¿Eso significa darse la oportunidad de volver sobre los pasos dados, contradecirse, incluir voces polémicas y hasta ajenas en el propio discurso? Generosidad inmanente. La voz baja, huidiza, siempre por perderse, y el humor que asecha sin agresividad, o con la malicia mejor disfrazada que se conozca (y por ello más maliciosa), dan el gradiente de un discurso abierto. El vacilante no se exige transgresiones evidentes porque funciona como una máquina de la digresión, no le importan los antagonismos puntiagudos porque sus energías se deciden en la composición de matices, no le preocupa la pedagogía porque confía en las afecciones de un pensamiento tenso y paradójico. María Pía López, en ocasión de la entrega del Honoris Causa a Horacio González en la Universidad Nacional de La Plata, lo definió como “un pensamiento singular y a una escritura capaz de orillar todos los matices”.

2.

La vacilación, entonces, no es la cara negativa del saber o de la seguridad de un discurso. Es más bien la voz afirmativa que, si lo necesita, desestima la autoridad *per se* del saber, desde el prestigioso decir académico hasta el convencimiento gozoso y sobreactuado del opinador o del periodista. El punto es que, si no hay forma de saber ese saber, o de certificar la certeza del decir autorizado, no adviene por ello un abismo relativista sino la posibilidad de una ética. La vacilación, entonces, no es una falta ni una virtud de pillos, sino una ética.

Horacio fue capaz de transformar sus bibliotecas, las clases de sus maestros, las conversaciones mundanas y sus observaciones y vivencias en el campo popular en los materiales de una suerte de embarcación por la que se deja transportar, a veces, flotando corrientes desconocidas y, otras, sosteniendo anclajes tan conocidos como incómodos. Su escritura trastoca jerarquías hasta en –o sólo en– los más mínimos detalles. Por ejemplo, una frase entre guiones decide la orientación de un supuesto argumento en juego en el cuerpo general del texto, o las notas al pie casi superan en extensión al texto principal...

¡Y los paréntesis! En algún punto, el vacilante se siente él mismo entre paréntesis como en su hábitat más frecuente. Cada “sin embargo” –y no son pocos– es una bifurcación aventurera. “Sin embargo” es el nombre sintáctico de una bocanada de aire fresco en el arte de las aseveraciones, literalmente una forma de hacer a un lado el lenguaje como embargo. Un ejercicio de lectura de las interminables capas textuales de Horacio bien podría plantearse como un rastreo de “peros” y “sin embargo”. Acaso la superposición de mapas así obtenidos nos daría las coordenadas de un pensamiento de anchuras.

Escribió Horacio en un libro en que la vacilación aparece como una forma de militancia:

Las vidas pueden ser el ámbito de toda clase de extrañezas que se van conjugando en planos de desordenada superposición. De ellos podemos extraer precisas migajas que nos permiten hablar de un trayecto coherente. Pero en algún momento -cansados de fingir coherencia-, decidiremos abrir la portilla.¹

A veces somos solemnes y de tanto vencer en el intento de sostenernos, terminamos vencidos en una suerte de cierre sin restos. Si el cansancio de la coherencia define, en parte, una vida, la vacilación como operación del pensamiento, como afectividad abierta y política de la generosidad, es un gesto de entre-abertura que confunde deliberadamente lo interno y lo externo, las razones propias y los rozones con lo ajeno, las trascendentales convicciones y las determinaciones prácticas que hacen dudar una vez más. La vacilación como hospitalidad radical hace entrar, si no por la portilla, al menos por la ventana, la coherencia de Horacio. En todo caso, digamos que asume también el riesgo de la coherencia.

Dialéctica de la vacilación, “toda responsabilidad debe mantener una zona inexplorada en la que ocurra lo irresponsable, lo inexplicable, para darle inicio a todo.” Horacio González es un tipo de hegeliano, más bien distraído... Merleau-Ponty, maestro de León Rozitchner (quien respetó y quiso mucho a Horacio) y autor que, según Horacio, incomodó a Carlos Astrada, se propuso un desvío de la dialéctica, incluso de la supuesta inversión de la dialéctica hegeliana encarnada por Marx; prefirió asegurar la irracionalidad de la materia antes que insistir en el principio racional que reconciliaría lo real al Espíritu absoluto. Merleau-Ponty parece entrever en la dialéctica marxista un nivel no asimilable por la racionalidad de la conciencia:

Cuando Marx dice que ha puesto de pie a la dialéctica o que su dialéctica es “lo contrario” de la de Hegel, no puede tratarse sólo de una simple permuta del papel que juegan el espíritu y la “materia” de la historia, como si la “materia” de la historia recibiera tal cual las funciones que Hegel asignaba al espíritu. Es forzoso que la dialéctica al volverse material se entorpezca.²

¹ González, H. (2008). *Perón. Reflejos de una vida*. Editorial Colihue.

² Merleau-Ponty, M. (1957). *Las aventuras de la dialéctica*. Leviatán (traducción de León Rozitchner).

El desconocimiento de sí mismo es materia para conocernos, en tanto bichos, en tanto actores históricos, en tanto singularidades. Horacio prefirió la torpeza de la singularidad al deber ser ideológico o a la necesidad histórica.

Horacio González fue un intempestivo, nos acompañan sus palabras, sus intervenciones que se multiplican aun, pues nunca nos alcanzó el tiempo para escuchar todo lo que dijo, escribió, insinuó. Esas palabras que volvieron al lenguaje un lugar amable y, al mismo tiempo, profundamente incómodo, siguen afectándonos como “pensamiento en acto” (así lo definió hoy en una de las despedidas en la explanada de la Biblioteca Guillermo David). Horacio una vez confesó no haber imaginado la derrota política hasta que Ezeiza lo encontró cuerpo a tierra sin poder descifrar el aire entrecortado por el humo. Pero el realismo brutal de los fierros nunca desmintió su ingenuidad, más bien lo alentó a perfeccionarla hasta convertirla en un arma. Se volvió humorista y escéptico, como Macedonio Fernández y Pirrón. Y, como ellos, no hizo escuela en sentido estricto, dejó un legado, una especie de maestría para tratar con la provisoriedad, abstenerse de juicios últimos y habitar el vértigo de un pensamiento vacilante. Como lo hace una existencia generosa.

Cine de papá



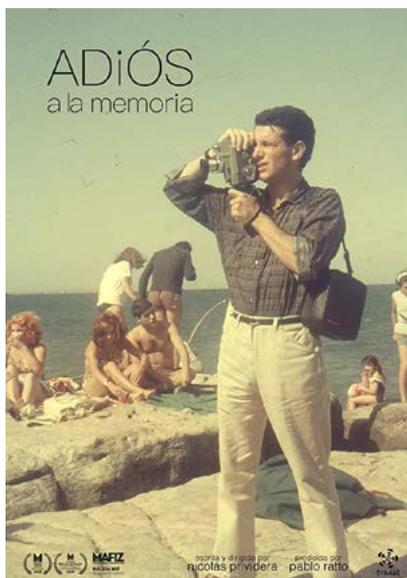
Nicolás Prividera*

“¿Qué hiciste durante la guerra, papá?”, preguntaba la generación alemana de posguerra que engendró –contra ese “cine de papá”– el Nuevo Cine Alemán, nacido a fines de los setenta y muerto a inicios de los ochenta, junto con su profeta más consecuente... Aquí los juicios fueron un poco más complicados (incluidos los incruentos juicios estéticos). Tal vez por eso el Nuevo Cine Argentino jamás hizo esa pregunta.

Pero esa es otra historia. Ésta está dedicada a los pasos previos a esa doble pubertad, personal y política, que vivimos los que llegamos al fin de la adolescencia en el mismo momento en que llegaba el fin de la primavera alfonsinista. Porque para los que crecimos en plena dictadura, el cine fue también un doble descubrimiento. Y cuando digo “cine” me refiero asimismo a la sala, ya que nosotros, hijos de la televisión, teníamos a esa altura una amplia cultura cinematográfica (gracias a *Sábados de Super-Acción*) antes de acceder a esa instancia pública, una de las pocas que no estaba prohibida.

* Docente de Historia del Cine en las licenciaturas en producción cultural de la UNPAZ. En 2021, presentó el libro *Otro país. Muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino*, continuidad de *El país del cine*. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino, editados por Los Ríos; y estrenó su tercer largometraje, *Adiós a la memoria*, que en 2020 había participado en la competencia internacional del 35º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata.

A propósito de estas confluencias, parece oportuno rescatar un “pre-texto” que dio lugar al guion de *Adiós a la memoria* aunque, también, puede leerse independientemente.



Adiós a la memoria. Gentileza de Nicolás Prividera y Trivial Media.

O casi, porque teníamos todavía el inconveniente de la edad (el tentador cartelito de “Prohibida para menores”), aunque para los niños que éramos lo prohibido era lo normal, lo esperado (sin saber que a los adultos les pasaba lo mismo...). Entrar a una de esas enormes cavernas oscuras tenía siempre el sabor de lo peligroso (sin sospechar que había espectadores literalmente secuestrados en los cines).

Me es difícil recordar (en general, justamente por el Golpe que dejó al acto mismo de recordar envuelto en una bruma dudosa) esos días, como si no hubieran sido más que un solo día, dilatado y oscuro, que se extendió durante el tiempo demasiado largo que a uno le toma crecer (al menos en la memoria), para descubrir luego lo rápido que se empieza a languidecer (al menos en la memoria).

Mi padre se había entregado a la rutina del padecimiento y hasta en sus paseos repetía esa caminata circular que unas mujeres desesperadas empezaban a hacer con más heroísmo en Plaza de Mayo. Los sábados tomaba el subte hasta el centro para terminar yendo y viniendo por Florida. No sé por qué me llevaba con él (supongo que también intentaba renovar el ritual de la paternidad). Yo me cansaba

pronto, pero no porque no pudiera seguirle el paso (andaba con la lentitud de un hombre agobiado por un peso metafísico) sino porque iba perdido en sus pensamientos. Y, de algún modo, me transmitía su hartazgo cuando se detenía a tomar un interminable café en la barra del extinto bar Augustus (reducto de una plebe detenida, que ya no era la bulliciosa y despreocupada que yo había llegado a ver en el BaroBar, sin saber que esa época ya había recibido su “tiro de gracia”).

Pero yo esperaba mirando el fluir de la vida en la calle, porque sabía que al llegar a Lavalle saldríamos de ese laberinto recto para doblar hacia el mundo paralelo de los neones, los afiches y las puertas de cristal, aunque nos limitáramos a caminar mirando las fotos y las leyendas. Raramente entrábamos a alguno de los cines (mi padre no soportaba las películas infantiles lo que, hoy lo comprendo, debería ser un oxímoron y en cambio se ha convertido en un modelo). Pero si aún recuerdo la única de esas veces que recuerdo, es porque aquel día todo salió fuera de lo previsto: era ya de noche (la hora en que solíamos volver) y la calle bullía de gente más joven y jovial que los habituales caminantes o parroquianos (esos hombres grises que parecían silenciosos facsímiles de mi padre).

Nos recuerdo, entonces, detenidos por fin frente a la cartelera de un cine, aunque no podría decir cuál, porque solo puedo evocar unas estrechas escaleras que bajaban hacia la oscuridad y que a mí me parecieron, en la multitudinaria noche que nos rodeaba, una abertura tan mágica como la que conducía al país de las maravillas (aun antes de escuchar –y menos de entender– la *Canción de Alicia en el país*). Supongo que nos detuvimos ahí porque vimos en el afiche al chico de *Melody*, esa película que unió a generaciones cuando parecía fácil rebelarse contra los padres y escapar hacia un final feliz.

Príncipe y mendigo era milagrosamente apta para todo público (creo que no había pasado lo mismo con *Los tres mosqueteros*, imagino que por el subversivo escote de Raquel Welch) y estaba por empezar la función “trasnoche” (palabra que evocaba de por sí una doble trasgresión, visto que a esa hora todos los niños de buena familia debían estar en sus camas). Mi padre debió ver el brillo en mis ojos. O tal vez solo quería prolongar más ese día ya tan particular (nunca sabré por qué). “¿No te vas a dormir en el cine?”, preguntó. Negué con la cabeza, ya completamente desvelado por la adrenalina del debut (y desde entonces, nunca me dormí en un cine...).

Bajamos por las largas escaleras (y todavía hoy conservo el gusto morboso por esos raros descensos, repetido luego –por ejemplo, y para hablar de otro nítido recuerdo– al ver las dos *Halloween* seguidas en un programa doble en el Roxy de Mar del Plata, con más temor por las inquietas siluetas de los valijeros que me rodeaban que por la previsible resurrección de Michael Myers). Pero apenas si recuerdo algunas imágenes: había –claro– espadas, peleas y alcoholes. O sea, todo lo que un niño solo podía vivir en una película... a condición de haber intercambiado roles con un príncipe.

Como sabrán, la trama de la novela original remedaba ese viejo miedo (atávico y psicoanalítico) a ser confundido con otro. Algo que en la Argentina de 1977 o 1978 muchos niños empezaban a vivir, aunque pocos lo sab(r)ían. No es casual, entonces, que la película me haya impresionado: yo era (como todo niño feliz que deja abruptamente de serlo) un príncipe vuelto mendigo. Y tal vez

por eso la escena inevitablemente me recuerda a su vez –aunque recién al escribir esto entiendo por qué– otro cine y otra película.

Unos años más tarde, del otro lado del río, en una de las viejas salas de la Cinemateca Uruguay (tampoco recuerdo cuál, y ahora sus altos techos se me confunden con los de la persecución final en la película misma) vimos *Oliver Twist*, en la clásica versión de David Lean. Para entonces también yo empezaba a vivir un tiempo más callejero (en esa ciudad que replicaba la que habíamos dejado atrás, pero a una escala habitable, al menos para un niño que empieza a escaparse de casa, del mismo modo en que su padre había escapado de su país), por lo que esa vieja película, con su atmósfera de vieja fábula, condecía de algún modo con esa ciudad detenida en el tiempo (como aún sigue siéndolo Montevideo, mientras que Buenos Aires se entregó hace tiempo –sobre todo en la neo década infame, que se llevó nuestros veinte años– a la dudosa modernidad del urbanismo reaccionario: los cartoneros como inexorable contracara del diseño palermitano de *restós*).

Oliver Twist es la historia de una ciudad infame que devora a sus hijos, pero su alegato no es menos moralizante que el de *Príncipe y mendigo*: si en ambas los niños perdidos encuentran padres sustitutos que los llevan por el mal camino, finalmente, terminan encontrando una amorosa familia “real”. Al cabo, eso es lo que une a príncipes y mendigos: los padres no se tienen, se encuentran... Pero también podemos hacer una lectura menos lineal (aunque no menos optimista) de esa genealogía: el arte es, en definitiva, un modo de construir otra genealogía posible que la dada, de reclamar otras herencias (como lo propusieron Tinianov y Bloom, cada uno desde su propia tradición reinventada). El acto creador siempre implica un parricidio (pero a conciencia, no edípicamente...) para escapar, en todo caso, de la maldición o de la bendición de la sangre.

David Lean fue para mí uno de esos padres (películas mejores no superarán nunca la indeleble impresión que dejó en aquel niño *Oliver Twist* y, más tarde, *Lawrence de Arabia* –otro film paradójicamente conservador sobre la construcción del yo– en un adolescente que empezaba a buscar su propio camino, algo siempre íntimamente épico). Hubo muchos otros, claro. Pero para entonces ya iba al cine solo, lo que también implica empezar a descubrir un camino propio. Después de todo, las películas que hemos elegido (rever tanto como hacer) dibujan un rastro, una estela, que aún podemos seguir en la oscuridad.

Fenomenología del territorio

De *Tierra de los padres* a *Lluvia de jaulas*¹



María Iribarren

Según el informe *Legislación sobre lenguas en la Argentina*, producido por el grupo de investigación de Linguasur:

En la República Argentina, si bien se emplea mayoritariamente el castellano, contamos con un mapa lingüístico de gran diversidad. Se hablan lenguas de pueblos originarios, como el guaraní, el mapudungun, el quechua, el aymara, el wichi y el qom, y lenguas de inmigración, como el alemán, el árabe, el armenio, el chino, el coreano, el francés, el ídich, el inglés, el italiano, el japonés y el portugués, entre otras. [...] Más allá de que en algunos casos se pueda relacionar el uso de una lengua con cierta región geográfica, como el mapudungun con la Patagonia o el coreano con determinados barrios de la Ciudad de Buenos Aires, existe una variedad de ámbitos que propician el empleo de una lengua o que exigen una en detrimento de otra (Bein, 2017).

Por ejemplo, ciertos oficios y profesiones (la sanidad, la gastronomía, la abogacía), ciertas circunstancias vitales y/o legales (la adolescencia, el presidio) inducen a desarrollar modos de la oralidad y

* Este texto fue leído en el marco del II Simposio Internacional Literaturas y Conurbanos. Entre lo local y lo global, organizado por la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y CLACSO, del 6 al 14 de septiembre de 2021.

de la escritura específicos. Estas jergas suelen desempeñarse en una dirección doble: si bien se cierran sobre el universo de sentido que las caracteriza (solo la comunidad de hablantes accede a la semántica profunda de los términos en circulación), al mismo tiempo, suelen activar reacciones, por lo común, estigmatizantes. Es que “las lenguas no solo son útiles o necesarias, sino que poseen una función identitaria, es decir, contribuyen a construir identidades” (Bein, 2017). Dicho de otro modo, hablamos/ escribimos para comunicarnos así como para constituirnos como sujetas y sujetos de un universo que nos representa.

¿En qué lengua, entonces, habla, escribe y se constituye “el ser conurbano”? ¿Difiere de la lengua del “ser argentino”? En cualquier caso, ¿conurbano, respecto de qué?, ¿desde cuándo? ¿Hubo una determinación histórica, política, de/para ese territorio, sus habitantes y sus hablantes?

|

*nuestra situación presente a nivel mundial
es que vivimos en sociedades políticamente democráticas
pero socialmente fascistas.*

Boaventura de Sousa Santos



Tierra de los padres.



Tierra de los padres.

De acuerdo con los principios civilizatorios del “viejo” y el “nuevo” mundo, en Argentina el encuadre fenomenológico del territorio emuló la raigambre ideológica de aquellos modelos. En efecto, las más antiguas hegemonías criollas (las que, aun con matices diferenciales, reunieron los consensos suficientes para clavar fronteras nacionales y provinciales) descansan en la biblioteca de la ilustración porteña que, a fin del siglo XIX, había logrado instituir el Estado nacional a los tiros de cartas magnas y de fusil. Allí se estableció una forma fantástica de gobierno (“Representativa, Republicana y Federal”) que no logró desembarazarse del aliento unitario y centralista que aún concentra la administración pública en la Ciudad de Buenos Aires.

La modernidad urbana e industrial debutante en esa latitud de la Historia no salió ilesa de la riña que salpicó las primeras democracias con la sangre de un terrorismo de Estado recién nacido y programático, que fue escalando a lo largo del siglo XX hasta encontrar su expresión genocida en 1976.

Así lo conjeturó Nicolás Prividera en *Tierra de los padres*,¹ reunión magnífica de textos, de héroes y de tumbas. “Una nación es la posesión en común de un antiguo cementerio y la voluntad de contar su historia”, anuncia el epígrafe de Maurice Barrés en la primera imagen de la película que, a ese fin, va a asumir “la perspectiva de los vencidos”.

Valiéndose de lectoras y lectores (intelectuales, artistas, poetas, cineastas) emplazados en el Cementerio de la Recoleta, la película conjetura la génesis de la doctrina dominante que “los padres de la patria” supieron plasmar en ensayos, novelas, discursos, proclamas, cartas. Tras la introducción (una secuencia de imágenes que empieza a correr en los bombardeos de 1955 y se

¹ *Tierra de los padres*, 2011, dirigida por Nicolás Prividera. Producida por Trivial Media. Recuperada de <https://www.youtube.com/watch?v=vL60Fwo6Buk>

interrumpe en el asesinato de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, en 2002, mientras suena, marcial y operístico, el Himno Nacional), la indumentaria de la primera lectora (una niña con guardapolvo) sugiere el rebote transgeneracional de aquel ideario consagrado como la versión oficial de la Historia.

Desde el punto de vista “argumental”, *Tierra de los padres* podría tener la forma de un rompecabezas cuyas piezas, a medida que transcurren las lecturas, dialogan con otros textos y referencias cruzadas (nunca lineales ni obvias) que, a su vez, replican su forma como un fractal. Por eso, no es azaroso que el primer ejemplar del hipertexto *prividereano* sea un fragmento de *Ojeada retrospectiva* (1846) de Esteban Echeverría.² Le seguirán pasajes del General José María Paz, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Manuel de Rosas, Juan Bautista Alberdi, José Mármol, José Hernández, Bartolomé Mitre, Leopoldo Lugones, entre muchos otros.

Desde el punto de vista formal, la cámara fija satisface una doble estrategia: así como simplifica la irrupción en cuadro de lo real (los trabajadores del cementerio en sus quehaceres, una excursión escolar frente al mausoleo de Evita, un gato desgarrando el cuerpo de la paloma capturada), recorta el carácter ficcional de la puesta en escena (personas de pie o sentadas, leyendo textos en voz alta, en un cementerio y porque sí). Al cabo, un movimiento y otro, empujan los textos (ahora) escuchados hasta reencuadrarlos en el presente, en una suerte de viaje frenético a través de la Historia nacional y la memoria de quien mira.

Se sabe: la memoria no es del todo personal ni es puramente colectiva. Ni siquiera es *cierta* ni *unívoca* en términos históricos. También se sabe que el cine no es un lenguaje sino un dispositivo que opera sobre la conciencia, es decir, incluso sobre la memoria y el lenguaje que la evoca. Si *Tierra de los padres* recrea los fundamentos textuales del Estado nacional (les otorga voz y un cuerpo de enunciación), a la vez reconstruye el plan de exterminio de las hijas y los hijos no deseados prefigurados por muchos de esos escritos (el cementerio entonces se vuelve territorio habitado por ausencias y silencio).

La fenomenología cartográfica que estableció la división política a partir de la forma de gobierno instituida es un resabio del positivismo liberal que imprimió los catastros de una Argentina unitaria, centralista, conservadora y clasista (gorila, por contigüidad). A su tiempo, la escuela y el Registro Civil legitimaron el tatuaje sistemático con el que la burocracia muerde las y los cuerpos que proliferan del lado *de allá* de la General Paz. Es que la estatización de la identidad conlleva la generalización de una esencialidad teórica (“el ser nacional”) que las tensiones de clase, raciales y de culto dinamitan en la práctica. No en vano las aduanas judicializan las fronteras, mientras que la Policía y la Gendarmería descargan gatillo fácil contra quien vulnera los límites existenciales de las clases dominantes. Es un hecho que, a pesar de la escuela pública, ser esencialmente argentino no garantiza el mismo repertorio de derechos y obligaciones.

2 “La literatura argentina comienza con una violación”, sentenció David Viñas en *Literatura argentina y política* (1964, Santiago Arcos Editor).

II

*¿Al menos un punto
donde fallen los planos del sistema?*

Camilo Blajaquis



Lluvia de jaulas.

Lluvia de jaulas,³ el quinto largometraje de César González, aventura la reelaboración cartográfica del conurbano en tanto determinación de clase y de géneros en conflicto con la historia y el catastro oficiales. La tensión es con/hacia la centralidad de la ciudad de Buenos Aires en tanto síntesis de una matriz estatal histórica y cíclica.

También en este caso, el realizador desenvuelve un hipertexto aunque de naturaleza diferente al de *Tierra de los padres*. Ya no se trata de los escritos fundantes de la patria ni hay lectoras/lectores que los evoquen en un cementerio. Desde una voz en *off* (que, a menudo, adopta la primera persona del propio director) se recrean retazos deshilachados de textos de Marx y Spinoza, Angela Davis, Franz Fanon, Gilles Deleuze, Frédéric Lordon que, a su vez, modelan el “diagnóstico sin esperanza” que profiere González a lo largo de un filme que expone ciudades convertidas en potenciales cementerios.

En este caso, la dimensión “argumental” se monta sobre la formal para requerir una cámara en movimiento casi constante que repare, al menos cinematográficamente, en las “soledades mal distribuidas” que la película pone en cuadro. A través de un protagonista/caminador/relator (Alan Garvey) seguido por detrás, acechado por delante o recortado de perfil, solo o acompañado, la cámara entra y sale de “la Carlos Gardel”, atraviesa los corredores de las villas 21 y 31, recorre el centro de la Ciudad de Buenos Aires, se demora en la Plaza de Mayo y el Obelisco. El vagabundeo describe en detalle las reuniones de cuerpos y los esqueletos de autos “pirañados”. Sube y baja de trenes y colectivos indeterminados, se vuelve descriptivo en algunas postales domésticas.

La tensión está implícita en la errancia que, lejos de ser antropológica, esclarece su política mediante el relato oral: “La suma del dinero total robado por todos los pibes chorros en un año no supera lo que se roba sólo un pequeño grupo de buitres bien calificados del JP Morgan en un día de especulación financiera”. El remate es concluyente: “Un asco recíproco no permite convivir”.

Sin embargo, la convivencia logra materializarse en el espacio tomado por las y los manifestantes durante las movilizaciones a favor del aborto legal. Allí la cámara parece celebrar ese territorio inaugural que comparten las, los y les excluides estructurales del patriarcado.

Poética de la paradoja: las y los cuerpos que crea González en sus películas son hijos del pueblo que enuncian una lengua indescifrable desde la alcantarilla del idioma de los argentinos. Lengua de restos que vienen a reclamar su derecho al realismo desde otra tradición (de clase y de género). Alteridades alteradas, quizás incluso en fuga de la promesa identitaria, ahora, señalada como condena.

3 *Lluvia de jaulas*, 2019. Realizada íntegramente por César González. Recuperada de <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/6788>

III

*... hacemos esto por el otro y con el otro,
sin que presuponga necesariamente armonía o amor.
Como un modo de crear un nuevo cuerpo político.*

Judith Butler

Si *Tierra de los padres* sitúa la cámara entre héroes y muertos es para trasvasar la controversia artificio/documento. Contaminación de campos de representación que ayuda a reconsiderar un sistema de ideas que sentó sus pilares en la venganza contra el oponente y los privilegios de clase. En ese plan de lectura, la “perspectiva de los vencidos” la asumen Eva Duarte, Juan José Valle, Rodolfo Walsh, Oliverio Girondo, Paco Urondo, Julián Axat, Miguel Ángel Bustos y Agustín Gianuzzi en la voz y el cuerpo del propio director.

La secuencia final zambulle la imagen en aguas del Río de la Plata y restablece la referencia histórica (y biográfica) a la última dictadura cívico-militar. En ese gesto, religa la imagen con uno de los epígrafes que precede a los títulos del comienzo: “La tradición de todas las generaciones muertas aplasta, como una pesadilla, el cerebro de los vivos” (Marx, 1852).

Acaso tras discernir la reversibilidad del barrote y que el realismo burgués (“capitalista”, lo definió Mark Fisher) podría obliterarse con el extrañamiento de un verso o mediante un plano aberrante, César González (el “que fue preso antes que persona”) se aferró a los dispositivos de reproducción para afinar la astucia de una lengua marginada. ¿Qué encuadre, qué verso, serían capaces de dinamitar aquella fenomenología fundante del mapa y su porquería? González eligió un nombre-collage para firmar sus primeras observaciones y recorridos poéticos. El suyo era un cuerpo cuadrículado, juzgado y encarcelado fruto de esa fenomenología territorial que su obra intenta descuartizar.

Dos cámaras parlantes –la de Prividera, la de González– que apuntaron en direcciones recíprocas. Ambas, ambos, reconstruyen cuerpos en secuencia y, en ese movimiento, restablecen el derecho a las cartografías desaparecidas, invisibilizadas, difusas desde el proyecto nacional *patriótico*, patriarcal, por supuesto. Por eso son memorias cinematográficas malditas, diáfanas, en las que relampaguea una fenomenología otra que todavía no es, aunque resulta indispensable mirar.

Nicolás Prividera

Nació en Buenos Aires en 1972. Realizador y crítico cinematográfico, docente. Es Licenciado en Ciencias de la Comunicación y egresado del Centro de Experimentación y Realización Cinematográfica (CERC, hoy ENERC). Dirigió los largometrajes *M* (2007), *Tierra de los padres* (2011) y *Adiós a la memoria* (2020). Publicó *Restos de restos* (2011, poemas y otros textos), *El país del cine. Para una historia política del Nuevo Cine Argentino* (2016, ensayo) y *Otro país. Muerte y transfiguración del Nuevo Cine Argentino* (2021, ensayo). Se desempeña como docente en la ENERC, la FADU, la UNA y la UNPAZ.



Nicolás Prividera.

César González (Camilo Blajaquis)

Nació en Morón en 1989. Poeta y realizador cinematográfico. Dirigió los largometrajes *Diagnóstico esperanza* (2013), *¿Qué puede un cuerpo?* (2015), *Exomologesis* (2016), *Lluvia de jaulas* (2019), *Atenas* (2019) y *Castillo y sol* (2020). También fue el director de la serie documental *Corte Rancho* (2013, canal Encuentro) y los cortometrajes *El cuento de la buena pipa* (2010), *Mundo aparte* (2011), *Condicional* (2012), *Guachines* (2014) y *Truco* (2015). Publicó las antologías poéticas *La venganza del cordero atado* (2010), *Crónica de una libertad condicional* (2011) y *Retórica al suspiro de queja* (2015). Fundó la revista *Todo Piola*. En 2020, publicó el libro de ensayos *El fetichismo de la marginalidad*.



César González (Camilo Blajaquis).

Bibliografía

Bein, Roberto y otros (2017). *Legislación sobre lenguas en la Argentina. Manual para docentes*. Recuperado de Linguasur: <https://linguasur.com.ar/>

Marx, Karl ([1852] 1968). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Ariel.

En el nombre del padre

Apuntes sobre *El año del fantasma*, de Gabriel Reches



Mariana Baranchuk

Abro la pantalla para leer el poemario de Gabriel: no suelo leer poesía en compu pero estoy en modo docente UNPAZ y es para realizar la reseña para nuestra *Contornos del NO*. O sea, es trabajo, no disfrute.

Error.

Luego del título, leo “Parte 1: Duelo”. El fantasma es el del padre.

Hace un año justo falleció el mío. Avanza a tranco grueso deglutiendo cada piña en el bajo vientre, poesía brutal, honesta y desahogada en su ausencia de giros líricos. Despiadada y hermosa en su bestialidad, como solo puede serlo el poema cuando te pega.

Cierro la notebook, necesito respirar. Dejo que el fantasma del padre de Gabriel y el fantasma del mío se conozcan y vayan por ahí a pasear, a descansar de nosotros un rato. Me quedo masticando: “Está muerto / y no va a contestarte [...] porque está muerto / no va a escucharte”, y mejor sigo leyendo mañana porque ya entró la noche y “De noche no hay nombres para nada / de noche obedecemos al silencio”.

Ya es de día y si bien el fantasma sigue siendo el interpelado del poema, muta. No es siempre el fantasma del padre o sí, vaya una a saber, pero muta. Y lo aviso aunque suene que *spoileo* un poema, y si es poema, el *spoiler* le es ajeno porque no reside en la sorpresa la potencia del lenguaje.

Hay algo de violento en la escritura de Reches, de escrito de un tirón en medio de la noche con el cuarto vaso de whisky casi vacío y el cenicero rebosante de colillas de cigarro mal apagadas. Aunque no sea cierto y haya cuidada revisada de cada aire, de cada coma, de cada repetición. Esas interrogaciones que no abren pero cierran, jugando a que es un error. Pero no, se trata de contradecir a la vida donde los interrogantes no cesan de abrir y no tienen final, no tienen respuesta.

Porque los fantasmas están ahí, porque el fantasma permanece, acompaña, lo mira (¿nos mira?) comer medialunas o matar insectos.

Porque entre el protagonista (Reches, yo o ustedes, lectores y lectoras) y nuestros afectos siempre hay un fantasma que intenta codificar y decodificar el intercambio de mensajes cuando lo cierto es, finalmente, que el medio no era el mensaje sino que, pareciera, “El mensaje es estrellarse contra algo” mientras la vida (y el poema) prosigue, casi siempre.



El Año del Fantasma. Gabriel Reches. Bajo La Luna. ISBN: 978-987-8499-04-8. 56 páginas, 2021

El mapa comunicacional que el macrismo nos legó

*Reseña sobre Futuro por pasado.
Regresión de derechos en las políticas de
comunicación del gobierno de Mauricio
Macri, de Loreti, De Charras y otrxs*



María Iribarren

Si el primer enunciado del título propone un chiste (o también una chicana para avivar la memoria de los distraídos), el segundo sintetiza el contenido de un libro que va a abordar, específicamente, ese asunto desde diferentes puntos de vista.

Los aspectos jurídicos y gubernamentales que signaron tales políticas; su impacto en los medios no lucrativos y comunitarios; la reconfiguración de la gestión de los medios públicos, de la distribución de la pauta oficial y de la política satelital; la conflictividad laboral; el *caso de Fútbol para Todos* integran el menú de textos compilados y, a veces, escritos por Mariela Baladrón, Diego de Charras, Damián Loreti y Luis Lozano. La antología se completa con muchas otras firmas de académicas y académicos provenientes de las ciencias de la comunicación.

Leídos de corrido y en conjunto, los textos ponen en perspectiva y en clave programática el desprecio jurídico e ideológico puesto en acto por Mauricio Macri hacia las instituciones que habían sido creadas con el fin de preservar la soberanía comunicacional y garantizar el derecho y el acceso a los servicios de comunicación audiovisual.

En la introducción “Cuatro años de precarización institucional, concentración y regresividad”, Baladrón, De Charras y Lozano afirman:

En muy poco tiempo, el gobierno avanzó sin ambages hacia la restitución del antiguo régimen en materia de políticas de comunicación. Más allá de las agendas y consignas oficiales remozadas al calor de los cambios tecnológicos y las renovadas demandas del mercado, lo que se restableció fue la lógica de la regulación fragmentaria que convalidó por la vía de decretos presidenciales situaciones de hecho en favor de los actores más poderosos del negocio de la comunicación y en desmedro del ejercicio del derecho a comunicar. El Estado en su rol de garante de un piso mínimo de equidad en el acceso al debate público se desvaneció y resurgió, en su lugar, el socio encargado de dar una arquitectura regulatoria -con escasa claridad y nulo debate público- a los procesos de concentración de capital protagonizados por los grandes grupos locales y sus íntimos enemigos transnacionales.

En una segunda lectura, *Futuro por pasado* permite establecer enlaces entre la depredación comunicacional y el plan de gobierno del macrismo ampliando la mira hacia otras áreas, incluyendo una gestión política y administrativa ineficiente, aunque sistemáticamente inclinada a favorecer a los sectores concentrados de la economía. Claro está, sus históricos aliados, socios y/o cómplices, nacionales o transnacionales.

Por esta vía, *Futuro por pasado* obliga a reconsiderar el rol jugado por la sociedad (organizaciones sociales, universidades, asociaciones profesionales, sindicatos, cámaras, pymes, cooperativas, etcétera) en la legitimación de prácticas de gobierno que vulneran derechos conquistados. Es un hecho que el macrismo logró desactivar el concepto de “servicio audiovisual” y la responsabilidad del Estado en la defensa de la competencia, la protección y promoción del acceso a la comunicación y el mejoramiento de los servicios. Por otro lado, es evidente la dificultad de la clase política para arribar a consensos mínimos en materia conceptual, regulatoria y distributiva.

De manera accesoria, *Futuro por pasado* despliega un material de análisis que complementará el estudio de fenómenos emergentes como, por ejemplo, la celebración acrítica de las plataformas de *streaming* por parte de las audiencias populares y profesionales (incluides las y los productores audiovisuales).



Futuro por pasado. Regresión de derechos en las políticas de comunicación del gobierno de Mauricio Macri. AA.VV. Edición a cargo de Damían Loreti, Diego de Charras, Luis Lozano y Mariela Baladrón SIC - Sociales Investiga en Comunicación. ISBN: 978-950-29-1880-8. 236 páginas, 2020

La primavera siempre vuelve

Sobre *Haikus criollos y otros formatos para no perder la primavera*, de Mariana Baranchuk



Gabriel D. Lerman

La palabra sobrevive al tiempo porque queda escrita, porque fue escuchada, y entonces hay que escribir, hay que hablar. No podemos privarnos del sujeto y del predicado, del sustantivo y del verbo. A veces descomponemos la oración para jugar, y entonces la pérdida de sentido amenaza la realidad. Pero el juego del lenguaje, de pronto, es la puerta que abre el camino a la verdad. Hay cosas que no pueden ser dichas si no es por medio de la oración rota, del fragmento, del intersticio. ¿Es un poema un ejercicio de lógica gramatical? Claro que lo es, porque no hay modo de escribir un buen poema si antes no hay un dominio, como mínimo expresivo, pero sobre todo técnico, del lenguaje.

Mariana Baranchuk conoce el menester como una jugadora experimentada. Entra y sale del poema, de la palabra como ciencia y como sangre, con la gracia y la inteligencia, con la hondura y el corte de la que conoce el terreno y la señalización. A esa base descomunal, fruto de una vida y de una perspectiva artística y cultural, Baranchuk le agrega una forma particular: el haiku. Un personaje lo definirá por ahí de este modo: “Poema japonés de tres versos sin rima, que suman diecisiete sílabas”. ¿Cómo es posible que una escritora porteña, donde fluye un mestizaje que llega hasta la palabra judía –que está en el apellido– se expresa en una forma literaria japonesa? ¿Necesitaba Baranchuk una manera oriental para darle aire y vuelo, ilusión y preciosura, a sus palabras filosas como shuriken?

Tal vez la lejanía de ese sol naciente que amenaza en volver todo excesivamente extranjero en verdad es un truco para mirar desde afuera y zambullirse nuevamente al centro interior del problema. Por eso el

título del libro pega al término “Haikus” el adjetivo “criollos”, porque hay una información adicional que vuelve local inmediatamente lo que es enviado hacia afuera y lejos a la vez.

Por lo tanto, las aperturas a distintas fuentes, la genealogía de la palabra poética en Baranchuk es, a todas luces, de una universalidad impactante. Puede ser haiku y puede ser criolla, pero también puede ser mundo y, sobre todo, mujer. Mestiza, universal, mujer.

Baranchuk no es feminista en el límite de la reproducción de una agenda de reivindicaciones socioculturales sino en la pronunciación de su palabra-cuerpo, su desborde de mujer que encarna la palabra y la resuelve en una bocanada intensa, vital, oscura. Rompe el estereotipo e inventa una fantasmagoría propia, sincera y cruda. Pero además de experiencia y maestría en el recurso del lenguaje, por lo acotado y denso, y además también del vasto panorama artístico y cultural que trasunta –del cual dispone, derrocha y comparte–, Baranchuk trae en cada línea de su poesía un tercer elemento sin el cual las palabras perderían espesor y apoyatura: lo político. Porque Baranchuk escribe del amor, de la música, del tedio, del lenguaje en sí mismo, del dolor y deseo, con un filtro o, quizás, desde una base, donde hay una mirada política. Lo personal es político, la palabra es política, cada gesto es político, lo que brilla es político. ¿Hay algo que puede quedar por fuera de ese ámbito íntimo y a la vez colectivo, ese instante donde todo se cruza y pasa por el mismo ojal, que es la política? No la política de partidos, ni parlamentos, ni del espacio publicitario de turno. La política del respirar la vida como un entronque donde hay ausentes, perdedores, compromisos, héroes y preferencias. Donde no da lo mismo quién habla o qué dice, porque la verdad que resurge en cada verso es la irrupción de un dolor y un testimonio, una acusación y una advertencia, un dedo que señala e indica, que toca y acaricia. Y también hay una violencia latente, como en la comunión de una vida cruzada por encrucijadas y amenazas.

Algo pasó, dice la palabra de Baranchuk. No fue porque sí ni me importa un bledo, lamento decirte que hay una huella que sobrevive en alguna parte. En uno de sus poemas más sobresalientes, donde rompe el molde y la vidriera para subirse a esos textos políticos que cualquier doliente podría adoptar y hacer propios, Baranchuk dice: “Mejor matame a mí, estúpido. / Matame a mí, pero matame bien muerta. / ¿No ves? / Soy negra, soy cabeza. Soy judía y palestina. / Soy mujer. Soy traba. / Soy puta. Soy puto. / Mejor matame a mí idiota”. La poesía asume la potencia de la víctima que no puede más que romper el sometimiento y tomar la palabra en sus manos y a partir de allí continuar emancipada.

De alguna manera, en esa incisión teatral habla por nosotros. Si acaso el juego del lenguaje, el orientalismo, la síntesis, la densidad histórica, la excelencia, toda esa capacidad conquistada y advertida, le permite iluminar este rincón del mundo de esa manera, entonces la tarea está cumplida. Y se despide así: “¿No ves? / Si uno sólo se te escapa perdiste. / Porque a la larga pedazo de mierda, / a la larga triunfaremos”.



Haikus criollos y otros formatos para no perder la primavera. Mariana Baranchuk. Ilustración: Santiago Díaz Cortez. Linda y Fatal Ediciones. ISBN: 978-987-4096-10-4. 116 páginas, 2017

Interrogantes sobre la institucionalización de la memoria y la producción cultural

Sobre *La comunidad futura. Ruinas, instituciones culturales y otras imagerías*, de Gabriel Lerman



María Iribarren

El título del libro de Gabriel Lerman interpela a los lectores atentos en muchos aspectos ya que contiene presupuestos que, a lo largo de los textos, se abren a nuevos interrogantes.

Es un libro que descubre algunos nudos problemáticos de la cultura argentina cuando se indagan intervenciones cruzadas desde la dimensión histórica, la dimensión institucional y la dimensión imaginaria.

Voy a detenerme en dos de ellos a partir del concepto de “época” que propuso Claudia Gilman en *Entre la pluma y el fusil*. Gilman conjetura que una “época se define por el campo de los objetos que pueden ser dichos en un momento dado”.

De alguna manera, el libro de Gabriel Lerman intenta dar cuenta, nombra a través de “relatos y experiencias de los últimos quince años”, algunos de los “objetos” que permitirían configurar la época: la memoria de los familiares de las víctimas del terrorismo de Estado, la institucionalización de políticas “de la memoria”, los setenta como objeto o referencia de esa memoria, la preservación de la memoria histórica.

En este aspecto, se abre a varios interrogantes. El primero: ¿En qué medida la institucionalización de una memoria, cualquiera sea, no la cristaliza anulándola como motor de resignificación? Me refiero, por ejemplo, al rechazo de las Madres a la indemnización estatal por la desaparición de sus hijos pero también a cómo todavía genera malestar cualquier declaración pública de Hebe de Bonafini. La institucionalización de la memoria, parece, cauteriza lo que debiera permanecer siendo llaga.

En la producción cultural, en la expresión artística, ocurre lo contrario. Por ejemplo, algunas de las emergencias de la memoria subjetiva cruzada con la histórica, que menciona Gabriel Lerman, son las películas realizadas por los hijos de desaparecidos. Particularmente, el autor se detiene en *Los rubios*, de Albertina Carri, pero también menciona *Papá Iván*, de María Inés Roqué, y *M*, de Nicolás Prividera, entre otras. Hasta tal punto la memoria de esa ausencia no cristalizó ni en los cuerpos de esas y esos realizadores ni en las películas, que Albertina reescribió *Los rubios* con una visión política y estética totalmente otra en su película *Cuaterros*, estrenada en 2016. El caso de Nicolás es más drástico aún porque en estos meses estrenó *Adiós a la memoria*, con la que cierra una trilogía dedicada específicamente a la memoria como proceso introspectivo pero también con perspectiva ética, desde la cual ejerce su cine.

La segunda pregunta que propone el libro de Gabriel Lerman es acerca de “los setenta”. Porque las políticas de memoria que caracterizaron la época que el libro recorta –específicamente, los gobiernos de Néstor y Cristina– también restauraron y reivindicaron el uso del enunciado “los setenta” como matriz histórica para esas políticas de restauración de derechos, fundamentalmente. Entonces, ¿en qué medida, nombrados desde una política de Estado, “los setenta” no perdieron algo de ese carácter insubordinado, de ese carácter militante que se les asignaba, en el empeño de seguir transformando el mundo treinta años después?

Por último, más allá de las preguntas que despliega, la antología de textos que componen *La comunidad futura* sirve para vislumbrar las posibles consecuencias de institucionalizar un imaginario (subjetivo o social) retrospectivamente. Y, a su vez, el riesgo de no poder imaginar futuros posibles a través de las prácticas y las instituciones culturales.



La comunidad futura. Ruinas, instituciones culturales y otras imagerías. Gabriel D. Lerman. RGC Ediciones. ISBN: 978-987-47260-6-3. 168 páginas, 2020