

IC

Contornos del NO

Revista de Industrias Culturales

Universitarixs del NO

La invención de lo cotidiano. Territorio,
experimentación y dignidad

Tras los rastros del hacer. Una aproximación
al diseño en la periferia de la periferia

“Hay que animarse”
Sexismo y videojuegos

¿Hay una cultura neoliberal?

RAP//PAR

Diario de viaje al Festival de Mar del Plata

Poema en forma de ficha filmográfica

Crónica de una jam argentina

Rescate y activación. Notas sobre patrimonio cultural,
comunicación y medios audiovisuales

Las dos almas del reformismo universitario:
entre la modernización y la hora americana

Manifiestos del NO para las nuevas generaciones americanas

Repensar el reformismo en el siglo XXI



IC

Índice

EDITORIAL

Universitarixs del NO
María Iribarren

5

PRIMER PLANO

**La invención de lo cotidiano. Territorio,
experimentación y dignidad**
Entrevista a Raúl Perrone. Por Guadalupe Samudio,
Sebastián Russo, Fabián Acosta y María Iribarren

13

MAPAS

**Tras los rastros del hacer. Una aproximación
al diseño en la periferia de la periferia**
Gisela Here

29

GÉNERO EN JUEGO

“Hay que animarse”
Entrevista a Luján Oulton. Por Bernardo Mallaina

39

** BONUS TRACK

Sexismo y videojuegos
Marisa Conde

45

CONTRASTES

¿Hay una cultura neoliberal?
Entrevista a Ricardo Aronskind y Javier Trímboli.
Por Fabián Acosta, María Sucarrat, Matías Farías,
Gabriel Lerman y María Iribarren

53

EMERGENCIAS

RAP//PAR
Gabriel Reches

71

CRÓNICAS

Diario de viaje al Festival de Mar del Plata
Por Juan Manuel Ciucci y Sebastián Russo.
Andrés Chamorro, Cecilia Alegre, Fabián Acosta,
Facundo Baldivia, Gisela Almeida, Manu Torres, Nadia Ponce,
Natalia Palavecino, Priscila Trías, Santiago Duarte,
Susana Vergara, Yesica Samudio y José Jota Peñaloza

79

** BONUS TRACK

Poema en forma de ficha filmográfica
Fernando Birri

103

IMPROVISACIÓN

Crónica de una *jam* argentina

Fernando Romero López

109

PATRIMONIO

Rescate y activación. Notas sobre patrimonio cultural, comunicación y medios audiovisuales

Gabriel Lerman

113

BITÁCORA

Las dos almas del reformismo universitario: entre la modernización y la hora americana

Matías Farías

123

Manifiestos del NO para las nuevas generaciones americanas

Aldo Onofri, Camila Y. Martínez, Jonathan Expósito, Leonardo Pigliacampi, María de los Ángeles Rojas y Noel Torres. Producción: Sebastián Russo

135

Repensar el reformismo en el siglo XXI

Testimonios de: Federico Thea, Diego Tatián, Florencia Saintout, Alejandro Grimson, Diego Duquelsky, Eduardo Rinesi, María Pía López y Fernando Bordignon. Producción: Juan Manuel Ciucci, María Iribarren y María Sucarrat (editora)

143

IC. Contornos del NO. Revista de Industrias Culturales

Año II | N° 2 | septiembre de 2018

© 2018, Universidad Nacional de José C. Paz. Leandro N. Alem 4731

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

© 2018, EDUNPAZ, Editorial Universitaria

ISSN 2591-4863



Rector: **Federico Thea**

Vicerrector: **Héctor Hugo Trincherro**

Secretario General: **Darío Exequiel Kusinsky**

Director General de Gestión de la Información y

Sistema de Bibliotecas: **Horacio Moreno**

Jefa de Departamento Editorial: **Bárbara Poey Sowerby**

Diseño, arte y maquetación integral: **Jorge Otermin**

consejo de redacción:

Bernardo Mallaina

Gabriel Lerman

Gabriel Reches

Gisela Here

Juan Manuel Ciucci

María Iribarren

María Sucarrat

Matías Farías

Sebastián Russo

consejo asesor externo:

Alejandro Kaufman

Alejandro Montalbán

Carmen Guarini

Graciela Esnaola

Lucas Rozenmacher

María Pía López

Paola Pavanello

colaboraron en esta edición:

Aldo Onofri

Andrés Chamorro

Camila Y. Martínez

Cecilia Alegre

Fabián Acosta

Facundo Baldivia

Fernando Romero López

Gisela Almeira

Guadalupe Samudio

José Jota Peñaloza

Leonardo Pigliacampi

Manu Torres

Marisa Conde

María de los Ángeles

Rojas

Nadia Ponce

Natalia Palavecino

Noel Torres

Priscila Trías

Ricardo Esquivel

Santiago Duarte

Susana Vergara

Yesica Samudio

Publicación electrónica - distribución gratuita



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.

Universitarixs del NO



María Iribarren*

*“Cuando vas más allá de tu cabeza.
Cuando vas más allá, todo da vueltas...
Habrá magia en el aire si te dejas llevar
Es la vida y el arte lo que vas a encontrar...”*
“La vida y el arte” – The Aberdeens¹

Palabras clave: universidad - conurbano - producción - territorializar - cultura

I. Causas y azares

¿Fue el acaso cartográfico el que configuró la noción de “Conurbano Bonaerense” para deslindar la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de esa “otra Buenos Aires” (la provincia) cúmulo y tumulto de ciudades desplegadas entre el norte y el sur de aquella (la Capital)?

¿O el conurbano es el resultado de una imaginación colectiva que lo dotó de determinaciones (de clase, geográficas, culturales) en un momento datable de su expansión catastral?

* Coordinadora de las Tecnicaturas en Industrias Culturales (UNPAZ)

¹ <https://www.theaberdeens.com.ar/>

Ninguna de las anteriores es una pregunta por el origen. Lo que nos interpela es el poder del nombre (el atributo) y la apropiación. De hecho, rechazamos la nostalgia romántica de esa idea (tan estetizante, tan hipnótica) porque estamos convencidxs de que toda fundación territorial deviene de una quimera política que, previamente, fue capaz de imaginar (quizás de generar) sus condiciones de posibilidad.

Por eso, la reflexión acerca de nuestro quehacer nos lleva a indagar el campo de disputa (la política, la sociedad) que circunvala la práctica de la docencia, de la investigación y de la producción de cultura en el espacio académico. Luego y desde allí, ensayar un movimiento (o los que sean necesarios) hacia la transformación de las condiciones de posibilidad de la producción cultural en el NO.



II. Tracciones

*“Aquí indicativo de otredad, aquí no es allá (por suerte),
allá donde lxs niñxs mimados acuden, por la obligación de
mantener los estándares paternalistas y elitistas de
un ideal de falso prestigio, como si pertenecer
los haga “ser” el futuro”.*

Manifiesto - Noel Torres²

En las aulas, en las reuniones periódicas de docentes, en cada actividad o intervención en/con lxs estudiantes o con la comunidad, se actualiza la pregunta por el “conurbano” (por el territorio, sus bordes, sus centros) y la relación con lo específico cultural, ambos asuntos imbricados en la vida universitaria de la UNPAZ y, sin duda, en la política provincial.

No son pues debates en abstracto, aunque es cierto que la dinámica centro-periferia es inherente a la historia de la industria cultural, sea que se la aborde bajo la caracterización de superestructura (Adorno-Horkheimer) o bajo la de hegemonía (Gramsci).

Sin perder de vista esa perspectiva histórica ni –en el presente– la nueva oleada neoliberal, la definitiva conversión digital de los objetos culturales, la aceleración del flujo de información circulante y su impacto social y subjetivo, nos apremian a redefinir la relación entre la universidad y la comunidad, en este caso, del NO. Así como “nuestra” eventual incidencia en ese espacio inestable de circunstancias y saberes.

Las posiciones tampoco son homogéneas entre nosotrxs. Predominantemente, giran en torno a tres grandes grupos de interrogaciones abiertas:

1. Territorializar la producción cultural del NO, ¿significa aislarla de los fenómenos culturales “centrales”, sus dinámicas y formatos, los modos de circulación y vías de sustentabilidad? Dicho aislamiento, ¿no deviene una doble estigmatización de los sujetos y culturas locales?
2. Territorializar la producción cultural del NO, ¿equivale a fortalecerla en una perspectiva crítica (negativa) respecto de los procesos de estandarización y despolitización de la cultura proveniente de los centros productores? Si fuera así, ¿la “glocalización” podría ser legitimada como una táctica contrahegemónica?
3. Territorializar la producción cultural del NO, ¿implica una reterritorialización radical del campo en términos éticos y estéticos, de clase, de género, de nacionalidad, subjetivos y comunitarios? Luego, esa radicalidad, ¿no debería partir del rechazo categórico a la secuencia centro-periferia, así como a la totalización y la clausura que subyacen a la noción de “comunidad local”?

² Texto y créditos completos en Sección Bitácora.

La transmisión de los saberes técnicos adecuados (revisados y actualizados) demanda, a su vez, la transmisión crítica de estas tensiones comprometidas en la producción de cultura. Ambas transiciones dan sentido a esa práctica.



III. Situaciones

“Hace 9 años que nosotros, los habitantes del Conurbano bonaerense empezamos a escribir la historia de Nuestra Patria. La Creación de las nuevas universidades nos permitió dejar de ser “el sector descartado” y/ o “invisibilizado” por el Establishment neoliberal”.

Manifiesto Liminar de la Nueva Universidad –
Pigliacampi, Leonardo Gabriel - Expósito, Jonathan Gabriel –
Onofri, Aldo Fabián - Rojas, María de los Ángeles³

La serie de preguntas se reenfoca al puntualizar el lugar de enunciación de esta revista: las Tecnicaturas en Industrias Culturales de una universidad pública situada en el NO del Conurbano Bonaerense, la UNPAZ.

Desde ahí, ¿cómo deberían articularse el saber académico, los saberes y las culturas populares? ¿De qué manera reconoce, delimita y se implanta (¿se inscribe o se somete?) la universidad en el territorio (en sus imagerías, en sus carencias)? ¿Cuáles son los contornos (las proporciones y disimetrías) de esa disputa política?

Examinemos entonces el contexto histórico, específicamente, del campo académico. En junio de 2018 se cumplieron cien años del movimiento de la Reforma que, desde la Universidad Nacional

³ Texto y créditos completos en Sección Bitácora.

de Córdoba rebotó en la de Buenos Aires, la del Litoral y la de La Plata para ganar proyección continental. A grandes rasgos, en Argentina el episodio sirvió para democratizar el régimen de los “altos estudios”, facilitó el acceso a los claustros de lxs hijxs de inmigrantes, dio lugar a la renovación de la clase dirigente y la puso de cara a la modernización del Estado.

A cien años de ese proceso, las universidades del conurbano enfrentan la reconfiguración de su diseño institucional desarrollando una oferta académica *on demand* atenta a las economías regionales y el mercado del trabajo local. Las universidades fundadas durante los gobiernos kirchneristas, sobre todo, se declaran territorios de inclusión social dentro de los territorios prestablecidos por la política, la económica y la cultura.

Universidades, en consecuencia, concebidas como espacios críticos respecto de los saberes hegemónicos y del proyecto neoliberal y centralista. Zonas de tránsito y retroalimentación de/con las tradiciones populares, las tecnologías de la información, las subjetividades diversas y otras emergencias epocales que alteran la agenda de las casas de estudio. Territorios dentro del territorio.

Atravesadxs por estos hilos, desde la segunda edición de *Contornos del NO* insistimos en el debate acerca del “territorio” abriendo el abanico de perspectivas y abordajes. Sabemos que esta historia continuará más allá de los textos.



RICARDO ESQUIVEL*

Más otarios y menos rotarios



Junio es el mes en el que cada vez está más cerca el invierno, ese que en el Conurbano Bonaerense es corto pero brutal. Y más ahora que prender una estufa de 3 velas de color naranja, las que consumen más de 2000 watts, eleva su cotización. En el brutal invierno del Conurbano Bonaerense eso equivale a un lujo; es casi una provocación de orden clasista. El mundial de fútbol en ese frío país que es Rusia está también muy cerca, cerca, muy cerca.

En una reunión de rotarios la gobernadora María Eugenia Vidal nos da un mensaje, nos trata de otarios, sí de otarios, llama otario a mi papá, un albañil correntino, otaria a mi madre, una empleada doméstica que vino del Chaco, muy joven, que me dio la vida a los 17 años. Mi papá, el otario correntino, me enseñó dos cosas: a no ser carnero de nadie ni en ninguna situación de trabajo, estudio o comunidad y que obrero no vota nunca a patrón; mi mamá, la otaria chaqueña, me enseñó a pelear siempre en lo que uno cree y me inculcó su amor por la lectura, la música, y la poesía.

En mi familia soy primera generación universitaria; el camino de un otario como yo no es nada fácil, sobre todo si la universidad a la que vas queda lejos de tu casa, lo que significa colectivo más tren, si tenés la plata para poder llevar a cabo ese viaje, dos horas de ida y dos horas de vuelta, 20 horas semanales, 80 mensuales, 720 horas anuales, solo para ir y venir de la universidad.

La universidad a la que asisto está a 15 minutos de mi casa, de mi barrio, soy de Cuartel V, de Moreno, la segunda localidad más pobre del conurbano, la primera es José C Paz, que está al lado. Allí está la universidad donde voy todos los días, hasta sábados; seguro

* Uno de los primeros graduados de la Tecnicatura en producción de medios audiovisuales de la UNPAZ. Este texto fue la respuesta de Ricardo a las declaraciones de la gobernadora María Eugenia Vidal contra las universidades públicas. Fue publicado, los primeros días de junio de 2018, en *Relámpagos* (<https://relampagos.net>).

debe ser una universidad otaria, porque siempre junto a su nombre –la carga de subjetividad de los rotarios es negativa– trucha y grasa son los adjetivos que escucho seguido. Debo confesar que llegar a las 18:00 a cursar a la universidad, mal dormido, mal comido y malhumorado por la jornada laboral podría desanimar a muchos otarios; yo veo el edificio, escucho el ruido del tren y encontrarme con otros otarios como yo, hijos de otros otarios me anima, me llena de energía.

Escuchar los insultos de la señora gobernadora, con modos coucheados, y sus tonos disonantes me hace acordar que este año la matrícula de mi universidad otaria es de más de 12000 otarios.

Por más otarios y menos rotarios.

La invención de lo cotidiano. Territorio, experimentación y dignidad



Entrevista a Raúl Perrone
Textos: Sebastián Russo, Fabián Acosta y María Iribarren*
*Fotografías: Guadalupe Samudio***

Es día de semana a la hora de la siesta. En Ituzaingó, gobierna el silencio.

Raúl Perrone llega puntual al primer piso de la confitería. Mientras el mozo distribuye tazas, Guadalupe Samudio enciende la cámara. El realizador observa con suspicacia.

Sebastián Russo, Fabián Acosta y María Iribarren consultan sus apuntes. Alguno de lxs tres va a lanzar la primera pregunta. A lo largo de tres horas y varias rondas de café, “el Perro” hablará de cine, de Ituzaingó, de sus alumnxs y colaboradores, muy poco (a disgusto) de política, mucho más (con ojos encendidos) de poesía. Contará anécdotas y recuerdos inesperados. En ocasiones, incluso, va a sonreír.

Raúl Perrone: dibujante e ilustrador. Fotógrafo. Cineasta. Precursor del Nuevo Cine Argentino en la década de 1990. Reinventor del Nuevo Cine Argentino con cada película que estrena.

Es, acaso, el artista más célebre de Ituzaingó. En especial, un agitador de imágenes. Un poeta que filma. Ahora, devenido inventor. Un cineasta de lo cotidiano.

Palabras clave: Ituzaingó - cine - BAFICI - Pasolini - verdad

* Graduado de la Tecnicatura en producción de medios audiovisuales.

** Estudiante de la Tecnicatura en producción de medios audiovisuales.

Imagen Ituzaiñgó

Contornos del NO: En el marco de las Tecnicaturas en Industrias Culturales de la UNPAZ, docentes y estudiantes de Medios venimos discutiendo la relación entre la producción cultural y el territorio, porque nos preocupa la estandarización que propone el mundo global. En tu primera obra, la articulación entre el creador, la creación y el territorio fue, más o menos, explícita: las calles y el cielo eran los cielos de Ituzaiñgó. Sin embargo, paulatinamente, esa geografía identitaria pasó a ser un lugar metafórico. ¿Cuál es el peso que tiene Ituzaiñgó en las películas actuales?

Raúl Perrone: Si hago una mirada retrospectiva, hasta la película que filmé ayer tiene que ver con Ituzaiñgó. Yo puedo encarar una película ambientada en Japón como es *Samuray-S* (2015) pero es un Ituzaiñgó japonizado. Y puedo encarar, como en *Cumparsita* (2016), un homenaje a los soviéticos y no deja de ser Ituzaiñgó. Si quería hacer una película sobre campesinos lo lógico hubiera sido irme al campo y conseguir campesinos. Sin embargo, me metí en el fondo de una casa e inventé. A través del off y a través de la estética. Y no deja de ser mi territorio. En *Cínicos* (2017) me meto adentro de una fábrica. Y nunca deja de ser mi territorio. Es el lugar que elegí para filmar, es el lugar donde me siento cómodo. Y es el lugar donde invento mis películas. Ahora, por ejemplo, estoy haciendo un western...

Lo que abandoné de alguna manera es el costumbrismo o esa cosa cruda del realismo sucio que yo decía que eran mis películas, cuando ya no se sabía qué era el realismo sucio. Películas como *Zapada* (1999) dan cuenta de eso. *Luján* (2009), *Los actos cotidianos* (2009), *La mecha* (2003). Todas mis películas, hasta *P3ND3JO5* (2013) dan cuenta de eso. E incluso *P3ND3JO5*, en donde los personajes dejan de hablar, pero no dejan de estar en los lugares que transito todos los días.

Yo vi que el cine argentino no tenía una identidad barrial. En la televisión hablaban de los barrios y mostraban San Telmo y sus adoquines. Nadie había mostrado los techos bajos y los cielos, por caso de Ituzaiñgó, o con Pablo Trapero los de La Matanza. Y luego aparecieron otros. Me acuerdo que Catalina Dlugi¹ me decía que los estudiantes de cine viajaban a Ituzaiñgó para ver el cielo. Desde ahí, lo que yo hice fue tratar, incluso, de inventar un nuevo territorio, un territorio cinematográfico. Partiendo de que me embolaba mucho que se hablara del barrio y se mostrara San Telmo. ¡Qué tengo que ver yo con San Telmo!

Además, en mis películas, dejé de hablar de “la realidad” porque la televisión, los noticieros “ya lo hacían mejor” (*risas*)...

Hay un manejo humillante en esa representación... Yo quiero mostrar la dignidad de ser pobre. Siento mucho respeto...

1 Crítica de espectáculos de El Trece y TN.



CdelNO: Ahí habría dos operaciones por las que la historiografía del cine te define como un director clave para el nuevo cine de los años 1990. Por un lado, recortar Ituzaingó frente a la idea de un conurbano donde todo es igual. Y, por otro lado, darle voz y cuerpo a sujetos que no aparecían en el cine. Hay allí valoraciones que después se van a recrudecer cuando empieces a trabajar plásticamente a los personajes. Entonces, ya no importaría si Ituzaingó está atrás.

Sí. Eso también tiene que ver con que yo me crié en Ituzaingó y me gusta decir de dónde soy. Incluso haberlo colocado, de algún modo, en el mapa del mundo. Me encanta que la *Viennale*² me haya hecho un tributo (en 2015) y haya puesto “Cine independiente proveniente de Ituzaingó”. Me llena de un profundo orgullo. Capaz que el intendente ni se enteró...

Por vago, por fobias y por un montón de cosas logré tener una escenografía para mí, para hacer lo mío. Y te puedo asegurar que todos los días, a pesar de transitarlo de pibe, con mi vagancia y todo, siempre descubro cosas nuevas. Ni la gente que viene a ver las películas se da cuenta de que estoy filmando sus casas. Porque el cine nunca es lo mismo que la realidad. La casa de Galván tiene un patio, un baño y dos cocinas. Hice seis películas ahí, y nunca un plano es igual a otro. Creo que uno puede descubrir siempre un montón de lugares en un mismo lugar. Y también siento la comodidad y la confianza que hace que la gente me abra las puertas y me permita conseguir lo que necesito. Ituzaingó es ya un set de filmación para mí.

² Festival Internacional de Cine de Viena.



Buscar la verdad

CdelNO: ¿Qué películas o qué directores abordan la dignidad del habitante del conurbano?

No sé, no veo películas. Hace mucho que no voy al cine. Hace como diez años que no voy al cine. Pero, por lo que me contó una ex alumna, los habitantes de Fuerte Apache, donde se filmó un film reciente, por ejemplo, estaban recalientes. Fueron a maquillar la villa, no a trabajar con ellos. Fueron a trabajar *de* ellos y ahí hay una gran diferencia. Ahí no hay dignidad. Van con sus cuatrocientos kilos de luces. Como si (Pier Paolo) Pasolini hubiera hecho eso en vez de andar con su camarita entrevistando a la gente...

La cuestión es no mostrar la miseria del tipo. Quizás un poco Pedro Costa (director de cine portugués) lo hace. Mostrar que es pobre pero digno, que no se avergüenza de lo que es. Ayer leí sobre un fotógrafo iraní (Reza Deghati) que había hecho un trabajo en la Villa 1-11-14. El tipo le hablaba a un grupo de pibitos a los que les dieron una cámara para que retrataran a su familia. Porque en el resto del mundo, esto la gente no lo conoce. Solo conocen las villas cuando entra la policía a apretar en los operativos policiales y se lleva a los pibes en cana. Pero no conocen la intimidad. Y el tipo (Deghati) también hablaba de dignidad. Me sorprendió mucho que un iraní, que no tiene un carajo que ver conmigo, hablara de estas mismas cosas. ¡Y tenés que ver las fotos que hicieron los pibes de sus padres, sus madres! La intimidad de la vida, hecha por la gente de la villa. Me digo, ¿cuánta gente hay buscando una “verdad”?

CdelNO: ¿No hay ahí una decisión política que se asocia a la pregunta por el “para qué hacer cine”?

Aunque a mí la palabra *política* me molesta un poco, sí, claro, es una decisión política. Una decisión que tomé cuando empecé a hacer cine. La misma decisión política que tomé cuando digo: no voy a ir a pedirle guita al Instituto de Cine. Algo que en los '90 podría haber sonado utópico, pero estamos en 2018 y lo sigo manteniendo. Con cincuenta y cinco películas, a mí de coherencia no me va a venir a hablar nadie. Claro que es una decisión política, incluso, políticamente incorrecta.

Cuando uno dice “dignidad” no lo está haciendo para que suene lindo. Lo digo en el sentido verdadero de la palabra. Cuando hice *La mecha* (2003), mostré un viejito digno que va a buscar una mecha, y lo que hace es tratar de morir con sus ideales. Ahí hay dignidad. Eso no solo puede ser entendido acá. No



hace falta decir “esta es la argentinidad de ese momento”. Eso le pudo haber pasado a un viejo en cualquier lugar del mundo. Venía gente y me daba las gracias por esa película. Esos tipos son los anti héroes que terminan siendo héroes. Pasa que en cine se ha hecho un negocio de eso. Y ahí es donde me molesta.

CdelNO: ¿Formato “películas latinoamericanas para festivales”?

Sí, pero también son modas y las modas pasan. Creo que hay muy pocos autores serios, que tengan la posibilidad de hacer algo personal sobre algún tema. Luego de hacer *Las pibas* (2012), el elogio más grande que recibí fue que pudo haber sido una historia de amor entre un chico y una chica. No tengo que mostrar a dos chicas besándose para que sean lesbianas. La literalidad es una idiotez. Eso es negocio y una falta de respeto por los personajes.

Arte poética

CdelNO: ¿Cómo elegís los temas de las películas? ¿Te “caen”, te influye el contexto, la actualidad?

Me pasa en lo cotidiano que es mágico. De repente veo a alguien que se parece a vos y, al rato, me llamas. Pienso en llamar a alguien y ese día me lo encuentro. Por ejemplo, hice *Cínicos* (2017), en alusión a Diógenes, todos metidos en una fábrica como perros. Cuando se dio en el BAFICI,³ todos creyeron que la había hecho en referencia al macrismo: porque es el pueblo contra el poder. Cuando filmé *Las pibas* el tema aún no estaba en el tapete. Si les cuento cómo la hice es absolutamente irrisorio. Fui un sábado a la casa de un amigo porque estaba medio enfermo por filmar. Estaba absolutamente aburrido. ¡Muy aburrido! Vi que había un espejo en la casa y le dije a mi amigo: “Vamos a poner una cama acá. Todavía no sé para qué. ¿No hay nadie que conozcas en el barrio?”. Y aparece Fiorella, que hoy es una *standupera* de la puta madre. Me puse a hablar con ella: me cuenta que es lesbiana y me pregunta si podía venir con la novia. La primera escena son ellas dos hablando en la cama. Así nació *Las pibas*.

3 Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente.

CdelNO: Además del azar como principio creativo, ¿tenés el afán de contar determinadas historias?

Para mí no es casualidad, sino causalidad. Yo salgo a buscar las películas. Antes de hacer *P3ND3JO5* me habían contado de un Skate Park en Ituzaingó. Fui con mi cámara que es mi herramienta de buscar imágenes... ¡Amo las imágenes! Soy un enfermo de las imágenes...

Fui al Skate Park, como un fotógrafo sale a sacar fotos, y filmé.

En general filmo diez o quince escenas, vuelvo y me pongo a editar. Y sé que ahí hay algo.

Por eso trabajo con un equipo reducido de gente. Porque no puedo planear. Yo necesito empezar a filmar y, recién ahí, los llamo. Así trabajo. Sé que soy difícil.

CdelNO: Asociás la “enfermedad” a tu manera de filmar. Como si la creación de imágenes fuera un estado límite, una necesidad casi corporal para que emerja la imagen verdadera.

Sí, es una necesidad casi fisiológica. Las películas nacen de obsesiones, no necesariamente de otra película, propia o ajena. Cuando aún no había terminado *Labios de Churrasco* (1994), en esa época, sacaba fotos Polaroid a autos abandonados. Compulsivamente. Me encantan los autos que no andan... Había pensado toda una película en base a eso. En uno de esos momentos en los que me envalentono, elegí una de aquellas fotos y me dije que con esa imagen empezaría *5 pal' peso* (1998). Y así fue. Hay cosas que quedan resonando en mi cabeza y son la excusa para después hacer algo. Yo me pongo excusas. Me pasaba con el dibujo. Me dije voy a hacer un libro. Y estuve dos meses encerrado haciendo *20 años de Rocanrol* [1985, Editorial Abril]. El cine yo creo que me salvó un poco. Porque empecé a volver a hablar con la gente.

A esta altura hice muchas películas. A lo largo de mi carrera tuve dos o tres fórmulas que podía haber seguido. Podría haber hecho *Labios de churrasco* 1, 2, 3, *La mecha* y *Las pibas*, 4 o 5. Y podría haber hecho *P3ND3JO5* 14 o 20. Pero me aburro y cambio.

La crítica en su momento dijo que con *P3ND3JO5* me “reinventé”, como si uno fuese un robot al que le vuelven a poner aceite y se reinicia. La verdad, sin soberbia, es que ya había hecho una película con pibes, y me dije: ¿otra de pibes, hablada? ¡No! Ahí se me ocurrió tocar el volumen, hacer un trabajo sonoro diferente. Llamé a un tipo que no tiene nada que ver con el cine ni había visto nada mío y le pasé los primeros veinte minutos de lo que tenía filmado. Cuando le pregunté “¿de qué va esto?”, el tipo me devolvió la posta. Así empecé a trabajar el sonido y lo seguí haciendo en las siguientes películas.

Ahora estoy en un grado de locura total: en las últimas películas casi no hay sonido y lo seguí escuchando. Me parece muy importante trabajar el sonido casi al mismo nivel que la imagen.

Guantes mágicos

CdelNO: Decís que no mirás cine. Sin embargo, en algún momento, empezaste a referenciar a otros directores en tus películas. Por ejemplo, [Carl] Dreyer, [Friedrich] Murnau, [Pier Paolo] Pasolini o [Vsévolod] Pudovkin. Como quien busca un origen a su propia imagen.

No puedo ir al cine. Cuando voy me distraigo. No puedo sostener el visionado de una película entera a no ser que esté con alguien. En el BAFICI, por ejemplo, voy al estreno de mi película. Voy a las notas y demás. Pero a las otras dos funciones ya no voy. No tengo esa cosa de ir a tarjetear, como si fuera un mercado persa. Sí pido información. Mando alumnos para que me digan cómo estuvo. Para que saquen fotos. Les rompo las pelotas. Los llamo por teléfono en plena función.

En cambio, sí vuelvo a mirar algunas películas en el lugar de proyección que tengo en casa. O escenas puntuales. Algunas cosas mías muy precisas.

La verdad es que no soy un cinéfilo. No tengo esa capacidad de ver y de devorar películas. Por ejemplo, no vi *Zama* (2017, Lucrecia Martel) ni me vuelvo loco por verla. Esa locura de salir a ver una película porque la tenés que ver, a mí no me produce nada. Lo que sí me produce una película es ganas de salir a hacer películas. Por eso, cada tanto, vuelvo a esos tipos: Dreyer, Murnau, [Aleksandr] *Dovzhenko*. Porque creo que eran unos genios absolutos. Los [King] Vidor, los [Jean] Epstein. No hay con qué darles. La manera de componer que tenían, la sobreimpresión, la originalidad de los planos. Cuando vuelvo, vuelvo a ellos, me inspiran. No me inspira el cine de los '90 o los '80. No me inspira, aunque muchos lo crean, Jim Jarmush. El último Jarmush me aburre enormemente. Sí, claro, me tomaría un café con él, pero lo último que hizo me aburre.

Lo mismo con Wim Wenders. De ver algo de él, sería *Alicia en las ciudades* (1974) porque me sigue conmoviendo.

CdelNO: Entonces, ¿vos quedás incluido en la propia demanda de experimentación?

Sí... Eso también es una decisión política. Porque yo tengo que filmar con originalidad pero dentro de lo que puedo hacer. La originalidad siempre tiene que estar y desde muchas formas. Yo puedo hacer una película ambientada en los años '20, y un pibe puede tener una remera de AC/DC. *Cosimi*,⁴ que se va a estrenar el año que viene, está ambientada en 1800 y los tipos tienen tatuajes. La maquilladora me preguntó si se los tenía que tapar. Le dije que no.

Cuando alguien se mete en la película, no se da cuenta de nada. Cuando yo empecé a hacer cortos en los años '80, en mi casa tenía un galpón. Hice un corto que se llamó *Bang Bang* (1990) con Piero peinado para atrás y con barba. ¡Yo no quería que hiciera de Piero y que se pusiera a cantar!

⁴ En proceso, al cierre de esta edición. La película completará la "Trilogía del tiempo" junto con *Cínicos* y *Expiación*.



La cuestión es que en una pared del galpón había un subte dibujado. Y los asientos estaban hechos con telgopor y caños de pileta pelopincho. Los personajes viajaban en subte y se bajaban en la capital. Entonces ahí puse la canción de Charly “No me verás en el subte”.

En otra escena, los personajes están hablando, la mina dice “Me ahogo, tengo calor”, y el tipo le responde “No puedo abrir la ventana porque está dibujada”. ¿Y sabés qué? Nadie se dio cuenta.

Hay algo en el cine que es fantástico. Inclusive hay poca conciencia de los planos que filmás. Preocupaciones que, desde la austeridad desde la que uno filma, no te importan tanto. Hay un montón de preocupaciones en la industria que poco tienen que ver con lo que tenés que filmar. Por eso yo me arreglo con cuatro o cinco personas. Porque ahí está la magia: poder crear con lo que se tiene. Ahora estoy haciendo un western sin caballos. Eso es lo que me motiva a filmar.

Divinos tesoros

CdelNO: ¿Cómo explicás la presencia de la juventud en tus películas?

Yo dije alguna vez que no quería hacer películas de tipos de mi edad porque me aburrían. Algunos pongo, pero no para que hablen. En cambio, siempre está presente la gente joven. Y quizás sea por un estado de ánimo. Yo no soy un tipo que tiene que ver con el documento que porta. No creo tener esa edad. Tengo que ver con una manera de ser, de pensar. Eso está integrado en mí. No pienso historias de gente grande. En general son jóvenes. A veces con gran protagonismo, a veces no tanto. Aunque también vengo pensando que no hay grandes protagonistas: son todos importantes. Salvo en *La mecha*, mis películas no tienen un protagonista descollante.

CdelNO: En tus películas los jóvenes del conurbano encarnan la primera persona en plural. Esa dimensión narrativa y de lenguaje, involucra al que mira, lo incluye en eso que está mirando.

En los '90 vos decías “conurbano” y parecía que era un lugar donde te cagaban a tiros. Entonces, mis personajes eran bastante inocentones. En realidad, eran como adolescentes un poco adultos, tardíos (*Labios de Churrasco, 5 pal' peso*). Pensaba en ellos y me acordaba de cuando éramos chicos, que tocábamos tim-



bre y salíamos rajando... Odio las películas donde se hable de “viejita”. Hoy, cualquier noticiero suplanta a cualquier película del joven cine argentino: van a la villa y te lo musicalizan, te cuentan y hablan con una voz grave. Es muy trucho y absolutamente patético. Sobre todo por la bajada de línea. ¡Eso es mucho más patético todavía! Tenemos que tener más cuidado en lo que contamos y cómo lo contamos. Toda la vida escuché barbaridades de la villa, y no es así. En la villa hay gente que labura, que hace talleres, que quiere ser fotógrafo, escritor, pintor, gente que quiere filmar. Meter a todos en la misma bolsa es... Aparte, en los noticieros son muy fachos. Tienen un discurso bastante heavy...

CdelNO: Algo de eso está en *Cumparsita* que es una película con muchísimas alusiones a la cultura argentina: están *El Matadero*, *la oligarquía*, *la dictadura*. ¿Es tu película más política hasta ahora?

Pero sin habérmelo propuesto porque estoy en contra de eso siempre. Todos los que la vieron hablan de “una película política”. No me voy a hacer el tarado y a decir que no me doy cuenta... Digo, lo importante es qué película ve la gente cuando ve tu cine. Eso es lo que me gustaría, que cada ser humano la complete en su cabeza y que le pasen cosas en la medida que la vayan viendo. Está muy lejos de que yo haya querido hacer una película política. Después que lo sea por impulsos narrativos o que, inconscientemente lo haga, puede ser y está todo bien.

CdelNO: ¿Hay un personaje que es igual al Che Guevara! ¿Nos vas a decir que es casualidad? (risas).

Tuve la suerte de que un flaco amigo (el que puse ahí acostado), se parece al Che Guevara... Si yo hago una película que maneja ciertas cosas, no soy tonto, sé de lo que estoy hablando. Pero hay gente que tiene una ideología y la ve mucho más política.

Estoy a punto de presentar una película sobre la dictadura,⁵ en la que no vas a ver ni un Falcon verde ni vas a ver que se llevan a nadie. O mejor dicho, vas a ver eso pero desde otro lugar. Por supuesto que es una película política. Hay cuatro personas, metidas adentro de un lugar, un padre con una hija al que seguramente le chuparon la mujer. Es una película donde hay una monja que quiere dejar los

⁵ Se refiere a *Expiación*, presentada en el BAFICI 2018.

hábitos y un escritor un poco pedante. Todos metidos en una casa de 1800 que está inundada y en la que conviven. Se escucha a Videla, no se lo ve.

Ahora, no es una película típica del '76, con todos esos lugares comunes: Falcon, gente que es chupada. Tengo otra mirada sobre esas cosas. Apuesto más que nada a la poesía. Después, si aparecen las interpretaciones, bienvenidas sean. Para hacer un cine parecido a todo el que ya se hizo, no hago nada. Yo hago cine desde otro lugar. Mejor, peor, no lo sé. Las películas me salen así.

Formas del trabajo, formas de la crítica

CdelNO: ¿Por qué trabajás con equipos reducidos?

Creo mucho en los grupos, pero en los grupos verdaderos. Hacer una película con cien personas me parece un gesto obsceno. Es demasiada gente. En el cine que yo quiero transitar no pueden ser más de cuatro o cinco personas. Es decir, yo hago cámara y hago la fotografía, tengo un sonidista, un ayudante de cámara, un asistente y algunas personas más. En ciertas ocasiones, alguien que maquille o haga el vestuario, como un lujo extra. Pero no más que eso. Y son todos alumnos míos. No trabajo con gente de la industria porque no sabría cómo hacerlo.

El que hace del Che Guevara en *Cumparsita* pasó por varios lados: hizo sonido, producción y su sueño era hacer cámara. Bueno, ahora hace cámara. Entonces, está bueno formar gente y con ellos hacer películas. Me parece que las fórmulas que funcionan no deben cambiarse.

CdelNO: En ese caso, ¿el concepto de profesionalismo entra en tensión con tu modo de trabajo?

Voy a realizar un gesto que no saldrá en la grabación (*risas*). Aunque suene soberbio, los que piensen eso no tienen más que *googlear* y ver a qué lugares fueron mis películas. Díganme si una película que no tiene calidad va a la *Viennale*, a Locarno, a Friburgo...

¡La gente es estúpida, los alumnos son estúpidos y los que les enseñan son más estúpidos! Porque les enseñan a gastar plata, que no podés hacer cine si no tenés dinero. El cine no se puede hacer si no tenés talento o ideas. La plata es una circunstancia. Hay algunos que piensan en la plata antes de hacer la película. Que le hagan creer a la gente que no se puede hacer cine si no es de esa manera, es aberrante.

El pasado manifiesto

CdelNO: Cínicos podría resumir un manifiesto de tu obra: esto es lo que hice hasta acá y lo que soy. Soy un Cínico, un perro, soy un tipo que puedo mirar a través del cine. No sabemos si, en esta película, está Pasolini tanto como en *Ragazzi*. En cambio, sí vimos algunas reminiscencias a Buñuel (la cena final en *Viridiana*) y a Leonardo Favio (*Nazareno Cruz y el lobo*). Por otro lado,

***Cínicos* muestra una puesta en escena compleja, cargada de objetos. Dentro de tu filmografía es una película enorme. No solo por cómo está hecha sino por lo que recorre. ¿Cómo la ves vos?**

Es buenísimo lo que dicen de Buñuel, porque lo único que vi de él es *Un Perro Andaluz* (1929). Pero está bueno que encuentren eso. En 2002, el BAFICI me hizo una retrospectiva. Coincidió con una retrospectiva a Pedro Costa. Acá no lo conocía nadie. En ese momento, yo hacía el programa *A cara de perro* en *Canal (á)*. El tipo me conocía más a mí de lo que yo a él. Diego Lerer escribió una nota donde el tipo decía que hay alguien en Argentina que filma en los barrios como él. La cuestión es que terminaron diciendo que yo me parezco a Pedro Costa. ¡Fue rarísimo!

Volviendo a *Cínicos* es una película que demostró que también puedo hacer una obra con producción. Cuando digo que se puede hacer una película sin guita lo que quiero decir es que no hago una película con tres palos. Pero tenés gastos. La gente tiene que comer, tenés que pagar un remise. En *Cínicos* hay dos chicas haciendo vestuario, y lo hicieron buscando ropa en ferias americanas. También hay arte. Se hizo en ocho jornadas con 39° de temperatura. Fue un sacrificio muy grande y lo que resultó es de una honestidad brutal. Y de muy buena calidad.

Fue la primera vez que laburé con casi treinta personas. Hubo momentos en los que los quería echar a todos. La cámara la hice yo porque era demasiado difícil explicarle a otro que quería lograr el movimiento de un ballet. Para mí fue un gran sacrificio hablar con los actores, con los técnicos. Así y todo disfruté mucho haciéndola. Algunos la amaron y otros no la entendieron. Algunos críticos me decían que quedaron descolocados, que no sabían qué escribir sobre la película. Gente que quiero mucho. Pero ¿por qué tanta sorpresa? ¿Esperaban que los cínicos anduvieran en skates? Es una película, nada más. *Cínicos* es la película que quise hacer.

CdelNO: ¿Es posible pensarla desde la actualidad política?

Yo creo que hoy hay un gran cinismo. La película la hice en 2017, con toda esta cosa con Macri y demás. Los cínicos en la Antigüedad eran tipos muy inteligentes. Lo importante en la película es que el pueblo va en contra de alguien. Hay una hambruna, los tipos comen pan con desesperación, luego toman agua. De repente, uno hace cosas desde la poesía y eso termina siendo una realidad cruel y terrible. Sabemos que eso ocurre: que se sacan el pan entre pobres. Es lo que proponen algunos gobiernos, la pelea entre hermanos. ¿Por qué hay gente que va a quejarse con todo derecho y otros los cagan a palos? Eso es de un cinismo patético y absoluto.

CdelNO: ¿Seguís concibiendo las películas a partir de una trilogía?

Sí, yo las pienso así para poder hacerlas. *Cínicos* viene de la época de los griegos. *Cosimi* del 1800. Y la otra, *Expiación*, de 1976. Si te ponés a mirar todas mis películas están pensadas como trilogías. No sé por qué. Es un número que me gusta. La próxima también tiene una gran producción: ropa,



vajilla, peinados, treinta personas en escena. La hicimos dentro de un teatro, “acá en Ituzaiñgó”, con dos decorados. Cosimi era mi tío abuelo, también director de cine. Lo conocí por Fernando Martín Peña.⁶ Mi abuela me hablaba de él, pero nunca le di pelota.

Un día, vino Peña con las películas de mi tío abuelo. Leonardo Favio le dedicó *Juan Moreira* (1973) a mi tío abuelo, porque él había hecho *Juan Moreira* en el teatro.

Hizo muchas películas. El tipo laburaba como laburo yo. De ahí venía todo, parece.

Ser artista

CdelNO: ¿Qué cámara estás usando para filmar?

Es una pregunta inoportuna. Hoy en día las cámaras tienen muy poca importancia. Siempre se va en busca de la última cámara y termina siendo inferior al modelo anterior. El mercado te impone que cambies la cámara cada cuatro días...

Un día vinieron al rodaje unos estudiantes de la FUC y me preguntaron: “¿Con eso estás filmando?”. Y yo les respondí: “Hagan una cosa, lo que su papá paga todos los meses de cuota, dónenselo a un comedor de pibes”... Dejaron la FUC y ahora vienen al taller. Les hice un bien. Porque iban a gastar guita y no saben ni con qué filmar.

En lugar de preocuparte por la cámara, preguntate qué querés contar. Hay una preocupación por esas superficialidades que no tienen que ver con el hecho de ser artista.

Acabo de hacer una película que se llama *Corsario*. La filmé con una cámara estenopeica. No tiene foco ni lente. Es la primera vez que se hace una película así. Labura solamente con entrada de luz. Si no hay suficiente luz, no podés filmar. No podés hacer ni siquiera interiores. Fue muy raro, pero me encantó poder hacerlo. Esas son las cosas que me calientan, lo artesanal. Ser curioso a mi edad es lo que me mantiene vivo.

⁶ Historiador, crítico, profesor de cine, programador de MALBA Cine y el ciclo Fimoteca en vivo.



Filmografía de Raúl Perrone

Subterráneos (corto, 1989)

Bang-Bang (corto, 1990)

Buenos Aires - Esquina (mediometraje, 1990)

Suave como el terciopelo (1992)

Ángeles (1992)

Nos veremos mañana (1993)

Blus (1993)

Chamuyando (1994)

Labios de Churrasco (1994)

Jimidin (documental, 1995)

No seas cruel (1996)

Graciadió (1997)

5 pal' peso (1998)

La película del taller (corto, 1998)

Zapada, una comedia beat (1999)

La felicidad (Un día de campo) (2002)

Peluca y Marisita (2002)

Late un corazón (2002)

La mecha (2003)

Cuentito de navidad (2004)

Aullidos (2004)

Pajaritos (2004)

Ocho años después (2005)

10 momentos de felicidad (2006)

La navidad de Ofelia y Galván (2006)

Canadá (2006)

Tarde de verano (2006)

Nosotrosdos (2006)

Bonus Track (2009)

180 grados (2009)

Luján (2009)

Los actos cotidianos (2009)

Al final la vida sigue igual (2010)

Las pibas (2012)

P3ND3JO5 (2013)

Favula (2014)

Ragazzi (2015)

Hierba (2015)

Samuray-S (2015)

CUMP4RSIT4 (2016)

Cínicos (2017)

Expiación (2018)

Cosimi (en proceso)

Corsario (en proceso)



Decálogo

ALGUNOS PUNTOS QUE TENGO
EN CUENTA A LA HORA DE FILMAR

- 1) Filmar con una sola cámara (PERO DE FOTOS)
- 2) Cagarse en el formato: si lo que tenés para decir no se sostiene en VHS, tampoco se va a sostener en Beta, en Super 8, en 16, ni en 35mm, NI CON UNA CÁMARA DE FOTOS —
- 3) Utilizar muchos exteriores para no discutir con el director de fotografía (y además para ahorrar luz). YA NO TENGO ESE PROBLEMA PORQUE LO HAGO YO —
- 4) Utilizar sonido directo. Si es muy bueno, ensuciarlo. Y LUPEARLO
- 5) Tirar una sola toma, en caso extremo dos, MUY EXTREMO
- 6) Trabajar con actores y actrices creíbles, con músicos de rock y siempre con cuatro o cinco vecinos, SOLO CON GENTE
- 7) El equipo técnico no debe superar las diez personas, SOBРАН 6
- 8) El rodaje durará como máximo, ocho días, PERO la EDICION EL TIEMPO QUE HAGO FALTA
- 9) Grabar la música en un porta-estudio, si pasa algún carro o ladra un perro, mejor, CADA VEZ Poner MENOS MUSICA
- 10) Pase lo que pase, terminar la película, ESO SIEMPRE

Raul PERDOMO - 1998-2012

Tras los rastros del hacer. Una aproximación al diseño en la periferia de la periferia



Gisela Here*

Palabras clave: periferia - conurbano - vanguardias - diseño

Bordes, contornos, límites, periferia. Distintos nombres para nombrar un mismo y extenso territorio cuya denominación tiene sus orígenes en una mirada occidental y burguesa, hija del binomio desarrollo/subdesarrollo. Hablamos de un escenario en el que habitan tensiones que se definen en batallas culturales entre la resistencia o la asimilación del pensamiento monolítico de los centros urbanos. Si nos posicionamos desde la cultura local hegemónica –que desde el siglo XIX ha situado el foco en Europa y Estados Unidos–, Latinoamérica no ha sido más que un espacio ligado a la exotización de sus propias manifestaciones culturales, paradójicamente, en el interior de su propio territorio. Esta tendencia ha dominado también la tradición académica, construyendo una imagen de lo Latinoamericano que se materializa con el concepto de “periferia”, en una clara intención de edulcorar aquello que anteriormente había sido denominado “tercer mundo” o “subdesarrollo”.

Si bien mucho se ha escrito a nivel macro, partiendo de la mirada de ese “centro”, podríamos deducir que si trasladamos esta problemática a una escala más pequeña, en nuestro país (asumiendo nuestra condición periférica) la mirada del “centro” estaría instituida en la Ciudad de Buenos Aires. Por lo tanto, tendríamos aquí otra periferia: una *periferia de la periferia*. Con esta definición, nos referimos

* Diseñadora Gráfica y Magíster en Diseño Comunicacional (FADU/UBA). Docente de Historia del arte y el diseño, UNPAZ. También da clases en UNDAV y FADU/UBA.



al conurbano en tanto compone una periferia dentro de otra periferia más vasta. De este modo, esos anillos irregulares que se desplazan bordeando los límites del centro urbano configuran una transición como un abismo cuya escala es directamente proporcional a la lejanía con este.

La *periferia de la periferia* existe y nadie puede negarlo. Late en los bordes del borde, se cose a sí misma en los límites del límite y se expande para tejer realidades propias, vínculos e identidades que dialogan de manera difusa –pero rítmica– con las lógicas del centro. En este contexto, las visualidades generadas en la *periferia de la periferia* no constituyen una trivialidad, mucho menos una cuestión de superficie, sino que encarnan identidades revisitadas, historias de victorias pero también de carencias, recuerdos de un pasado pujante y una existencia que se reinventa a sí misma constantemente con cada día.



En este sentido, entendemos que si de visualidades hablamos, la disciplina del diseño ocupa un extenso terreno de acción que nos permitiría pensar las particularidades de las manifestaciones gráficas originadas en el seno de la *periferia de la periferia*. Sin embargo, nos preguntamos desde qué posicionamiento es necesario concebir el diseño para tal objetivo, teniendo en cuenta que en nuestro país la herencia disciplinar es de corte eurocéntrico y proyectual. En consecuencia, es fundamental asumir que el diseño emerge como la manifestación de un “proyecto moderno”,¹ democrático y revolucionario, con una fuerte impronta utópica y universalista. Esta condición histórica de la disciplina resulta clave a la hora de posicionarnos como sujetos capaces de mirar desde esa lente las manifestaciones gráficas conurbanenses.

Es por eso que consideramos que es necesario poner en crisis este posicionamiento, pues la *periferia de la periferia* encarna historias y tramas complejas que exceden la pretensión universalista de la tradición moderna del diseño. Entonces nos preguntamos: ¿qué significa entender el diseño en la *periferia de la periferia*?

Los avatares de diseñar en y para la *periferia de la periferia*

La propia experiencia como diseñadora, nacida y criada en el conurbano oeste, adquiere la suficiente relevancia como para producir un giro momentáneo y escribir parte de este ensayo en primera persona. Sin mayor preámbulo diré que, desde muy temprana edad, pude conocer una mínima faceta de la realidad gráfica de la *periferia de la periferia* a partir del oficio de las imprentas barriales y de las letras que tomaban vida propia y mutaban en los sellos y letrógrafos que usábamos en el almacén de mis padres.

Sin embargo, lo particularmente potente para detectar lo distintivo del diseño de la *periferia en la periferia* fue el oficio de cartelista de mi tío Rolando, quien a pocas cuadras del hogar paterno daba vida a carteles en letras volumétricas de chapa y neón. Si había algo que le sobraba a mi tío era oficio, pero un oficio que era mitad intuición y mitad virtuosismo de la técnica del corte y ensamblaje de materiales. Recorrer el barrio y reconocer los carteles que él había hecho hacía que mi mirada esté constantemente pendiente del paisaje y de cada detalle visual del entorno.

Tal vez haya sido ese interés temprano en la tipografía lo que me condujo a estudiar Diseño Gráfico durante la segunda mitad de los noventa, en la Universidad de Buenos Aires. Con gran esfuerzo, mis padres lograron financiarme los primeros años de la carrera para, más tarde, comenzar a autosustentarme mediante trabajos en imprentas y centros de copiado barriales. Dicha experiencia, forjada hace ya veinte años a las puertas de la crisis de 2001, dejó marcas respecto a entender una vida atravesada por la academia, por un lado, y el diseño como un oficio que se construye en un taller, por otro.

¹ Maldonado, T. (1984). El proyecto moderno. En *¿Es la arquitectura un texto? y otros escritos*. Buenos Aires: Ediciones Infinito, pp. 61-62.



Esto tiene su síntesis en una tensión irreductible entre las enseñanzas y las visualidades propias del centro y las vivencias en el interior de la *periferia de la periferia*. El borde del borde, transitado una y otra vez durante años, significó asumir mi existencia en dos lugares al mismo tiempo, con la sensación de no pertenecer a ninguno. Diseñar en la *periferia de la periferia* significó reflexionar sobre los vaivenes de ese diálogo con el centro. Y poder comprender que lo propio del territorio excedía cualquier práctica y teorización aprendida en el contexto institucional de una universidad de los centros urbanos. De algún modo, traer aquello que era legitimado en el centro para ser aplicado en la periferia suponía, en primer lugar, lo que Gui Bonsiepe denominaba un acto de “mímesis” y, en segundo lugar, anular el peso de una tradición conurbana fundada en el hacer y los oficios.

Es a partir de esta anécdota que surge la necesidad de investigar qué es lo propio del diseño en la *periferia de la periferia*, cuáles son sus lógicas internas y las particularidades que lo diferencian del diseño de los centros urbanos. Tal vez este ensayo no logre dar respuesta a todas las preguntas aquí planteadas, pero sin lugar a dudas, configurará el terreno para poder responderlas y elaborar futuras afirmaciones.

Las limitaciones de una definición universal del diseño

El teórico y diseñador graduado en la ya mítica Escuela de Ulm, Gui Bonsiepe, en una de sus más importantes obras llamada *El diseño de la periferia*, ha reflexionado sobre las tensiones existentes entre lo que se diseña en los países centrales y la producción local de la periferia. El autor afirma que la periferia ha adoptado, por lo general, una política de mímesis respecto de lo que se produce en el centro, entendiendo esta acción como una “corriente benevolente del paternalismo central”.²

Según Bonsiepe, esta realidad responde a una concepción del diseño como entidad monolítica, en la que no pueden diferenciarse las realidades intrínsecas que hacen a los contrastes entre centro y periferia. Dicha reflexión nos conduce nuevamente a pensar sobre nuestro territorio. Se vuelve una necesidad poder entender el lugar en el que el diseño se asienta y si, efectivamente, una definición universal y monolítica del diseño es pertinente.

² Bonsiepe, G. (1985). *El diseño de la periferia*. Barcelona: Gustavo Gili.

En primer lugar, pensar en el advenimiento del diseño como disciplina profesional en Argentina remite a una raigambre de corte proyectual y eurocéntrica (heredera de las vanguardias históricas y las escuelas de Bauhaus y Ulm) que no podría ser tal sin la figura del artista plástico y diseñador Tomás Maldonado, artífice y “nexo” entre el arte y el diseño, quien impulsó la emergencia de los diseños en pleno desarrollismo económico durante las décadas del cuarenta y cincuenta.³



Ahora bien, ¿qué resonancias puede llegar a tener esta tradición en lo que hemos denominado *periferia de la periferia*? Podríamos argumentar que dicha tradición ha sido la base de la enseñanza del diseño en gran parte de las universidades del país, extendiéndose incluso a las universidades del conurbano. De todos modos, esta cuestión no es suficiente para pensar una aproximación que explique lo propio de las manifestaciones gráficas en el territorio. Es decir, si bien la tradición del diseño en Argentina tiene sus fuentes en las ideas forjadas en los centros urbanos, nos preguntamos otra vez si en la *periferia de la periferia* dicha tradición resulta pertinente a la hora de pensar sus particularidades. Consideramos que es preciso concebir una genealogía alternativa del diseño, un origen que sea consecuencia endógena de los propios procesos de la *periferia de la periferia*.

Es en este punto en el que se vuelve necesario plantear una primera hipótesis: el diseño en la *periferia de la periferia* tiene sus inicios en la tradición de ciertos oficios, como ser el de tipógrafo, cartelista o letrista. Entender la producción visual desde esta perspectiva excede los estándares de la disciplina y una definición universal del diseño. En todo caso, dicha producción adquiere su propio sentido en el interior de una comunidad diversa en relación con los vaivenes económicos, políticos y sociales del Gran Buenos Aires y su constante diálogo con el centro.

³ Devalle, V. (2009). *La travesía de la forma: emergencia y consolidación del Diseño Gráfico (1948-1984)*. Buenos Aires: Paidós, pp. 113-136.

El diseño a partir del hacer y los oficios

En una polémica conferencia dictada en 1995, cuya temática principal era “El rol social del diseño”, el diseñador y crítico Norberto Chaves afirmó que el diseño no es ni más ni menos que un oficio.⁴ “El diseño gráfico es sólo un oficio, carece de meta propia, no posee otro objetivo que el que sus actores le imponen”,⁵ sostuvo Chaves, desatando así una polémica en torno a la concepción tradicional del diseño profesionalizado como institución monolítica.

Si bien los dichos de Chaves pecan de cierto reduccionismo pues elude la importancia de la formación teórica en los diseñadores y coloca a la disciplina en un lugar apático y pasivo, sus declaraciones no dejan de resultar un disparador que nos impulsa a reflexionar en torno a la relación del diseño con los oficios.

En un contexto particular, con historias e identidades diversas como lo es la *periferia de la periferia*, hemos llegado a la conclusión de que se necesita pensar al diseño desde un lugar alternativo, que implique una revalorización de los oficios, pues es notorio el hecho de que la génesis de las manifestaciones visuales tenga una impronta que la emparenta al dominio de los oficios gráficos más que al arte y lo proyectual.



4 Chaves, N. (2001). *El oficio de diseñar. Propuestas a la conciencia crítica de los que comienzan*. Barcelona: Gustavo Gilli, p. 89.

5 *Ibíd*, p. 90.

En este sentido, entran en crisis las definiciones modernas del diseño, incluso las más contemporáneas, ligadas a la reivindicación de las culturas populares bajo el ala del posmodernismo. El hacer y los procedimientos materiales son la base de la existencia de estas expresiones gráficas que podríamos considerar *piezas de diseño*, en tanto y en cuanto expresan visualmente determinada organización visual en un soporte para comunicar algo. Desde el dominio de una técnica, ya sea digital o analógica, hasta la improvisación espontánea sobre un soporte callejero, el hacer está presente para salirse de las lógicas proyectuales en un terreno en donde la espontaneidad domina la escena.

De mirar el diseño a través de los diálogos y juegos hegemónicos

El teórico y crítico de arte paraguayo Ticio Escobar⁶ sostiene que al campo del arte latinoamericano es necesario entenderlo como una serie de “cadenas de hegemonía”, en donde las principales ciudades, como Buenos Aires y San Pablo, asumen el rol de submetrópolis de los países centrales.⁷ A partir de estas, a su vez, se dispara una serie de juegos de hegemonía (de imágenes) hacia las pequeñas ciudades, en tanto las *periferias de la periferia*.

Desde este posicionamiento, es posible trazar una analogía con el diseño, para así dilucidar el hecho de que diseñar en la *periferia de la periferia* implica, en primer lugar, asumir una genealogía arraigada en los oficios, y por otro lado, tener en cuenta la tensión permanente –a modo de “cadenas de hegemonía”– en relación con el centro, en nuestro caso, la Ciudad de Buenos Aires.

En este punto, podemos entender las manifestaciones visuales que acompañan el paisaje conurbanense en la contemporaneidad en dos sentidos. Primero, como afirmación de una diversidad que tiene su origen en la acumulación de capas históricas de una tradición arraigada, tanto en los oficios como en un nivel simbólico materializado, en tipografías e iconografías que han sido apropiadas (o aprehendidas) en ese juego hegemónico que se establece con el centro. Segundo, como aquello que Bonsiepe entiende en tanto “mímesis” de lo producido en el centro, en nuestro caso, la Ciudad de Buenos Aires.

6 Crítico de arte, docente, fue secretario de Cultura durante la presidencia de Fernando Lugo (2008-2013). Actualmente, dirige el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro (Asunción, Paraguay).

7 Fernández, J. (2013) : *Ticio Escobar y las claves del arte popular*. (entrevista). Recuperado de <http://cartografiasartecontemporaneo.blogspot.com/2013/04/ticio-escobar-y-las-claves-del-arte.html>

Un tercer sentido o la exotización de la *periferia de la periferia*



Si pensamos las manifestaciones visuales de la *periferia de la periferia* en dos sentidos, resta agregar una tercera dimensión que personifica la mirada del centro urbano hacia el conurbano. Una mirada que se instala con una óptica propia para hacer una lectura en la que la *periferia de la periferia* significa una otredad lejana, salvaje, pero irresistiblemente fresca y espontánea.

Analizando el caso macro que va desde los países centrales hacia los países periféricos, Gui Bonsiepe califica este movimiento de “esnobismo al revés”. Según el autor, esta postura es el reflejo de la necesidad de búsquedas alternativas en aquello que para el ojo de las metrópolis significa la “inocencia” de un paraíso perdido.⁸

Trazando el paralelo y llevándolo a nuestro territorio, en la última década se ha vivido en el diseño del centro cierta reivindicación estetizante de lo que, desde la mirada de la metrópolis, significa la visibilidad de la *periferia de la periferia*. Esto es, la apropiación de manifestaciones gráficas espontáneas, de determinados sistemas de impresión, y del cartelismo hecho a mano alzada. Esta tendencia no sería otra cosa más que la expresión de cierto descontento de los diseñadores respecto de lo que les ofrece el centro, materializada en cierta idealización exotizante del conurbano. Como bien lo expresa Bonsiepe, “basta con echar una mirada a la compleja realidad del Submundo Periférico para desvirtuar esta imagen idílica e idealizada”.⁹

8 Bonsiepe, G. (1985), *op. cit.*, pp. 18-19.

9 *Ibíd.*

Tal como podemos ver en las imágenes adjuntas, existe una mirada que exotiza al mismo tiempo que estetiza algo que, originalmente, fue producto de una realidad completamente ajena al lugar donde se la aplica. En otros casos, la apropiación es solo formal y visual: a modo de cáscara se toma la envolvente para vestir piezas cuyo sentido y función no tienen nada que ver con el contexto del que fueron extraídas.

En suma, cabe destacar el hecho de que este diálogo entre la *periferia de la periferia* y el centro urbano, más allá de la exotización y la permanente apropiación y resignificación de elementos e íconos tanto de un lado como del otro, establece el contraste entre realidades disímiles cuyas diferencias se materializan en el hacer visual. Entender el contexto sociopolítico de estas realidades excede los límites y el enfoque de este ensayo, sin embargo, eso no quita la posibilidad de colocar, en ese campo, parte de la coyuntura social que atraviesa la *periferia de la periferia* en su relación con el centro urbano.

Hacia los rastros del hacer en las manifestaciones gráficas



Para finalizar, quisiéramos retomar aquellas dos direcciones que encaran las manifestaciones visuales en la *periferia de la periferia*. Habíamos dicho que una de ellas se materializa como afirmación de una diversidad, en una acumulación de capas arraigadas en los oficios y en el nivel simbólico de tipografías e iconografías apropiadas en ese juego dialógico que se establece con el centro urbano. Este tipo de manifestaciones reflejan, por un lado, la persistencia y reafirmación de los oficios en tanto génesis de los diseños en la *periferia de la periferia*. Por otro lado, significan además, la necesidad comunicacional como función social en torno a un colectivo diverso, en donde la acción de diseño no pasa por la funcionalidad ni por un programa proyectual, sino por la inmediatez y la franqueza de un hacer gráfico.

Una segunda dirección de las manifestaciones visuales es la que Bonsiepe entiende en tanto “mímesis” de lo producido en el centro, en nuestro caso, la Ciudad de Buenos Aires. Si bien es posible entender

esta dirección en función de la técnica digital y de los medios de impresión que habilitan un menor costo, lo cierto es que estas visualidades surgen como repetición de lo existente en el centro urbano. El uso de determinados clichés gráficos como ser las misceláneas, los juegos tipográficos en caja y ciertos efectos visuales en las fotografías, son la manifestación de tendencias o modas propias del centro que se reproducen acríticamente en la *periferia de la periferia*.

En síntesis, podríamos decir que el diseño en la *periferia de la periferia* es heterogéneo y diverso, pero al mismo tiempo, manifiesta en distintas capas de temporalidades las huellas de una tradición ligada a los oficios gráficos, que persisten y resisten como la herencia de un hacer artesanal, espontáneo y popular que ocupa el espacio público para devenir en marcación social, en constructor de identidades, y en aquello que habla de una historia bordada en los bordes, un relato periférico en la propia periferia. Una historia que es ajena a quien no habita o habitó ese límite y que, de algún modo, se convierte en un eslabón necesario a desentrañar para los futuros diseñadores de nuestra *periferia de la periferia*.

“Hay que animarse”



*Entrevista a Luján Oulton. Por Bernardo Mallaina**

Palabras clave: artgames - experimental - videojuegos - tecnología - Game on!

Luján Oulton es directora de **Game on! El arte en juego** la primera y (por ahora) única exhibición argentina que explora los vínculos entre arte, juego y tecnología. Fue cofundadora del Encuentro Latinoamericano de Videojuegos que tiene lugar todos los años, en el marco de la GDC¹ en San Francisco, con el propósito de aglutinar y mostrar los desarrollos de la comunidad latinoamericana.

En la conversación virtual que mantuvimos, Luján repasó la relación entre arte y juegos digitales, así como la creciente participación de la mujer en el ámbito local.

* Docente de Cultura Lúdica y Diseño Lúdico I, UNPAZ.

1 La Game Developers Conference (GDC, Conferencia de Desarrolladores de Videojuegos) es la reunión anual de desarrolladores profesionales más grande del mundo. Su objetivo es exhibir novedades, inspirar y formar conexiones dentro de la industria. El evento, que dura aproximadamente una semana, incluye exposiciones, rondas de contactos, entrega de premios, muestras de tutoriales y conferencias. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Game_Developers_Conference.



¿Cuándo y cómo comenzaste a trabajar en el campo de los videojuegos?

Fue un camino largo. En 2007, mi familia crea **Objeto A**, una productora y un espacio cultural que buscaba explorar las distintas manifestaciones del arte contemporáneo. Indagando en el uso artístico de la tecnología, aparecen los desarrollos de videojuegos. Tomo entonces esa posta y, a partir de allí, en 2008, nace **Game on!**.

Mi inquietud apuntó al cruce entre arte y nuevas tecnologías, y la relación de esos campos con el videojuego. Año tras año, la muestra evoluciona al mismo ritmo que lo hace el videojuego como expresión artística.

En simultáneo a la gestión de **Game on!**, comencé una Maestría en Comunicación y Creación Cultural. Actualmente, trabajo en la tesis sobre curaduría de videojuegos, en el ámbito institucional/artístico.

A decir verdad, siempre estuve, de alguna forma, vinculada al videojuego. Pero nunca pensé que iba a terminar haciéndolo mi objeto de trabajo e investigación.

¿De dónde provino esa vinculación?

Mi papá trabajó durante catorce años en Microsoft: estaba a cargo del Departamento de Entretenimiento y Educación. Eso me facilitó estar siempre en línea con las novedades en materia de juegos. Además, extraoficial u oficialmente, lo ayudaba en su trabajo. Así que los juegos estaban muy cerca.



Después conocí a mi pareja Lionel Zajdweber² que, entonces, era jefe de redacción de *PC USER* y ahora trabaja en Cartoon Network.

O sea: los videojuegos siempre estuvieron dando vueltas. Aunque yo lo canalicé desde otro costado que es el que a mí me interesa: lo conceptual, la teoría y la estética que hay en los juegos digitales. Por eso digo, que estoy en el lado B de los videojuegos.

¿Cómo evaluás el estado de la industria en el ámbito local?

Desde **Game on!** incentivamos el desarrollo experimental y artístico. Lo que noto es que, ahora, la movida está un poco estancada.

Cuando empezó la discusión en torno a los *artgames*³ y el arte de los videojuegos hubo una ola de gente que se sumó y empezó a probar más y a arriesgarse. Claro que son desarrollos que no tienen una salida comercial como sí la tienen los otros. Entonces cuesta más.

La industria local prioriza el costado comercial –porque, de hecho, se necesita también–, lo que no deja mucho margen para la exploración. Quizás, se desconoce ese otro camino al que intentamos darle visibilidad.

² Director, Gaming & Innovation - Digital Ventures & Innovation de Turner Corporation.

³ Videojuegos expresamente diseñados con un fin artístico o de suscitar un cierto tipo de reacción en los jugadores. Fuente: https://en.wikipedia.org/wiki/Art_game

No obstante, veo muchos artistas, cada vez más, que están interesados en explorar el universo de los videojuegos, en explorar los controles alternativos, las instalaciones.

¿De qué manera se conjugan lo técnico y lo experimental?

Cuando el artista trae formación de programación suele ser demasiado técnico y le da más miedo salir del cuadrado de las reglas estandarizadas.

El artista es más jugado. En Argentina, las “figuras”, los nombres presentes en el ámbito, siguen siendo más o menos los mismos.

Los que más arriesgan son desarrolladores independientes, de perfil muy bajo. Por eso, si alguien tiene ese mismo interés y vive afuera de la Capital, es importante que sepa que hay guías, hay muchos concursos, hay espacios de exhibición. Esa es la idea.

En el campo del videojuego en el que te especializás, ¿hay participación de mujeres?

Sí, justamente, bajo la forma de juegos expresivos (*artgames*) es donde más mujeres hay. Cuando se piensa en la industria de videojuegos, en general, y en dónde están las mujeres, en particular, lo primero que aparece es el campo visual. Las chicas suelen estar a cargo del arte o de la narrativa, no tanto en la programación. También ocurre que, en lo experimental (expresiones de los videojuegos poco exploradas o estructuradas), aparecen más figuras femeninas.

Está genial esta marea feminista porque ayuda a levantar la voz de un montón de reclamos. Y el videojuego aparece como una herramienta excelente para la comunicación y el activismo.

¿Algún caso para destacar?

Se me ocurren tres nombres para tomar en cuenta: los de Florencia Rumpel,⁴ Laura Palavecino⁵ y Agustina Isidori⁶.

Desde luego, hay más hombres que mujeres. Es una cuestión cultural: hay que empezar a insertar, desde el colegio, la posibilidad de los videojuegos para las mujeres. Porque son carreras que, si bien ahora se está abriendo un poco más el campo de la discusión, se las considera actividades para hombres. Entonces, si desde la escuela empezamos así, van a ser pocas las mujeres que entren. Es lo mismo que pasa con cualquier carrera relacionada con la ingeniería o la informática. No es que no estemos capacitadas, es que somos menos y nos empezamos a sentir solas en el camino y abandonamos.

4 Redactora en “Matajuegos” y desarrolladora de videojuegos.

5 Artista y Game Designer.

6 Artista visual e investigadora, creadora de “SOLA”.



¿Está cambiando el desarrollo de videojuegos?

Me parece que hay un mayor interés en el videojuego como herramienta aplicada a otros campos. Por ejemplo, la educación. En **Game on!** se ve en el tipo de público que llega y las propuestas que recibimos. El videojuego se ha ido insertando más en la sociedad, ha ido perdiendo las connotaciones negativas que tenía y la exclusividad del entretenimiento. Ya es una nueva industria cultural. La figura de los *indies* tiene otro peso. Entonces, creo que no está tan mal anunciar que querés ser desarrollador de videojuegos. Hoy en día, no es tan raro.

A propósito de lo ocurrido con *Pokemon M*, cuya creadora fue atacada en Taringa! por su condición de mujer desarrolladora, ¿te parece que esta reacción representa a la totalidad de la industria?

No creo. En Internet suena lo que hace ruido. Entonces, de repente, una noticia así, que llama más la atención o que es más bardera, es la que se muestra y no se cuenta todo lo que está sucediendo.

Siempre va a haber casos así en cualquier actividad o industria. Por eso también es muy necesario fortalecer y formar una prensa responsable de videojuegos local. En este punto resalto la labor de Flor Orsetti,⁷ a los chicos de PressOver,⁸ Coliseo⁹ (sitio de noticias relacionadas a videojuegos), Matajuegos.¹⁰ Necesitamos esos espacios que muestren lo que pasa localmente, que generen otros discursos y se abran a mostrar a los personajes que están haciendo cosas acá.

7 Periodista especializada en videojuegos de medios como RedUSERS, Vortexix y más.

8 Sitio de prensa especializado en noticias, análisis y demás en materia de videojuegos.

9 Sitio de noticias relacionadas con videojuegos desde un enfoque crítico y de debate.

10 Sitio de videojuegos que propone pensar y descubrir otras facetas de estos.

¿Cuál es tu consejo para las mujeres que quieren desarrollar videojuegos?

Les diría que se animen. Que se acerquen a averiguar qué es lo que está pasando porque hay muchos lugares desde los que se pueden insertar en la industria de los videojuegos. No es solo programar. No es solo hacer arte. No es solo narrar historias. Los videojuegos tienen muchas aristas y seguro hay un lugar en el cual se pueden sentir cómodas.

Es una industria que todavía está en crecimiento, que tiene futuro, que se está armando localmente. Es el momento para entrar, para construir esa comunidad. Y también, para mostrar lo que se está haciendo. Hay que animarse.

Sexismo y videojuegos



*Marisa Conde**

Palabras clave: tropos - violencia de género - Anita Sarkeesian - damiselizadas

Cuando analizamos cómo son las narrativas en los videojuegos encontramos un formato que se perpetúa hasta el cansancio: la mujer es “un ser indefenso” que se encuentra prisionera y que debe ser rescatada.

Estas configuraciones, explotadas por el mercado de videojuegos, llamaron la atención de una mujer *gamer*. En el año 2012, la canadiense Anita Sarkeesian –licenciada en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Estatal de California, crítica cultural, feminista y bloguera canadiense¹–, inició una campaña en Kickstarter² para recolectar los seis mil dólares que le costaría producir su proyecto **Damisela en Apuros: Tropos contra Mujeres**.³

* Mg en Videojuegos y Educación. Profesora en la Tecnicatura en producción y diseño de videojuegos de la UNPAZ. Especialista en EVA (Entornos Virtuales de Aprendizaje).

1 Más datos en: https://es.wikipedia.org/wiki/Anita_Sarkeesian.

2 Plataforma de financiamiento de proyectos creativos.

3 *Damsel in Distress*: https://www.youtube.com/watch?v=X6p5AZp7r_Q



Tras haber logrado sobrepasar la meta financiera, desarrolló y publicó una investigación sobre el rol que desempeña la mujer en los videojuegos, desde los inicios de esa práctica hasta hoy. La preocupación principal de Anita –jugadora experta desde la infancia– era y sigue siendo la falta de imaginación de los desarrolladores de videojuegos para romper lo que denomina el “tropo” por el que las mujeres resultan “damiselizadas”.

No es novedad que el mundo ligado a las ciencias no es de fácil acceso para la mujer. Muchas cuestiones marcan esta diferencia. Por un lado, la desigualdad salarial: aun teniendo que cumplir las mismas tareas y responsabilidades, la mujer recibe una retribución menor. Por otro lado, el quehacer científico no siempre es compatible con el rol de madre lo que, a menudo, provoca situaciones en las que se debe optar y se prioriza la familia postergando el desarrollo profesional.

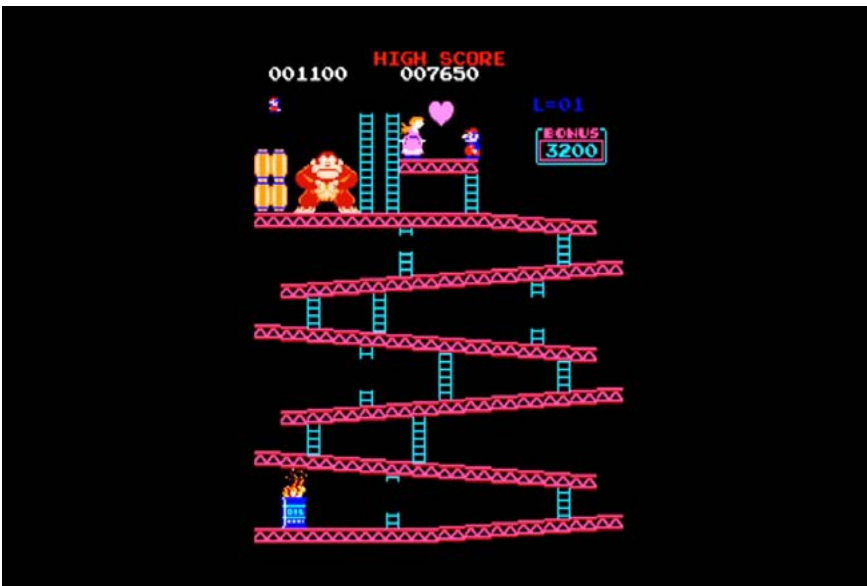
La tecnología está permitiendo la compatibilidad de ambos mundos facilitando nuevos formatos de contratación. El teletrabajo, en efecto, ha venido a dar un impulso a mujeres y personas que encuentran en este formato laboral el apropiado para organizar su vida sin descuidar los aspectos familiares.

En la Argentina, las mujeres que se desempeñan teletrabajando son mayoría. En los últimos años se están alentando carreras y puestos no tradicionales que animan a la producción de objetos multimedia, por lo que las oportunidades de formación y de trabajo se han incrementado.

Un sector importante del mundo de los negocios está comprendiendo que la mujer está cambiando y que no se conforma con el rol histórico que le ha sido impuesto por la cultura y que ha desarrollado hasta ahora. Los que se animan a modificar el “publicobject”, al diseñar videojuegos en los que no se cae en la fórmula trillada, encuentran que su empresa aumenta los dividendos. Y que están dando una “vuelta de tuerca” al mercado al acercar propuestas para las mujeres de este siglo, contemplando nuevas perspectivas.

El común de la gente cree que las mujeres no juegan videojuegos y que, si lo hacen, es en un porcentaje pequeño. He consultado a estudiantes de secundaria sobre la práctica del juego en pareja. En más de un caso las adolescentes expresaron que cuando están con el novio, tratan de no ganar o, directamente, evitan jugar con él. Según opinaron: “Te cuesta encontrar novio. Pero videojuegos podés jugar en cualquier momento”. Sería un buen tema para investigar qué sucede en el nivel superior.

Ayer y hoy en las narrativas



Respecto al uso de videojuegos, hoy día notamos que una enorme cantidad de mujeres juega con aplicaciones, ya sea en el teléfono móvil (descargadas directamente) o en las redes sociales. Según una investigación del sitio especializado IGN, en España, el 47% de los jugadores de videojuegos son mujeres, consecuencia de que cada día son más las mujeres que interactúan con la tecnología.

Candy Crush (2012) o *Preguntados* (2013), entre muchos otros juegos a los que se accede a través de las redes sociales, indicando un cambio en los hábitos. Además, estamos asistiendo a una lenta transformación social: ya no se estimula a las niñas a jugar con juguetes tradicionales, que perpetúan el rol mujer-mamá-ama de casa (la cocinita, las muñecas, el set de limpieza). Hoy día reciben juegos de ingenio, bloques, juegos de ciencia, etc.

En su investigación, Anita Sarkeesian analiza y advierte que, históricamente, el papel que se le reserva a la mujer en las narrativas de los videojuegos es el de objeto: “dama en apuros” que debe ser rescatada. En otros, la mujer pasa a ser un premio o un tesoro a recolectar.

El rol de “dama en apuro” lo podemos ver claramente en *Mario Bros* (1985): de los catorce juegos producidos, en trece hay que rescatar a la princesa Peach. Otro tanto sucede en *Donkey Kong* (1981)

y en *Prince of Persia* (1989): la mujer es un ser desvalido que solo puede salir del apuro en el que se encuentra si el personaje masculino la rescata.

En contraposición, si caen en desgracia, resultan heridos o son atrapados, los personajes masculinos recuperan la libertad sin necesidad de que nadie los rescate porque, gracias a su astucia / inteligencia, logran superar el conflicto.

Existe otra forma de eliminar al personaje femenino. En *Max Payne* (2001) y *Dante's Inferno* (2010) se trata de rescatar el alma de la mujer muerta. En *Bordelands2* (2009), la mujer enloquece, por lo que su eliminación estaría justificada.

La fórmula mujer + salvar + recolectar fue repetida y tomada por todos los desarrolladores de videojuegos al momento de crear una aventura.

El videojuego *La Leyenda de Zelda* (1986) es otro de los modelos que, durante veinticinco años, mantuvo su fórmula sexista. En una de las configuraciones posteriores, surgió el personaje de Sheik que difiere en las versiones japonesa e inglesa. Personificada como Sheik, se viste con indumentaria masculina y hasta usa un vendaje en la zona del pecho. Esto le permite cierta libertad de movimientos dentro de la aventura, así como desempeñar un rol protagónico, siempre y cuando no se advierta su condición de mujer. Al recuperar la vestimenta femenina, Zelda cae prisionera.

En estos juegos la mujer debe ser rescatada, no puede rescatarse a sí misma porque fue configurada como un ser indefenso, que no tiene ni la inteligencia ni la sagacidad para planear una fuga. En los guiones en los que la mujer muere, el protagonista masculino debe “vengarla” y recuperar a la hija que cayó prisionera. Es decir la fórmula “mujer a salvar” se perpetúa. Otros ejemplos: *Prototype2* (2012), *Dishonored* (2012).

Otra estrategia para introducir a la mujer en los videojuegos es bajo el papel denominado “Matanza de misericordia”. En estas situaciones, el personaje femenino le pide al héroe que termine con su vida y hasta le da las gracias por hacerlo. Así ocurre en *Castlevania: Lament of Innocence* (2003), *Breath of Fire IV* (2000), *Alone in the Dark* (1992) o en *Grand Theft Auto II* (1999). En particular, en este último, el ajusticiamiento femenino se justifica por el hartazgo que el chismoseo provoca en el personaje masculino buscando en los jugadores la comprensión y la complicidad para su eliminación.

Muchas narrativas presentan a la mujer como “La damisela en eutanasia”. En este caso, el relato se torna oscuro y el héroe debe luchar contra su ser querido poseído o mutado (*God of War*, 2005). Mientras que en *Resident Evil 5* (2009), es la propia mujer la que termina suicidándose para ayudar al héroe.



En los ejemplos mencionados, la mujer está pensada como objeto. Una posesión que puede ser eliminada, perpetuando el concepto de “hombre dominador” y sin medir el impacto emocional que esas tramas violentas puedan provocar. No es que un jugador vaya a convertirse en un hombre golpador por el hecho de jugar un videojuego, pero no es positivo que se exacerbe la violencia de género, aunque muchos argumenten que “solo es un juego”.

Vivimos en un mundo en el que la violencia de género es un mal presente en todas las clases sociales, sea cual fuere la condición económica-cultural que estas posean.

Últimamente ha surgido otro tipo de juegos categorizados como “Sexismo Irónico”. En ellos se insiste en el rol de “damisela en apuros”, pero se agrega un ingrediente: el humor irónico. Tal es el caso, por ejemplo, de *Fast Princess* (2009, para Play-Station), en el que hay que salvar a la damisela. Sin embargo, el que la tiene cautiva la hará engordar para que al héroe le sea más difícil rescatarla por el exceso de peso. No solo es sexismo sino empeorado por la discriminación.

La industria de los juegos “indie” no ha mejorado la perspectiva para la mujer. Por el contrario, mantiene la fórmula del rol de mujer-objeto-tesoro-a-acumular.

Nuevos vientos

Haciendo un repaso de la industria de los videojuegos, es una realidad que son pocos los que proponen heroínas femeninas: Lara Croft en *Tom Raider* (2013), *Bayonetta 2* (2014) o *Remember Me* (2013).



En *Heavenly Sword* (*La espada celestial*, 2007), el relato presenta a Nariko como una “mujer maldita desde su nacimiento” a quien, a fin de salvar a su clan, no le queda otra opción que blandir la espada celestial. La heroína deja en claro que el hecho de convertirse en guerrera ha sido su decisión, más allá de la voluntad de su padre y del supuesto destino. Antes de morir, Nariko entrega a su hermana pequeña el legado de la espada.

En *Final Fantasy VI* (*Terra Brandford*, 1994), Terra –la protagonista mitad “esper” y mitad humana, a quien le preocupa la imposibilidad de sentir emociones– debe luchar para eliminar el mal. Hacia el final de esa contienda, se va humanizando a la vez que pierde sus poderes. El amor hacia los niños es lo que le permite conectarse con su mitad humana.

Hace un tiempo que ha comenzado a surgir lo que se denomina “piratear el género”, y se realizan reversiones de clásicos en las que hay que salvar al “hombre en apuros”. Aunque los roles se inviertan, estos videojuegos no representan una amenaza a la masculinidad.

Solo el 4% de los videojuegos que existen en el mercado proponen relatos protagonizados por heroínas.

Estamos ante la oportunidad de terminar con el sexismo a partir del ingreso a la industria de una mayor cantidad de mujeres que diseñan, producen y/o programan videojuegos. Dispuestas a sumergirse en la cuestión de género, es de esperar que promuevan otro tipo de narrativas lúdicas en las que las mujeres tengan nuevas chances heroicas.

Bibliografía

- Bartholow, B. D. y Anderson, C. A. (2002). Effects of Violent Video Games on Aggressive Behavior: Potential Sex Differences2. *Journal of Experimental Social Psychology*, 38(3). <https://www.sciencedirect.com/journal/journal-of-experimental-social-psychology/vol/38/issue/3>
- Cabra, N. A. (2013). Muñecas de plomo y soldaditos de trapo: el videojuego como migración a otras experiencias de género. *Nómadas*, (39), 165-179. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105129195012>
- Cano, L. (2014). Superando el papel secundario de la Mujer en los videojuegos. *ABC Videojuegos*. Recuperado de <https://www.abc.es/tecnologia/videojuegos/20141025/abci-mujeres-videojuegos-sexismo-201410241511.html>
- Rosso, R. (2012). Un estudio sobre el papel de la mujer en los videojuegos. *Mundogamers*. Recuperado de <https://www.mundogamers.com/noticia-un-estudio-sobre-el-papel-de-la-mujer-en-los-videojuegos.467.html>
- Sarkeesian, A. (2012). Tropes vs Women in Video Games. Post en *Feminist Frequency*. Recuperado de <https://feministfrequency.com/tag/tropes-vs-women-in-video-games/>
- Urbina, S., Riera, B., Ortego, J. L. y Gibert, S. (2005). El rol de la figura femenina en los videojuegos. Recuperado de <http://www.edutec.es/revista/index.php/edutec-e/article/view/544>

¿Hay una cultura neoliberal?



*Entrevista a Ricardo Aronskind y Javier Trímboli
Por María Sucarrat, Matías Farías, Gabriel
Lerman y María Iribarren
Fotografías: Fabián Acosta*

Palabras clave: neoliberalismo - posmodernidad - capitalismo - analista simbólico - kirchnerismo

En algún momento, la pregunta por el territorio se convierte en la pregunta por la propia práctica y sus límites epistemológicos. En nuestro caso, concierne a la enseñanza, la producción, la crítica de la cultura. ¿Cómo pensar la industria cultural desde un país “emergente”, en el marco de una universidad del Conurbano Bonaerense, según uno o diversos oficios imbricados en ella?

La solución (si no la respuesta) fue salir a preguntar. De hecho, variar el interlocutor al que estamos habituadxs es un movimiento en el que nos sentimos cómodxs. Así fue como reunimos a Ricardo Aronskind y a Javier Trímboli alrededor de una mesa en la que se jugaron saberes y experiencias, hipótesis y diagnósticos. (Además del regocijo de conversar con dos tipos de charla lúcida y generosa).

Contornos del NO: Cuando se habla de neoliberalismo se piensa en un recetario, un conjunto de medidas económicas pero, por lo general, no se piensa la dimensión cultural que acompaña o que produce ese modelo. La primera pregunta es, entonces: ¿consideran que hay una cultura neoliberal? O, ¿de qué modo esas ideas del orden económico generan las prácticas culturales que deberían acompañarlas y reproducirlas?

Ricardo Aronkind: Voy a responder con un ejemplo práctico. Hay una señora chilena que está de visita en Buenos Aires y la llevan a La Boca a ver un espectáculo de tango. Termina la función y la mujer le dice a su hermana, que vive en Buenos Aires: “Yo no voy a poner. Hacen mal lo que hacen y no les voy a pagar por algo que hacen mal para que lo sigan haciendo mal...”.

Es cierto que, la chilena, es una sociedad que tiene mucho del triunfo del paradigma, pero la anécdota refleja hasta dónde caló. Lo que para nosotros todavía tiene sentido, como es ayudar a alguien que está haciendo un esfuerzo para expresarse artísticamente, para una señora chilena que busca la excelencia no merece premiarse un servicio ineficiente dejándole dinero.

¡Ese comentario entró extraordinariamente! No voy a hacer con eso un diagnóstico generalizado ni a decir que toda la cultura está impregnada. Sí que muchos de esos elementos van bajando y se observan en actitudes microsociales. Lo que pasa es que en nuestro país, por las abortadas experiencias neoliberales, no termina de asentarse como modelo cultural. Pero que tiene por dónde avanzar y que trabaja sobre cosas que están en las sociedades, es seguro.

Javier Trímboli: Mientras escuchaba la anécdota, recordé lo que plantea (Fredric) Jameson en su libro de fines de los años 1980.¹ Eso que él llamaba la posmodernidad como el momento cultural del capitalismo tardío, disolvía los mapas cognitivos que nos permitían habitar la ciudad, habitar lo social con cierta comprensión. Esa disolución, según Jameson, tenía (tiene) que ver con el eclipse de la Historia. La Historia había dejado de tener sentido. En todo caso, había pasado a ser una suerte de reservorio de imágenes –más o menos– pintorescas, pero que habían roto toda relación de posible continuidad, de posible espejo.

En ese sentido, hay algo de la subjetividad neoliberal que sigue tramada en la voluntad de entenderse plácidamente en un presente que se desasiste del pasado. Pero, comparto lo que señalaba Ricardo al respecto: hay algo en la situación de Argentina donde esto no termina nunca de ser así. No sé cuántos países hoy tienen el grado de preocupación por la Historia, de discusión a propósito del pasado, reciente y no tan solo reciente, como tiene la Argentina.

Lo que da cuenta de que, una parte de la sociedad, se sigue nutriendo de la posibilidad de entender mapas cognitivos para pensarse en el presente, a través del pasado. Lo que habla de una introducción, si se quiere, difícil o truncada del neoliberalismo como cultura.

¹ Jameson, F. (1991). *El postmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Barcelona: Paidós.



RA: Javier mencionó algo que, para mí, es fundamental. El neoliberalismo tiene un problema grande con la Historia, al nivel de querer destruirla y pisotearla. Lo vivimos en los años 1990: fue un momento de obsolescencia de todo “lo argentino” previo a esa coyuntura. Los actores que tuvimos, los cantantes que tuvimos, el teatro que tuvimos, la música que tuvimos en el período anterior al neoliberalismo, todo eso a la basura porque hay una cosa nueva que nos viene del mundo.

Desde luego esto tiene que ver con los procesos de globalización periférica (la globalización central es distinta). En la periferia está el arrasamiento de la cultura como precondition para ofrecer una sociedad a las fuerzas de la globalización. Ahí el neoliberalismo es profundamente hostil a la Historia.

En este aspecto, no fue casual el renacimiento del interés por la Historia argentina durante el gobierno kirchnerista, tras un período en el que había que tirar los libros de Historia a la basura. Es más, en Economía, durante los noventa, las ideas que nos venían del norte recomendaban tirar a la basura todos los libros: desde Adam Smith hasta Keynes, porque entrábamos en un nuevo paradigma. Evidentemente, esto es constitutivo del neoliberalismo como expresión de la ruptura de los lazos históricos.

CdelNO: Ese esquema, ¿surge a partir de la pretensión de Margaret Thatcher de que “la sociedad no existe, solo existen hombres y mujeres individuales”?

RA: La economía neoclásica, que es la base doctrinaria del neoliberalismo supone que no hay sociedad sino individuos atomizados. Aparte, de que no tienen Historia. Son robots que hacen cálculos refinados. Esa es la base epistemológica del neoliberalismo. Bochazo en Sociología, bochazo en Antropología, bochazo en Historia, bochazo en todo. Una especie de aparatito lógico que funciona solo y que se le debe inocular a la sociedad. La sociedad tiene que moverse hacia ese modelo. En el medio, por supuesto, están los negocios fabulosos que se hacen en ese desplazamiento social.

Ahora bien, la base teórica de eso es absolutamente insostenible. ¡Es una vergüenza! Y sin embargo, es la base de lo que el *mainstream* económico enseña en todo el planeta.

CdelNO: ¿Cuál o cuáles consideran ustedes que son los motivos por los que ese modelo tiene tanta pregnancia en la sociedad? Específicamente, en la historia argentina reciente, ¿cuáles fueron las condiciones para que ese discurso tenga algún tipo de alcance? Y a la inversa, ¿cuáles son los núcleos de sentido que podrían resistirlo?

JT: Agregó que Halperin Donghi en *La larga agonía de la Argentina peronista*,² dice que durante los años de la dictadura se evidenció un declive de los espacios públicos como nunca antes había ocurrido. En un libro que tiene bastante de ensayo, sin embargo, Donghi le da cierta materialidad a esta cuestión y menciona la crisis de la escuela, ligada muy a propósito a las expectativas de la clase media.

Hace poco conversábamos con compañeros de CTERA que nos contaban que la matrícula en muchas ciudades, no solo en Buenos Aires, está dando más alumnos en las escuelas privadas que en las escuelas públicas. Hay algo de ese declive largo del hombre público, de la vida pública, que ha acompañado como fuerza, está claro, como realización del capitalismo tardío —o como queramos llamarle— y que, sin dudas, produce y tiene consecuencias fenomenales sobre la subjetividad.

Porque si vos estás ligado a espacios tan importantes como la educación —que, además, para la Argentina es constitutiva de la idea de nación—, y esos espacios se privatizaron, hay algo allí que empieza a cambiar en tu relación con lo público y con la sociedad de la que sos parte. Me parece que, tal como señala Halperin, hay algo de ese declive de la vida pública que, sin tener la contundencia de la sentencia de Thatcher, ejerce una influencia decisiva. Quiero decir con esto que hay condiciones materiales que ayudan, que promueven la producción de ese tipo de subjetividad neoliberal que tiende a sentirse más cómoda pensando que se trata de individuos aislados y no de una sociedad de la que hay que hacerse cargo y hacerse responsable.

RA: Javier mencionó a la clase media y la escuela. Recuerdo la demanda muy fuerte, por parte de los padres de la escuela primaria a la que iba mi hijo, de reforzar dos materias: Inglés y Computación. Mientras que se cuestionaba todo lo que tuviera que ver con situarse en un tiempo y un lugar históricos. Había que preparar a los pibes para ser especies de empleados estandarizados de las multinacionales. Lo que entonces me sorprendió (y, hasta ahora, no he logrado armar cómo fue el recorrido) es cómo esa demanda entró en la subjetividad de los padres, porque ninguno de ellos era un teórico de la globalización. Era gente de clase media, común...

Ahí lo interesante es cómo llegan a la conclusión de que, para que sus hijos tengan algún futuro, hay que dejar de darles esas clases inútiles de Historia y Geografía para enseñarles los temas verdaderos, que son Inglés y Computación.

JT: A fines de los noventa ese discurso fue una topadora: si no te actualizabas tecnológicamente ibas a ser un analfabeto en el siglo XXI. No importaba lo que hubieras estudiado, cuánto hubieras leído: resultabas obsoleto. La idea de la obsolescencia, el neoliberalismo no la piensa tan solo en heladeras

² Halperin Donghi, T. (1994). *La larga agonía de la Argentina peronista*. Buenos Aires: Ariel.

programadas para que en cinco años no te funcionen, sino que la piensa en humanos. Buena parte de lo que ocurrió en el 2001 también expresó la voluntad de ponerle un freno a eso.

Más cerca del presente, aunque no entiendo mucho de esto, voy a arriesgar una hipótesis: hasta hace no tanto tiempo, la práctica de visualizar películas era una práctica colectiva que implicaba un conjunto de emociones, un conjunto de angustias, de alegrías, de risas que se transmitían, que se contagiaban en un espacio común.

Ahora, de esa visualización colectiva –en la que todos participaban de lo que la película le provocaba al de al lado– a la visualización individual hay un cambio profundo. Hay una experiencia que se está dejando de lado. Con esto no quiero colocarme, en lo más mínimo, en una posición melancólica. El tema, ante esto que es un suelo (que no tiene marcha atrás), es cómo pensamos la política, la historia, la producción de subjetividades. Porque con este suelo se puede hacer otra cosa también.

Ligado a esto, obviamente, lo último es Netflix como problema. Parece que lo que no está ahí, ya no está en ningún otro lado. Ese recorte supone una reducción del mundo, un grado de jibarización, tremenda.

Es notable que la subjetividad construida por el neoliberalismo no solo no desconfía de eso que se le ofrece, sino que no tiene la tendencia a desconfiar respecto de quién hace la selección y elección de lo que mira.

RA: Similar al de Netflix, es el caso de Amazon para los libros. Hace poco quebró una cadena de librerías estadounidense que tenía unas ochocientas sucursales porque no pudo competir con Amazon. Así como la del mirar películas en el cine, la experiencia de la librería es interesante. En la librería uno se encuentra con libros inesperados porque ese recorrido estimula el ingreso a una suerte de universo que no es el propio o que es más amplio que el propio.

Amazon representa la hiperespecialización y el empobrecimiento en el terreno cultural que ya es un problema del campo laboral –la hiperespecialización y el empobrecimiento de los trabajadores–. Yo puedo estar hiperespecializado en el jazz del año 38, pero no tengo la menor idea de lo que fue la Guerra Fría. ¡Soy hiperignorante e hiperespecialista al mismo tiempo!

Robert Reich es un autor norteamericano, que fue Secretario de Trabajo de Bill Clinton.

Escribió un libro que se llama *El trabajo de las naciones*,³ en el que examina el tema del trabajo en los Estados Unidos. El tipo dice: acá la posta, en el nuevo escenario productivo y tecnológico, es ser “analista simbólico”, el resto de la gilada (no lo dice así, eso lo digo yo en lenguaje argentino) va a ser una piecita de un engranaje de la economía mundial... Los únicos que zafan de ese proceso de estandarización, según Reich, son los analistas simbólicos. Propone entonces que Estados Unidos tendría que hacer un gran trabajo para transformar a su población en analistas simbólicos.

3 Reich, R. (1993). *El trabajo de las naciones. Hacia el capitalismo del siglo XXI*. Madrid: Javier Vergara Editor.

¿Qué es un analista simbólico? Es el tipo que está en cualquier tipo de actividad y entiende lo que pasa, por lo tanto, tiene alguna capacidad de reacción y creación para diseñar cuestiones alternativas... El resto es engranaje. Reich hace una clasificación totalmente distinta del mundo del trabajo. Ahora, en la periferia vos te candidateás a ser lo contrario: el “no analista simbólico”. Vos no querés ser parte del cerebro, de la creación en el planeta. Querés ser maquinita, ser engranaje y hacia ahí conducen las políticas neoliberales.

CdelNO: Según ustedes, ¿cómo articuló el kirchnerismo la cultura del consumo con la recuperación de la Historia y de la política?

RA: Es compleja esa relación porque a uno de los aspectos a los que apostó el kirchnerismo es al consumo, reflejo también de su base social y económica. Apostó muy fuerte al consumo. Recuerdo un discurso de Cristina, en La Matanza, donde se estaba inaugurando un shopping. Ella sugirió, no recuerdo las palabras exactas, que “Esto es algo más que la inauguración de un shopping, es la democratización de la Argentina, de la sociedad y de la igualdad de oportunidades para todos... antes el shopping era un concepto vinculado con sectores de alto poder adquisitivo”.

Creo que ahí había un problema complejo que es, por un lado, aludir a un proyecto de liberación, de transformación política y social (en la cultura kirchnerista había algo de eso). Y, por otro lado, al consumo. Este era un mensaje complicadísimo y nadie mejor que la derecha para prometerle más consumo. ¡Nunca le podés ganar a la derecha en materia de ilusiones de consumo! Con lo cual te metés en un terreno en el que te van a ganar siempre. Siempre se puede consumir más. Y si consumir es lo que me importa en la vida, voy a querer que gane Macri porque él me va a prometer mucho más, con el cuentito de la apertura al mundo, de que todo se abre y que fluye la riqueza... “En cambio estos tipos, me andan retaceando y poniendo limitaciones y me dicen que hay que regular el comercio exterior, y el turismo... ¡Basta! Quiero comprar dólares”.

Ese es un punto que no tendría que volver a repetirse: no construir consumidores. Construir derechos para acceder a cosas sí. De lo contrario sonaste: estás creando votantes del macrismo, porque es el que ofrece más capitalismo, y más fantasía de consumo. ¡Así llegás a encontrar a trabajadores de la Unión Obrera Metalúrgica votando el proyecto macrista porque les van a sacar el impuesto a las ganancias!

CdelNO: Esa condición o característica de la sociedad, ¿no antecede al kirchnerismo? Y volviendo sobre un tema anterior, cuando Halperin Donghi critica la escuela, en los años 1970, ¿no estaba agotado ya el proyecto pedagógico de la modernidad?

JT: Para mí, buena parte del problema está en que el kirchnerismo es un fenómeno político riquísimo pero poscrisis del socialismo. Muchas veces, cuando (Horacio) Verbitsky se pelea con el papa Francisco y se molesta por las posiciones de Bergoglio en los setenta, pienso que también tendría que revisar cuáles eran sus posiciones entonces y cuáles fueron, post-2001, respecto del kirchnerismo. Porque



cerró filas, como muchos de nosotros, con un proyecto que nunca dijo saquemos los pies del plato, ni del capitalismo ni del consumo. Quiero decir, la variación de la política del Papa no es muy distinta a la variación nuestra.

Incluso deberíamos pensar, hacia atrás al peronismo y el aumento del consumo de masas. El peronismo propuso una suerte de paraíso que tenía que ver con la comunidad organizada pero también con el consumo de masas. Creo que Halperin Donghi (perdón que insista en citar a un liberal) decía irónicamente: “Un fluir bienhechor de pelotas de fútbol llegaban desde la Fundación Eva a los chicos”. Y hubo algo de eso. El peronismo no es post socialista, pero sí es contemporáneo a la época del estalinismo, del socialismo y del totalitarismo, o sea, del devenir totalitario del socialismo.

Estoy totalmente de acuerdo con lo que dice Ricardo pero, me parece, que es parte de la época la cuestión del consumo. O sea, cómo ganar una elección proponiendo pobreza franciscana o proponiendo el “hombre nuevo” del Che o proponiendo el altruismo. ¡Te aniquilan! Pasolini escribió, en *Escritos corsarios*,⁴ que el triunfo de la derecha y del capitalismo está en que creemos que la pobreza es lo peor. No es lo peor: lo peor es devenir burgués. Nuestro problema es ese.

Vine hasta acá caminando. Este de ser un barrio pasó a ser un negocio, tras otro negocio, tras otro negocio, lo que excede la capacidad de consumo del propio barrio. Lo mismo pasa con el turismo. Está claro que parte de la sociedad queda relegada, y que con el neoliberalismo va a quedar más aún. Políticamente se hace difícil decidir qué proponer, te obliga a una esquizofrenia permanente.

4 Pasolini, P. P. (2009). *Escritos corsarios*. Madrid: Editorial Oriente y Mediterráneo.

CdelNO: Tomando en cuenta que el peronismo fue referencia de consumo popular, masivo, ¿cómo fue posible, entonces, que la derecha se apropiara de esa promesa y la hiciera verosímil en su discurso?

RA: Trabajo en la Universidad Nacional de General Sarmiento y tenemos chicos que vienen de sectores muy populares, muy castigados. Un 30%, estimamos, votó a Cambiemos. La abuela –de cualquiera de estos pibes– que era iletrada completamente, no se confundía políticamente. No tenía ninguna confusión. Este pibe, en cambio, está totalmente desarraigado de su propia raíz histórica. Está desarraigado de su espejo, no tiene ningún tipo de organización de su estructura de ideas que dé cuenta de quién es él. Con lo cual es una hoja al viento. La abuela no, sabía perfectamente quiénes la representaban, qué había que apoyar.

En parte hay un problema en las universidades, en las escuelas secundarias, en todos lados. Y hubo un problema político-cultural durante el kirchnerismo: faltó un trabajo más profundo sobre quiénes somos, de dónde venimos y hacia dónde vamos. Porque si vos no tenés noción de eso, votás cualquier cosa. Votás a los marcianos. ¿Qué ves en el espejo? ¿Qué te representa?

Por ejemplo, estábamos en el buffet de la universidad comentando un robo a un compañero, y la chica que atiende en el mostrador, proveniente claramente de sectores populares, dijo: “A estos negros cabeza los mataría a todos”. ¿Cómo respondés a eso? ¿Cómo está organizada la caracterización del mundo que tiene esa chica? Tienen totalmente desorganizadas las categorías de análisis para pensar la realidad. Por eso cualquiera se identifica con cualquier cosa.

JT: Agrego una cosa para discutir. Hay una herencia en la cultura, recibida del 68. (Jaime) Durán Barba diría que sacó un artículo que decía que la única revolución que ganó es la del rock y de los Rolling Stones, la de Lenin perdió. Y esa revolución de los Rolling Stones es la que está a favor del ser individual: las drogas, la libertad. Hay algo de esa herencia que, obviamente, no es solamente Foucault, no es Deleuze ni Marcuse. Es algo, que estuvo ahí en el aire, que parece indicar que cualquier postura política que hoy ponga algún tipo de límite o frene el deseo, estrictamente individual, resulta totalitaria. Y ese es un problema enorme. ¿Por qué?

Porque a ese obrero metalúrgico que, por el tema de ganancias, votó al macrismo, el kirchnerismo necesitaba decirle: “Todo bien con vos, pero hay algunos que están muy por detrás tuyo. Por lo tanto, algo de tu bienestar individual tiene que ser, por un momento, frenado, pospuesto”. Ahora bien, si vos decís o defendés eso, estás casi condenado a ser un totalitario, que fijás principios de carácter tiránico. Para mí ahí hay un problema.

Hay otro ejemplo. En 2016, recién terminado el kirchnerismo, di Historia a un grupo de estudiantes que ya eran profesores de educación media en escuelas del conurbano. Llegaban a las seis de la tarde cansadísimos, destruidos, pero con muchas ganas de tomar la clase. Había algo que parecía convencerlos de que, de ahí en adelante, iban a ser investigadores del CONICET. Eso producía un grado de alienación de su propia situación de profesores del conurbano. Ahí me parece que también hay un problema. ¿Por qué se construyó como único modelo de progreso para el que estudia la carrera de

Historia ser investigador del CONICET y no profesor de una escuela del conurbano? Ahí también hay desanclaje, querer cambiar de ropa o lo que planteaba Pasolini, asumir la ropa de investigador de clase media.

Es un problema porque cualquiera diría que estás queriendo obstaculizar un progreso de carácter individual. Hay algo que no se termina de pensar y tampoco por supuesto de resolver.

CdelNO: El fenómeno del borramiento de las tensiones de clase, ¿es exclusivamente local? Pareciera que, en el mundo, la lucha de clases dejó de hacerle sentido a las sociedades en general.

RA: Menos a la clase dominante que hace lucha de clases. Este gobierno macrista es un gobierno de lucha de clases. Todo lo que piensa es cómo debilitar y disolver a la clase trabajadora. Atomizarla y transformarla en una cosa amorfa: te tomo, no te tomo, te pago, no te pago, te uso, no te uso, te tiro. Ese es el ideal, ahí hay que llegar.

Creo que fue Warren Buffett,⁵ uno de los tipos más ricos del planeta que dijo: “Hay una lucha de clases, y la estamos ganando los ricos”. Transitoriamente, habría que aclararle.

Una vez un economista húngaro me contó que, después de la caída del comunismo en Hungría, a todos los trabajadores los hicieron “empresarios”. Se acabaron los contratos de trabajo estables tradicionales. Iban a la fábrica y facturaban por un servicio. Como un mundo de empresarios, sin trabajadores, ridículo. Pero eso golpeaba en la cabeza de la gente que ya no sentía el vínculo de asalariado, sino que se pensaba como una especie de “profesionales independientes”... Esas son prácticas capitalistas novedosas para enmascarar las relaciones básicas de trabajo.

JT: Creo que fue (Eric) Hobsbawm que termina un capítulo de *Años interesantes*⁶ diciendo: “Tomen todo esto con pinzas porque lo escribe un hombre que nunca usó jeans”. ¿Qué pasa ante eso y con la celeridad fenomenal en la que va todo? ¿Cuánto de la crítica que uno ejerce no ha quedado anacrónica en sí misma, porque está pensando en otras lógicas? Es mi preocupación, aunque en un punto digo: “Y... si me quedo, me quedo”. Obviamente pienso en los estudiantes con los que tengo estas discusiones. Uno cree que la lucha de clases sigue estando, sigue siendo un motor, o que, por lo menos, casi es una posición. Hay argumentos empíricos para pensarlo, y me parece que el kirchnerismo también alentó. Estamos a diez años de la crisis del campo y ahí hubo algo. Sí, quizá, cuando se produce nunca se ve con nitidez cómo marcha esa lucha de clases. Casi siempre es una cuestión oscura.

Ahora, me parece que no hay manera de entender al macrismo sino como una revancha de clase. Quieren postergar definitivamente a aquellos que por un rato tuvieron, bajo la forma política del kirchnerismo, la voluntad de torcer un momento el camino del capitalismo tardío que va a hacia otro lado, hacia otra cosa. Hay una revancha acá que me parece que es vibrante.

⁵ Inversor y empresario estadounidense (https://es.wikipedia.org/wiki/Warren_Buffett).

⁶ Hobsbawm, E. (2002). *Años interesantes: una vida en el siglo XX*. Barcelona: Crítica.

RA: Creo que tuvimos una experiencia extraordinaria con la caída de la convertibilidad. La década que arrancó en el 89, con la caída de Alfonsín, fue una década en la que se le prometió a la sociedad la felicidad vía el consumo. Pero, la verdad es que si ellos no hubieran generado una grandísima crisis económica, no caían. Lo que termina de provocar la caída de De la Rúa es que le cortan el crédito internacional a la Argentina. Si el crédito internacional hubiera seguido, no había corralito ni piquete ni cacerola.

Lo que quiero decir es que ya ha habido triunfos culturales grandes de la derecha. Las encuestas en octubre de 2001 daban que había una mayoría a favor de la continuidad de la convertibilidad. Incluso el ingreso de Cavallo generó entusiasmo. Había adhesión al modelo de convertibilidad, sobre todo en los sectores medios, que son mucho más activos políticamente que los populares. Había una cierta convicción de que el país estaba en el camino adecuado. ¡Mirá en qué momento! A metros del derrumbe y de la catástrofe había cierta fascinación.

Cuento una anécdota: cuando salía de dar clases en “Marcelo T. de Alvear”,⁷ en el kiosco de la esquina me compraba un café italiano. Apretabas un botoncito en la parte de abajo del vasito, se calentaba y te tomabas un café de Italia, preparado en Italia. Todo eso era la fantasía de que formabas parte del mundo, pero que a la vez era insostenible. Sabías que todo eso se caía pero no sabías cuándo. La verdad es que nuestra sociedad es híper-pro-consumo.

***CdelNO:* Eso no se parece a la lucha de clases...**

RA: Hay unas interpretaciones izquierdistas que dicen que, cerca del 2001, hubo casi una revolución socialista. Yo estoy totalmente en contra de esa teoría. Me parece superperniciosa porque distorsiona lo que pasó. Y lo que pasó es que los tipos querían seguir sumergidos en una ilusión que se evaporó y emergió la Argentina real, hiperendeudada, en default, con el crédito internacional del que vivía, cortado. ¡Se fue todo al demonio! Eso muestra una absoluta inconsistencia económica del modelo de la derecha argentina pero que tiene, mientras funciona, una capacidad de apelación social impresionante.

El “todo x 1 peso” permitía que hasta el más pobre, con el peso que alguien le daba, se comprara algo. Disfrutabas de la posibilidad de consumir hasta si eras un pobre miserable. Eso fue hegemónico. Funcionó. Se cayó por otras razones. No hubo una crítica social que dijera entonces: “Esto es una tontera. No nos sirve. Queremos vivir de otra forma”. No hubo tal cosa.

***CdelNO:* Bajo esa perspectiva, ¿cómo caracterizan al kirchnerismo y al momento actual? ¿Estamos en una continuación de aquello?**

RA: El kirchnerismo no desarrolló una crítica compleja al país que vive del crédito prestado, que consume y que vive feliz hasta que eso se va al demonio. Eso no entró en las cabezas. A pesar de que

⁷ Sede de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA.

el kirchnerismo no se endeudaba, por el contrario, desendeudó al país, y también trató de expandir horizontalmente el consumo, aunque tenía otros criterios, evidentemente. Pero ahí quedó.

El kirchnerismo es hijo de una crisis económico-social que poco tiene que ver con una crítica cultural. Cuando Kirchner gana con el 22% de los votos, (Ricardo) López Murphy y Menem sacan, más o menos, el 42%. Minoría enorme que, después de la catástrofe, vuelve a confirmar su deseo de vivir en una sociedad neoliberal de consumo. Es muy importante tener en cuenta eso para entender el proceso político posterior.

JT: Recordaba a un investigador, Raúl Fradkin,⁸ que en esos años publicó *Cosecharás tu siembra*,⁹ en el que piensa los saqueos como “motines de hambre” ligados al siglo XVII. Una mezcla de tiempos interesante. En un momento cuenta una escena que transcurre en Quilmes. Los movimientos sociales se concentran en una zona de muchos supermercados y entran a negociar con palos en la mano para que les entreguen alimentos. Fradkin sitúa, de un lado, a los más perjudicados por los años de neoliberalismo: los trabajadores desocupados. Del otro, a los que más ganaron: las cadenas de hipermercados. Y se pregunta: ¿es una escena de lucha de clases? Desde otra tradición, Hannah Arendt, que piensa todo en reversa, de otra manera, se pregunta algo que para los argentinos es fundamental: ¿cuándo ocurren desvíos en la historia? Dice: ocurren porque sucede algo del orden de la crisis del poder, del sistema dominante. Ella pone como ejemplo 1917. No hubiera habido Revolución Rusa sin guerra. Y en el caso argentino, no hubiera habido Revolución de Mayo sin 1810. Tampoco hubiera habido peronismo sin Segunda Guerra Mundial, sin la muerte en cadena de Alvear y Justo.

Quiero decir, hay algo que ocurre en 2001 que genera un vacío, una ingobernabilidad. Creo que no le cabe la palabra revolución. Y la pregunta era cómo se salía de ahí. Lo genial del kirchnerismo fue que encontró, con un grado de olfato genial, cómo salir de la situación. Alejandro Kaufman recordaba en una nota que, si Néstor Kirchner hubiera dicho lo que iba a hacer con los derechos humanos, seguro que no lo votaba nadie. Hubo algo ahí del mejor oportunismo, de una gran astucia. Si Mariano Moreno decía quién era el 24 de mayo, no lo elegía nadie para que fuera parte de la Primera Junta. Hay ahí algo de una ruptura que es muy interesante.

Volviendo a este momento, acuerdo en que hubo algo de la crítica cultural que se hubiera podido ejercer de otra forma. El kirchnerismo intentó colocar frenos volviendo a la Historia, al diálogo nacional, a la idea de la sociedad en convivencia con el individuo, pero no el individuo por encima y sin la sociedad. Intentó, culturalmente, dar una serie de discusiones que tuvieron enfrente una fuerza que es poderosísima: el capitalismo neoliberal desde las tecnologías, además. Hubo algo de esto, en lo que intentó producir el kirchnerismo que, con lo poco que fue, exigió una fuerza enorme. Tristán Bauer decía que hay que sobreimprimirle al kirchnerismo un gesto muy heroico, como que siempre tuvo que

8 Profesor Titular Regular de Historia de América II (Colonial) y Profesor Adjunto de Historia Argentina I en el Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Ha publicado artículos y libros sobre la historia social rioplatense de los siglos XVIII y XIX. Actualmente dirige la colección de Historia Argentina de la editorial Prometeo.

9 (2002). Buenos Aires: Prometeo.

atravesar una gran cordillera cuando, en realidad, no cruzó ninguna cordillera. Pero a la vez, quizás ese gesto era necesario para emprender no pocas cosas.

RA: Había que hacer un esfuerzo enorme para dar unos pasitos. Pero claro, luchando con una educación colectiva de largo alcance, desde la dictadura militar en adelante, de implantación de un imaginario en las clases medias de consumo, del viaje a Disneylandia. Cuando le preguntaron a Cristina sobre los Estados Unidos, ella necesitaba mostrarse no como una antinorteamericana o como una castrista. Ella decía: “Me encanta Nueva York”. Eso es poco popular, porque ella debió decir: “Me encanta Miami, Disneylandia”. La pobreza cultural era tan grande. Paka Paka contra cinco canales extranjeros para chicos. Era la pelea de David contra Goliat. Y la verdad es que doce años no alcanzan para modificar patrones culturales tan profundos.

CdelNO: **¿Hubo un momento de quiebre en la articulación de aquel sueño individual y el Estado? Por otro lado, ¿cómo caracterizan a la derecha actual? ¿Por dónde va la cosa?**

JT: Este presente no es un problema argentino. A mí me parece que esta es, como decía Arendt tomándolo de Brecht, una época de profunda oscuridad aun con todo lo público. No muchas épocas han existido sin tener una especie de norte, una idea de qué alcanzar, qué construir. Esta es una época que parece haber erradicado esa preocupación y esa condición la hace excepcional. Con Sarmiento había la idea de civilización, un ideal exigente. Joaquín V. González seguía pensando en esa lógica. Bialek Massé, con críticas al positivismo, tenía una idea de civilización humanista muy fuerte. Esta es una época que parece haber abandonado todo fin, toda meta. Mark Fisher, el autor de *Realismo capitalista*,¹⁰ piensa cosas parecidas a las nuestras pero desde Inglaterra. Fisher suponía que la burocracia era tan solo el peso del socialismo y del estalinismo. Ahora dice, parece que nos encontramos con un capitalismo liado a las redes e hiperburocrático, donde hay vidas que se consumen en papeles eternos, que no son estalinistas sino capitalistas. A la vez Arendt dice que hay una facultad que, se suponía, era enteramente humana, que es la de intervenir en el mundo, pero esa es una facultad que está en retirada. ¿Por qué? Porque el peso del capitalismo hace de este sistema un sistema cada vez más dificultoso de moverle una ficha. Con una derecha, que puede ser la de Trump o la del simpático Obama, que empuja a todo lo que no coincide a la suma del terrorismo y de la delincuencia. Hay una impresión de que cualquier postura crítica corre el riesgo de devenir terrorista. Venezuela dejó de ser un problema de corte político y pasó a ser un problema terrorista. ¿Dónde queda la política ahora? ¿Qué espacios de movimiento tiene? San Martín, Bolívar tenían un espacio importante. El Che tenía un espacio importante. ¿Qué queda hoy del espacio de la política como zona de articulación y de producción de una novedad? Eso pesa sobre todos.

RA: Hay períodos en los que las cosas se mueven muy rápido y otros en los que parecen estar muertas. Veía por ejemplo el discurso de (Jeremy) Corbyn¹¹ en Inglaterra y el tipo va a nacionalizar cosas.

10 (2009). Buenos Aires: Caja Negra.

11 Líder del Partido Laborista británico (https://es.wikipedia.org/wiki/Jeremy_Corbyn).



Nacionalizar es una palabra que no escuchamos en los países centrales hace cuarenta años. Habían colonizado el sistema político y viene este loco a hablar de nacionalizar. Habla de que el servicio de salud está destruido, lanza un discurso sumamente crítico.

Nosotros necesitamos que se logre algún triunfo de izquierda en el primer mundo porque eso nos va a ayudar. América Latina, desde que irrumpió Chávez hasta que cayó Cristina, estuvo sola. El resto del planeta es neoliberal. Los chinos son otra cosa, en su práctica interna, pero para el mundo ellos promueven el libre comercio. Quiero decir que la energía latinoamericana nos da hasta cierto punto. Somos periferia de un sistema mundial y necesitamos desesperadamente que en el centro pase algo. Procesos locales, regionales de fuerte crítica al neoliberalismo no coincidieron con el clima global. Nosotros estuvimos quince años pedaleando en Latinoamérica contra la corriente y logramos algunas cosas bastante interesantes, pero eso tiene un límite. Necesitamos que pase algo en el centro.

CdelNO: En Venezuela, la derecha se apropió de los malestares sociales para, de algún modo, poder refundarse. En Argentina eso no sucedió exactamente así.

JT: La derecha latinoamericana hizo un trabajo muy importante para refundarse. Esta derecha no es la de los noventa. Ellos también han estudiado sus recursos y han hecho un recuento de daños. A mí

me parece que es pertinente lo que dice (Gabriel) Vommaro en el primer libro sobre el macrismo:¹² hay algo impersonal de las clases dominantes que, después de haberle dado sistemáticamente la espalda al Estado en los noventa, porque solo les interesaba para hacer negocios, de repente, ante lo que ocurrió en Argentina durante el kirchnerismo y con el fantasma del chavismo o de la internalización de un modelo populista, deciden hacerse cargo del Estado y de las demandas públicas, como (Horacio Rodríguez) Larreta en la Ciudad de Buenos Aires. Ahí veo que hay elementos de una nueva derecha que, en otro sentido, es la misma de siempre.

¿Por qué nueva? Porque reacciona ante esta hora latinoamericana tan anómala, y quiere sacar las lecciones necesarias para que no vuelva a ocurrir.

CdelNO: Sin embargo, la sociedad votó la ilusión de seguir consumiendo y esto no está ocurriendo.

RA: Habría que hacer estudios muy precisos por estratos. Al principio, hubo un sector muy reducido que fue golpeado, pero generaron el clima de “se fue la yegua”, “ahora somos libres”, “podemos comprar dólares”. Jugó mucho eso que ahora se nos pierde. En cambio, el de ahora es el primer golpe masivo.¹³ Se podría decir que un 70% de la población está perdiendo y un 30% que está ganando.

Me parece que hubo un error economicista en el kirchnerismo. Basta con que haya una mayoría a la que le vaya mal, para que al gobierno le vaya mal. Pero hay elementos subjetivos, y eso lo entendió perfectamente Durán Barba. Y esta, tal vez, es mi crítica a (José) Natanson, que ve la adhesión al macrismo como a lo nuevo, lo ecológico, lo tecnológico. Puede que haya un estamento así, pero hay resentidos que votaron para joder a los negros, para que se restaure la jerarquía social. Mucha gente te dice “prefiero ganar menos antes que vuelvan los kirchneristas”. Escuché decir a un empresario: “prefiero fundirme antes que vuelvan los otros”. Es muy contundente. ¿Dónde está el interés material, económico? Es secundario. Los anima una cruzada; es increíble, pero ese elemento debe ser considerado. Es un antiideal, si quieren.

Durante el conflicto del campo, después de que el gobierno mejora la oferta hacia los productores pequeños, salió (Elisa) Carrió a decir: “¿Se piensan que la gente está buscando solo ventajas económicas? Están luchando por un ideal que es combatir contra este gobierno”. Ese es un tema que se escapa. Es como apostar, de vuelta, a que la realidad económica te haga el trabajo político que vos no sos capaz de hacer. El trabajo político-cultural. Hasta vos podés encontrar gente que se rompe el alma trabajando y siente que los gobiernos populistas diluyen los méritos de los que hacen cosas. “¿En dónde queda lo que hicimos los que nos rompimos el alma, que ahora estamos iguales a los que no hicieron nada?”. Hay una cosa de justicia reparatoria ahí. Fútbol para todos fue una cosa interesantísima. Yo digo tocan fútbol para todos y va a haber un despedote total. Y no pasó nada... Vino de arriba, y no es lo mismo.

12 Vommaro, G., Morresi, S. y Bellotti, A. (2015). *Mundo PRO*. Buenos Aires: Editorial Planeta.

13 Se refiere a la reforma previsional.

JT: Me parece que el kirchnerismo también nos desacostumbró a la idea de que en la Historia, por lo general, acontecen cosas malas. Los “momentos históricos” no son muy copados. Si vemos el siglo XX argentino, los diez años del primer peronismo fueron interesantísimos. Después veamos la primavera del 73: duró poco. Los gobiernos, los momentos con los que uno puede empatizar fueron muy pocos. Y esos pocos momentos fueron interesantes por lo que se produjo socialmente. Lo mismo que estos tiempos me parecen interesantes por lo que ocurre socialmente, en cantidad de lugares. Además del Ni Una Menos, la sociedad es una sociedad altamente movilizada. A diferencia de los primeros años de la década de 1990. Ese es un punto que la hace muy vivible a esta sociedad...

Además, digo, con el espejo actual de otros espejos internacionales, hay un movimiento obrero que, con todas sus dificultades, discute y al mismo tiempo sale a la calle. No sale con la frecuencia que, suponemos, tendría que salir. Pero sale. Un movimiento de trabajadores de la educación que da cantidad de discusiones, que tiene mucho para pensar después de lo que fue la derrota del año pasado. Hay un estado de deliberación que es permanente.

A veces yo discuto con los compañeros que tendríamos que encontrar la forma de seguir produciendo cosas social y culturalmente interesantes, antes de que cambie el gobierno, incluso antes de que sea un gobierno de signo favorable.

CdeINO: Hay un mito “argentino” del solapamiento según el cual Menem como Kirchner no hubieran sido presidentes si hubiesen dicho lo que iban a hacer. A Macri, por cierto, parece que le cabe la misma conclusión. Ahora bien, ¿es posible que exista un liderazgo que no tenga que travestirse? ¿O esta sociedad movilizada todavía está en condiciones de mantener cosas, como por ejemplo universidades en el conurbano, donde ejercemos una suerte de ciudadanía?

JT: Martínez Estrada decía que los jesuitas tenían el arte de pensar una cosa y decir exactamente lo contrario. Casi una disociación entre lo que decían y pensaban. Habría que ver lo que estaban pensando y no decían...

RA: Menem tiene que engañar a un país más estatista. Pero Kirchner tuvo que engañar a una sociedad que tenía demasiados rasgos de derecha, ir llevándola y hacer docencia. Me sorprendí gratamente cuando los actos del Bicentenario resultaron tan populares, tan masivos que se convirtieron en algo muy importante para el gobierno. Me parece que la sociedad va detrás de muchas cosas. Ojalá tuviéramos capacidad de incidir. Porque el último proyecto cultural popular lo había tenido el Partido Comunista en los sesenta, que construyó un aparato cultural fenomenal. Mercedes Sosa, Yupanqui, el movimiento teatral, etcétera, etcétera. La izquierda tenía una influencia en la sensibilidad de la sociedad. Después todo aquello lo cosechó la Juventud Peronista.

Pero el PC había generado un caldo social, cultural, interesante. Esa movida no se renovó. Me parece que un movimiento social tiene también que tener expresiones que le den un sentido a eso que se esté armando. Un sentido ideológico, político, pero desde la cultura.

JT: Siempre se discute la política de derechos humanos de Kirchner. A mi entender, lo que hubo de parte de él, ante todo, fue una lectura política según la cual el tema de los derechos humanos era un tema justo que le iba a permitir construir un cuerpo de adhesión política y social. Lejos de ser un problema que podría ser sindicado de mero oportunismo, fue una decisión por parte de un político que buscaba construir algo alternativo, una forma de comunidad distinta. Que entendió, que vio, que había una masa de la población que desde el 76 levantaba la bandera de los derechos humanos y que ahí había una deuda tremenda.

Mariano Moreno escribe la Representación de los Hacendados en 1809. Y después es un dirigente revolucionario. No estaba la revolución en el texto. Quiero decir, estuvo su astucia de no decir, pero tampoco le creamos por entero: hay algo del orden de la construcción.

Las retenciones al campo las pone Duhalde. Pero Duhalde estaba tan ligado a esa política que cuando escribe su biografía, *Memorias del incendio*,¹⁴ promete dos volúmenes y saca uno solo, conflicto del campo mediante. Ahora, de lo que él no podía despegarse nunca era de su pasado ligado al menemismo. Y la vena o la cuerda de los derechos humanos era absolutamente ajena, no había forma.

Néstor sí puede y por eso va a construir esa fuerza nueva, ese bloque histórico de otra manera.

¹⁴ Duhalde, E. A. (2007). *El Nuevo Rumbo 1. Memorias del incendio. Los primeros 120 días de mi presidencia*. Buenos Aires: Sudamericana.

BIOS



JAVIER TRÍMBOLI

Es profesor de Historia por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue miembro de la coordinación del proyecto “A 30 años del golpe de Estado” del Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación (2005-2006). Ha publicado, entre otros libros, *1904. Por el camino de Bialet Massé* (1999), *La izquierda en la Argentina* (1998), *Discutir Halperin. Siete ensayos sobre la contribución de Tulio Halperin Donghi a la historiografía argentina*, junto a Roy Hora (1997).

RICARDO ARONSKIND

Es Licenciado en Economía por la Universidad de Buenos Aires y Magíster en Relaciones Internacionales. Investigador-docente del Instituto de Desarrollo Humano (IDH, Área de Política), de la UNGS. Coordinador del Programa PISCO (Programa de Seguimiento de la Crisis del Orden Mundial) del Instituto de Desarrollo Humano de la UNGS, 2009-2011. Es autor de numerosos artículos y ensayos de investigación publicados en diferentes compilaciones y revistas de ciencias sociales.

RAP//PAR



Gabriel Reches*

Palabras clave: youtubers - Quinto Escalón - freestyle - under - redes sociales

De algún modo, el origen de esta nota se remonta a una escena decadente que mi hijo me obligó a padecer hace unos cuatro años. Él a los diez y yo a los no importa, estábamos en esa disco de Ramos Mejía con dueño asesino de mujeres, disfrutando de la riqueza conceptual de un puñado de celebridades youtubers que, antes de subirse al escenario, habían dejado olvidados sus cerebros en alguna parte. Con Lolo, hicimos una hora de cola para no comprar una remera y juntos simulamos nuestra capacidad de disfrutar –creo que él disfrutaba en serio– cómo tres genios del Uruguay, herederos del valor de Artigas, ponían a prueba su tradición de lucha apostando quién de todos era capaz de beber más centímetros cúbicos de una gaseosa sabor pomelo. ¡Guau! En el viaje de vuelta pensé: “algo más tengo que poder ofrecerle a este pibe que desprecia la ficción y se aburre con *Zamba*”.

De vuelta en mi búnker, encaré una ardua investigación digital de diez minutos y supe –igual que él, gracias a YouTube– que unos puñados de adolescentes batallaban en las plazas para definir quién era más ingenioso y agresivo, utilizando la palabra y el ritmo como único armamento. Me pareció divertido, se lo mostré, se volvió loco, averiguamos dónde y no encontramos nada.

* Productor y director audiovisual. Periodista. Poeta y escritor. Docente de Investigación y producción de contenidos y Modelos de creación, UNPAZ. Productor y director audiovisual. Periodista. Poeta y escritor.



Unos días más tarde atravesábamos el Parque Avellaneda, en la ciudad de Buenos Aires. Una chacra, después vuelta refugio de huérfanas enfermas de tifus, después vuelta casco de estancia de familia oligárquica, ahora vuelta parque donde confluyen, todos los fines de semana, comunidades migrantes y aquellos que se hacen llamar porteños.

A bordo del auto, en medio de la bruma invernal, Lolo me señala un puñado confuso a través de la mugre de la ventanilla. “Eso es una batalla de rap, vamos”, dice. Y yo que está loco, que no se ve nada, que es su imaginación, que son unos *dealers*, unos barrabrava, porque es de noche y de noche en los parques de los barrios populares solo puede haber *dealers* o barrabravas. Lolo insiste. Lolo insiste. Lolo insiste. “Ok, bajamos pero solo para demostrarte que no”. Esta vez el padre progre y blanquito, estaba equivocado.

Esa noche de escarcha, con las manos en los bolsillos, balanceando las piernas para no morir congelados, en turnos de a dos o de a cuatro, iluminados por un farol, arriba de unos bancos de cemento, bajo gorritos de lana, unos pibes emitían vapor de frío a través de la boca. Y junto con el vapor, iban palabras. El resto balanceaba los brazos hacia arriba o hacia abajo y gritaba, cada tanto, para festejar algún acierto. Todo al ritmo de la caja percusiva, que otro pibe atesoraba en la boca.

Tras presenciar un repertorio de prejuicios sociales y agresiones escatológicas traficadas con algo de musicalidad y métrica, luego de una serie de rounds de boxeo verbal, aquellos signados despectivamente entre sí como bolivianos-negros-pobres-culeados-chetos-cagones-matones chocaban sus puños y se volvían abrazados.

“Si esto les gustó, vayan mañana al Quinto Escalón, es en Parque Rivadavia”, me desafió uno muy amistoso, que se hacía llamar “Suspiro”. Vaya nombre para un combatiente.

Aquí hay algo que no entiendo, me dije. A mi hijo de diez, en cambio, todo le pareció natural. Y mientras volvíamos en auto a nuestro hogar, comencé a escuchar cómo desde el asiento de atrás, la voz de un pendejo maldito articulaba frases rimadas para hablar pestes sobre su noble padre.

...

Basta con hurgar un poco en el mundo raper para descubrir que no se trata únicamente de una alternativa pacífica a la guerra de pandillas, solo que en Buenos Aires y no en el Bronx. El rap se emparenta con la payada pero también con la poesía, con inquietudes métricas, rítmicas, rímicas, retóricas y teatrales. Figuras como el “one-two” y el “calambur”, proponen en un juego de repentización, una exploración sonora y rímica que restaura aspectos estéticos y formales del lenguaje, que la poesía argentina consideraba clausurados. El “doble tempo”, el “flow”, el “punchline”, términos de una jerga que hace de cada espectador un erudito analista, atento a la actitud teatral, la fluidez, la capacidad que un participante tiene de noquear a su rival con palabras que suenan a la vez como mantra y latigazo.

Vamos a privarnos de dar ejemplos verbales de una letra que no puede ser disociada de su oralidad sin que pierda la mitad de su sentido.

En la tele no se consigue

A espaldas de los muñecos de cera de los canales de TV, a espaldas de los diarios y las revistas reproductores de prejuicios, en Argentina, el nuevo rap se instaló progresivamente en las plazas y parques, a través de una de sus formas primitivas: las batallas de freestyle. Después en redes sociales, de la mano de videos caseros grabados sin intervención editorial que los atara al carro triunfal de ningún vencedor de la tierra.

Sin figurar en la agenda de los medios masivos convencionales, hoy el rap en español, como movimiento cultural juvenil, está en pleno crecimiento y comienza a acercarse al rock en términos de impacto masivo.

El rap argentino aparece en más de cinco millones de publicaciones de Google. Personajes como Wos y Acru, que arañan los veinte años, hoy son celebridades en términos numéricos. Solo el video de la final internacional de freestyle en la que Wos –el último campeón argentino– participó el año pasado tiene diez millones de visitas. Esto, en términos televisivos de Argentina, equivale a más de cien puntos de rating. El tema de Acru “Siempre”, comienza diciendo que “si dios existe es un freestyler”. Vuelto video desde 2015, esa frase fue escuchada por cinco millones de personas. Para contextualizar la importancia de estos números: el video más visto de Charly –una versión de “Promesas sobre el bidet”– tiene ocho (millones). La final iberoamericana más vista, con la participación del argentino Dtoke, fue vista treinta y dos millones de veces.

...



Acaso el secreto del rap, en tiempos de desjerarquización e Internet 2.0, anide en su filosofía vincular. Basado en la horizontalidad y la cercanía, el rap es un movimiento, en sus orígenes callejero que, al menos en nuestro país, goza de una enorme movilidad social. En las batallas de freestyle, un fanático consumidor de trece años puede ser, a la vez, un productor de cultura y está en condiciones de enfrentar a sus ídolos por el trono, cualquier día y en cualquier parque. A la vez, convive la exteriorización de una guerra verbal con una cultura no violenta, que celebra y se ríe de la diferencia.

Una cultura en la que todos forman parte de la misma tribu, una tribu que nació al abrigo del espacio público y tuvo que aprender a cuidarse mutuamente y, mientras tanto, a convivir con la policía, las familias, los vecinos sensibles, e incluso, los hipersensibles que siempre son los peores. Personajes emblemáticos del movimiento, como Alejo, Muphasa y Misionero, podrían dar cátedra de conducción horizontal y manejo de situaciones de crisis a más de un militante político, pastor eclesiástico o dirigente social. Para muestra, basta un Quinto Escalón...

Quinto Escalón



El Quinto Escalón nació en 2012. Un pibe que iba al secundario por el barrio, organizó una competencia de freestyle en los escalones de entrada al Parque Rivadavia. En ese entonces, no era consciente de que estaba fundando un mito.

El pibe se llamaba Alejo; al poco tiempo se sumó un Muphasa, y organizaron el certamen de a doscientos freestylers por fecha, con algunas premisas básicas. El marco de la batalla rítmica y verbal de alto voltaje era el respeto y el cuidado del otro, el cuidado del ambiente donde competían, la buena convivencia con los distintos actores del lugar.

El Quinto Escalón creció tanto que, a los cinco años, tuvieron que suspenderlo porque la cantidad de público que se acercaba superaba las posibilidades de alojamiento del parque. ¿Qué había sucedido en el medio? Redes sociales mediante, el rap argentino había dejado el under y el halo místico de la subcultura, para volverse un objeto de consumo masivo.

Pero rebobinemos unos meses y vamos a mediados de 2016. Un domingo de sol, el Quinto Escalón se abarrota de público y en medio de una competencia que muchos, sin éxito, intentan escuchar, un grupo ajeno irrumpe violentamente en el escenario improvisado. La escena se vuelve confusa, deriva en corridas sin control de parte de la muchedumbre asustada. El monstruo del mercado asoma con la sombra del pie en el hormiguero del under.

Pasan algunos minutos. Al susto se lo lleva el tiempo y el público vuelve. Ya no están los artistas en el escenario. En el escenario está solo “El Misio”, en silencio, con objetos en la mano. Así le dicen al que también le dicen “El Misionero”. Apenas un flaco que se hizo famoso como histriónico MC o maestro de ceremonias, si alguien prefiriera llamarlo de ese modo. Un pibe repleto de tatuajes, collares, anillos, preocupado por su imagen, una aparente celebridad legitimada por sus quichicientos mil seguidores.

El Misio y Alejo, en medio del escenario, comienzan a hablar con las personas que vuelven. Primero ayudan a que los chicos perdidos encuentren a sus padres, después a que los documentos y las mochilas perdidas encuentren a sus dueños, más tarde recaban los objetos de valor que en la confusión se perdieron. El Misio aprovecha para explicar cómo nació la movida del rap en Argentina, para los recién llegados vía red social. Cuenta que está basada en la celebración de lo diverso y en el respeto por el otro. Por último, explica junto a Alejo que someterán a decisión colectiva si la competencia puede continuar o no en esas condiciones.

Me voy del parque junto a mi hijo. Mientras manejo recuerdo la masacre de Cromañón y a los dirigentes sindicales que, años atrás, entregaron a mis compañeros. Por un segundo, siento que la única solución a los problemas del país en que vivo es el rap.

El complot

Ahora estamos en Garín, hace calor, hace casi un mes que no llueve y hay barro. A veces en Garín, el barro parece brotar desde lo más profundo de algo que tampoco es exactamente suelo. Hay zonas populares del conurbano –sitiadas por barrios privados– donde los hechos no suceden, necesariamente, como los estudiosos de CABA suponen que fuera debido o previsible. Suceden donde y cuando suceden.

A los ojos de, supongamos, la Fundación Socialdemócrata de Blancos Bienintencionados, ahora mismo estamos parados en “el territorio”. Para las personas que me rodean, en cambio, solo camino por el barrio donde viven, el que recorren todos los días. Un barrio que no puedo nombrar, para respetar la privacidad de dos tipos muy peligrosos.

Limitémonos a decir que habrá unas cinco hectáreas de basural a cielo abierto, donde los pallets de descarte de una industria descartada se apilan como torres de Babel, solo que aquí ningún poder celestial se alarma. Error.

No alarmarse es un error. Avisemos a las autoridades celestiales que, en esta zona de pallets arrumbados, barro y casitas, hay una mujer que planifica empanadas caseras en el patio y, a unos metros, dentro de una pequeña pieza que no parece decir nada, muy pronto esos dos tipos peligrosos que prefieren mantener en secreto sus coordenadas, en un encuentro alquímico, se refugiarán del sol para avanzar con su atentado: desde hace algunos años, junto a otros cofrades, ellos están modificando el lenguaje español de acuerdo a leyes nuevas.



Uno de ellos se llama Agustín Cruz, pero se hace llamar Acru. No llega a los veinte, pero ya es considerado un rapero argentino “de la vieja escuela”. Se hizo conocido en las batallas de freestyle, pero ya no compite porque considera que su camino actual necesita de más elaboración lírica, pasa por la composición. Acru vive en un barrio popular de Villa Adelina y cada vez que quiere grabar, viaja en colectivo hasta Garín, donde lo espera Nicky808 GOD, su amigo y productor musical. Mientras atraviesa la colectora, anota en su cuaderno las líneas que se le aparecen, e incluso, prueba a decirlas sin prestar atención a las reacciones de su auditorio accidental.

Hace poco un documentalista bienintencionado y medio superficial le propuso a Acru registrar su llegada a “una compe”. Pero la contestación fue no. Y más: “Quizás yo no soy tanto del perfil de llegar y hacerme ver así se filma qué le sucede a la gente”.

Ese rapero insolente y su productor ahora están en la pequeña pieza de Garín. Custodiados por la señora de las empanadas, rodeados por mascotas cachorras de varias especies. Mientras atardece, prueban líneas de rap. Rap = golpecito, golpe, charloteo, acusación. Mientras, acosado por las métricas que su hijo prepara en su contra, el documentalista ensaya notas sobre el rap, para expiar culpas en publicaciones universitarias.



Diario de viaje al Festival de Mar del Plata



Crónicas, entrevistas, videos y fotos: Andrés Chamorro, Cecilia Alegre, Fabián Acosta, Facundo Baldivia, Gisela Almeida, Manu Torres, Nadia Ponce, Natalia Palavecino, Priscila Trías, Santiago Duarte, Susana Vergara, Yesica Samudio y José Jota Peñaloza (ilustrador)
Producción y curaduría de textos: Juan Manuel Ciucci***

La universidad extendida

*Por Juan Manuel Ciucci y Sebastián Russo****

Pensar la posibilidad de la enseñanza por fuera de los parámetros tradicionales implica también explorar espacios donde podamos proyectar esa propuesta. No porque el mero hecho de movilizarnos implique una novedad pedagógica, sino porque salir del aula nos obliga a ensayar modos diversos de relacionar los contenidos dados.

Por todo esto, desde la cátedra Historia de la Industria Audiovisual Argentina, compartimos con los estudiantes la iniciativa de viajar al Festival de Cine de Mar del Plata durante la cursada. Esto generó

* Estudiantes de la Tecnicatura en producción de Medios Audiovisuales, UNPAZ.

** Periodista. Docente de Historia de la industria audiovisual argentina, UNPAZ.

*** Sociólogo. Docente de Introducción a la cultura argentina y latinoamericana y de Teorías de la comunicación y de la imagen, UNPAZ.

un gran interés por parte de los pibes de la cursada 2017, como también de la de años anteriores. Finalmente, ellos fueron quienes terminaron motorizando el viaje. Fue su ímpetu el que logró que todos los esfuerzos organizativos tuvieran sentido: la difícil tarea de coordinar el traslado (aporte fundamental de UNPAZ), la estadía (logramos un convenio con el sindicato ATILRA que nos permitió hospedarnos como si fuéramos afiliados en su hotel gremial) y la visita al festival.

Participar del festival se convirtió en un derecho ganado por los estudiantes de una “universidad conurbana”, pero también fue asumido por todos como una responsabilidad frente a la comunidad de la UNPAZ. Algo de todo esto puede apreciarse en las notas que componen este dossier, desde las entrevistas a las reseñas de películas. Pero especialmente, en las crónicas del viaje, donde se hacen presentes vivencias que también forman parte de la experiencia educativa que compartimos. Esperamos que, al leerlas, puedan llegar a comprender la enorme alegría que significó ser parte de esta “excursión” y cómo ha reafirmado en nosotros la necesidad de apostar a una educación pública, gratuita y de calidad en todas partes. En particular, en las universidades del Conurbano Bonaerense, que hace pocos días han sido nuevamente difamadas.



Palabras clave: Carmen Guarini - cinéfilo - Fernando Birri - *The Room* -UNPAZ

Al Festival de Cine lo hicimos nuestro festival

Crónica de la visita de un grupo de estudiantes de las Tecnicaturas en Industrias Culturales de la Universidad Nacional de José C. Paz al 32º Festival de Cine de Mar del Plata. “Apenas arribados a las calles marplatenses, las ganas de ver películas en el contexto de un festival internacional entran en disputa con la emoción de ver el mar romper las olas, sobre todo para lxs que no lo conocían”.

Por Santiago Duarte

El destino

Mar del Plata, una ciudad inmensa a los pies de la costa atlántica argentina, se destaca por sus populosas playas, sus lobos marinos, el teatro de revista, la farándula y las celebridades del “mundo del espectáculo”. Pero, además, es reconocida por su Festival Internacional de Cine, único en su clase por varios aspectos. El primero: es el único festival “Clase A” de Latinoamérica, clasificación que lo eleva a la altura de festivales como el de Cannes, Moscú, San Sebastián o Locarno. El segundo: porque es un festival “sudaca” al que llegó una delegación de estudiantes de la Universidad Nacional de José C. Paz para acercar esta cobertura a la comunidad paceña y conurbana.

Para nosotrxs, habitar el conurbano no es tarea fácil: requiere de una ingeniería precisa y eficaz que permita adaptarse a las necesidades. Al cabo de unos años uno cree ingenuamente que debería estar preparado para los desafíos que se presenten, lo cual es absolutamente falso. Así es que, a la orden del día de las aventuras a las que cotidianamente estamos acostumbrados, una delegación de estudiantes y docentes rumbeamos para el 32º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Este es el intento de una crónica redactada por un estudiante de las Tecnicaturas en Industrias Culturales.

El viaje y el mar

El viaje José C. Paz-Mar del Plata es largo y la ansiedad hace que el camino se extienda mucho más. Apenas arribados a las calles marplatenses, las ganas de ver películas en el contexto de un festival internacional entran en disputa con la emoción de ver el mar romper las olas, sobre todo para lxs que no lo conocían.

Algunxs se dieron el gusto de dar un paseo por el centro de la ciudad balnearia, cruzar la rambla y sacarse selfies con la “intervención artística” sobre el monumento al lobo marino – a cargo del artista Marcos López y por encargo del intendente Carlos Arroyo, miembro de la alianza Cambiemos–, y comer rabas con una copa de vino en el muelle de pescadores. Otrxs, lxs más cinéfilos, desatados por la emoción de participar de un festival internacional de cine de primera categoría, se volcaron a las salas a tratar de conseguir las entradas y devorar lo que más se pueda de la programación de películas.

El festival

Hay que admitir una cosa: para ser un festival de alto nivel, la primera impresión resulta decepcionante. Uno se imagina la gran fanfarria montada sobre las pompas del cine argentino e internacional, nada de eso.

Más allá del lobo marino con salvavidas con forma de pato de hule del amarillo más chillón, las letras en relieve que anuncian el festival y algunos ploteos desparramados por la ciudad feliz, no se percibía a simple vista que se estaba desarrollando un festival de cine. Ni siquiera se veían posters de las películas exhibidas. ¿Qué es lo que están tramando? Por las dudas, nos fuimos poco antes de la gala de apertura, no queríamos llevarnos sorpresas ante lo desconocido.

Otro tema son las entradas para las películas: se sacan en cada sala donde se exhiben las obras con una distancia entre salas de unas diez cuerdas o más. Hay que estar ejercitado y acelerar el ritmo si se quiere llegar a las exhibiciones y hasta tomar algún taxi si se está corriendo contra reloj. ¡Somos cinéfilos, no atletas!

Día 1

Llegamos el sábado 18 de noviembre a las 14:30 aproximadamente. La primera película que queríamos ver era *Angels of revolution*” (Angely Revolyutsii, 2014), de Alexei Fedorchenko, programada para las 15:10 en el Ambassador. Dejamos las cosas en el hotel, contamos las cuerdas, son seis, apuramos el paso por las calles marplatenses.

Me acompañaba un docente con cara de musulmán, yo con la mejor pinta hippona del conurbano en la localidad con mayor adhesión a la alianza gobernante a nivel nacional y con grupos neonazis poco tolerantes. Bien.

En la entrada del cine ya había una extensa cola de personas predispuestas a ver la película, un aire de esnobismo inundaba el ambiente, somos de otra clase. Resultado de la primera expedición: entradas agotadas.

Rechequemos la grilla, volvemos a mirar el mapa, calculamos tiempos, dinero y fuerzas. Vamos por el resto de las entradas. Cruzamos el centro de la ciudad, el resto de las salas está dentro de shoppings donde es fácil entrar pero no salir. Triste panorama para el cine en medio del consumo más salvaje.

En el trayecto de la aventura por el centro aprovechamos para charlar y me enteré que mi docente tiene familia chaqueña, lleva la misma sangre que yo. Este tipo de aventuras permite tejer lazos que no se darían en el contexto de un aula. Un amigo siempre dice que “el primer territorio que hay que habitar es el vínculo”.

En Mar del Plata, es en vano tratar de preguntar a alguien cualquier cosa. Tres personas me ignoraron obscenamente en plena rambla céntrica entre lobos marinos y espectáculos callejeros de baile, hacien-

do gracia de personas con discapacidades intelectuales. Literalmente obsceno. Luego pensé que debía ser yo el que no encajaba.

Luego paramos a almorzar, antes de entrar al primer film que veríamos: del gran Jean-Luc Godard, *Grandeur et décadence d'un petit commerce de cinéma* (1986).

Las películas

Ver una película de Godard lo hace cualquiera, entender en profundidad una película de Godard es el verdadero desafío. La sensación que te deja es de una gran confusión, la pregunta “¿entendí lo que quiso transmitir el realizador o, simplemente, lo que yo quise?” es un interrogante común para este tipo de películas. Uno termina conformándose con la creencia de que la obra de arte es libre de interpretaciones para lxs espectadorxs. Controversial. Al salir de la sala, mi docente y yo nos miramos, no hizo falta decir nada más.

La emoción que suscita entrar en una sala a oscuras, rodeados de muchxs desconocidxs, con quienes se va a compartir una obra de arte durante dos horas, genera una sensación de gozo difícil de describir para unx cinéfilx. De aquí en más, tomaríamos un ritmo de proyecciones y películas poco habitual para gente que vive, convive y sobrevive en el conurbano profundo.

La siguiente película la compartimos entre todxs los compañerxs docentes y estudiantes que viajamos al 32° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata: el pre-estreno de *Ata tu arado a una estrella* (2018) de Carmen Guarini.

La película sigue a Fernando Birri en su vuelta al país luego de un largo exilio. A mediados de la década de 1990, se había propuesto realizar un film sobre el Che Guevara y la búsqueda de la utopía, siendo él mismo el sujeto del documental, promotor de utopías y sueños. En fin, un documental sobre un documentalista.

Aun así, este tipo de películas nos hacen sentir como en casa, vivir en los márgenes nos empuja a disputar el centro de la escena y ser tenidos en cuenta. Al finalizar la proyección y con la presencia de la directora, me di el lujo de intervenir a micrófono abierto porque eso que habíamos visto exhibido en una gran pantalla era lo que nosotros perseguimos a diario. Luego de finalizar, como buenxs cholulxs que somos lxs paceñxs, nos sacamos una foto todxs juntxs con Carmen.

A esta altura, desciframos que el ritmo vespertino-nocturno de todo festival se torna más movido que el resto del día y convoca a una gran cantidad de personas deseosas de asistir a las películas más esperadas, teniendo la oportunidad de intercambiar saludos con los cultores del séptimo arte.

La noche cayó sobre la costa marplatense y fue el turno de la última proyección de la jornada: *The Disaster Artist* (2017), ópera prima del actor James Franco en el rol de director, a la vez que también es el protagonista. La película narra los hechos que se sucedieron para la realización de la película *The Room* (Tommy Wisseu, 2003), recordada como la peor película de la historia. Una mala película

sobre otra mala película. Nada más que decir, señor juez. Consejo: nunca lleguen tarde a una proyección en la sala principal del Ambassador o van a terminar con mucho dolor en el cuello.

El descanso

Nos alojamos en el hotel de la Asociación de Trabajadores de la Industria Lechera de la República Argentina. No sabía que existía ese gremio y apuesto que la mayoría de ustedes tampoco; bueno, tienen un hotel con un alojamiento muy confortable, desayuno incluido y muy cerca del centro de Mar del Plata a un costo accesible. En tiempos de vacas flacas es todo un descubrimiento.

Unas cuantas bromas entre compañerxs generaron un ambiente distendido y agradable... para lxs bromistas, y la noche pasó entre juegos de cartas y un sueñito confortable en habitaciones con plazas muy cómodas y cálidas.



Día 2

Aclimatados con el ambiente marplatense, la última jornada en el 32° Festival Internacional de Cine de Mar del Plata nos planteaba un desafío bien interesante: Entrevistar a la realizadora Carmen Guarini, quien el día anterior había pre-estrenado su film *Ata tu arado a una estrella*.

La cita era en el Hotel Provincial, junto al Casino del Mar, ideal para una escena de *Pánico y locuras en Las Vegas* (Terry Gilliam, 1998). El lugar, según entendimos, era el sitio donde se alojaban los invitados al festival. A excepción de un banner con la firma del festival en una esquina oculta para los desprevenidos, parecía tener una asepsia al espíritu cinematográfico y festivalero.

Primero nos encontramos con una de las productoras de la película, quien nos habló de la relación con la organización del festival, mantendremos la reserva. Ella, muy amablemente, nos llevó al encuentro con Carmen y sugirieron un lugar para hacer la entrevista.

Nunca había estado dentro de un hotel tan lujoso y tan... deshabitado y vacío de vida. Desde la entrada al lugar donde nos emplazamos para hacer la entrevista, todo era una obra de arte, desde la arquitectura hasta el mobiliario. Sin nombrar la numerosa cantidad de cuadros y pinturas.

Habiendo tomado el lugar de entrevistador, me toca decir que la entrevista con Carmen fue enriquecedora. Tener la oportunidad, como estudiantes y futuros profesionales, de tener contacto con una artista y realizadora con su trayectoria deja mucho por aprender. Puedo afirmar que Carmen está muy lejos de la figura vanidosa que tienen muchos directores y actores de cine. Al finalizar la entrevista, fue ella quien nos hizo preguntas y las grabó en su celular, quería saber qué nos motivaba estar allí.

Exhibiremos con gran alegría un poster de la película que tendrá su estreno oficial este año, *Ata tu arado a una estrella*, con una afectuosa dedicatoria de su puño y letra.

El motín

En determinado momento, las manos de todxs se empezaron a ocupar con vasos con jugos y algún aperitivo. Una sala contigua contenía un ágape para los miembros del festival y la prensa. Todxs nos miramos y no lo dudamos, la vergüenza no es adjetivo válido para nosotrxs. Estratégicamente y sin que nadie se diera cuenta, copamos uno de los balcones que aprovechamos para disfrutar de la comida y sacarnos fotos grupales. Una pequeña conquista en medio de un ambiente elitista.

La casa no está en orden, y qué suerte que así sea.

Luego nos dimos el lujo de dar una entrevista al corresponsal de la agencia de noticias NODAL. Antes habíamos sacado una entrevista por Radio UBA. Ya éramos toda una sensación.

La última función

La última función que tuve el gusto de disfrutar, antes del regreso, fue *Angels of revolution* (Angely Revolyutsii, 2014), de Alexei Fedorchenko, dulce venganza después de que los snobs me hayan dejado afuera.

La película narra la historia de un grupo de bolcheviques que tratan de transmitir a un grupo de aborígenes siberianos los alcances de los acontecimientos de 1917 y de la modernidad ilustrada. Con una postura muy dura, cuestiona la ideología y los métodos de la revolución, llegando al límite de la burla del intento de un estado gobernado por proletarios y obreros.

El film se proyectaba como parte de una selección conmemorando los 100 años de la revolución rusa. En este marco, y en el otro extremo, se proyectó *Octubre* (Oktober, 1928) de Sergei Eisenstein. Sospecho la intención derrotista de los programadores, apuesto que su sangre no era roja.

La despedida

Llegó la hora de regresar al conurbano. Antes de retirarnos, momento melancólico, nos despedimos del mar, lo caminamos, lo habitamos momentáneamente. Nos reafirmamos como conurbanos, carne y alma de nuestros espacios de subsistencia o resistencia, según cómo se lo mire, pero también nos reconocemos como conquistadores que no se contentan solo con construir utopías sino con alcanzarlas y devorarlas.

Pasó el 32º Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y por allí pasaron las Tecnicaturas en Industrias Culturales de la Universidad Nacional de José C. Paz con la frente en alto. Hace dos años nadie se hubiera imaginado que podríamos llegar allí. Lo hicimos y ese festival fue nuestro festival y esas playas fueron nuestras playas. Somos porque habitamos los espacios sin pedir permiso y esa es la mejor manera de habitar el mundo.

Homenaje a una filmación catastrófica

Crítica de *The Disaster Artist* (2017), de James Franco

Por Facundo Baldivia

Ilustración: José Jota Peñaloza

La película *The Room*, estrenada en el año 2003 y dirigida por Tommy Wiseau, al pasar los años, ha logrado hacerse con el título de “película de culto”, junto con otras cintas como *Taxi Driver* (1976), *Pulp Fiction* (1994) y *The Godfather* (1972). Pero a diferencia de estas películas, que son algunas de las mejores de la historia del cine, *The Room* está considerada una de las peores películas del mundo.

Un guion con muchas fallas argumentales, malas actuaciones y la dirección de Tommy Wiseau que no tenía idea de cómo llevar a cabo las filmaciones de una película, terminó consolidándose como una película que cualquier cinéfilo debería ver, al menos, una vez.

The Disaster Artist es una película en la que James Franco rinde homenaje a esa cinta y la catastrófica filmación. Franco pone el foco de atención en la relación entre Tommy Wiseau y el actor Greg Sestero y sus intentos de triunfar como actores en Hollywood. La filmación de *The Room* es tomada en un segundo plano para mostrar sus sentimientos y miedos, y las decisiones que culminaron con el estreno en los cines de esta película.

La verdad es que *The Disaster Artist* se disfruta mucho más si nunca llegaste a ver *The Room*, porque es de esas historias que no se les ocurrirían a ningún guionista si no fuera que están basadas en hechos reales. Es que las situaciones a las que deben enfrentarse, son simplemente increíbles.

James Franco es, sin duda, quien se lleva todos los laureles por su actuación como el excéntrico y desquiciado Tommy Wiseau. Su performance era merecedora de una segunda nominación al Oscar. Pero



la polémica que se desató al ser señalado como acosador sexual hizo que la Academia la reconociera con solo una nominación como mejor guion adaptado. El resto del elenco (como su propio hermano Dave Franco como Sestero, Seth Rogen como el supervisor de guion y Ari Graynor como la actriz que interpreta a Lisa en *The Room*) también están muy bien, pero llegan a ser eclipsados ante Franco, ya que su personaje tiene mucha presencia durante el metraje.

Los cameos que aparecen durante toda la película pueden llegar a sacarte un poco de la misma, ya que se narran hechos que tuvieron lugar entre fines de la década de 1990 y comienzos del nuevo milenio; aunque este desacierto se llega a notar, las acciones que tienen esas celebridades ayudan a entender el contexto en el que debieron lidiar los protagonistas.

Durante los créditos finales de la película, se puede ver una comparación entre algunas escenas originales de *The Room* y *The Disaster Artist*, para poder apreciar claramente el trabajo milimétrico en los detalles, con los que Franco dotó con mucha maestría el diseño de la cinta.

The Disaster Artist fue una cinta muy celebrada durante el 2017, y se lo merece. La película se puede encontrar actualmente en formatos Dvd, Blu-Ray y plataformas digitales para alquilar.

“Birri es una figura inclasificable, que desborda al cine”

Entrevista a Carmen Guarini

*Por Santiago Duarte y Fabián Acosta
Registro audiovisual: Andrés Chamorro
Asistentes: Yesica Samudio, Natalia Palavecino,
Nadia Ponce, Gisela Almeida y Priscila Trías
Ilustración: José Jota Peñaloza*



Santiago Duarte: Nos gustaría que se presente a los estudiantes de la UNPAZ.

Carmen Guarini: Soy Carmen Guarini, documentalista antropóloga, no sé bien en qué orden, y trabajo en cine documental hace ya muchos años, también en la docencia y en la militancia gremial por el cine documental.

Fabián Acosta: ¿Cómo convive su película en el contexto del festival de Mar del Plata?

CG: Es una película que fue invitada en la sección latinoamericana, pero fuera de competencia y, digamos, ayer tuvo una muy buena recepción por parte del público, lo que me llenó y estoy muy contenta por esa expectativa que despertó la película. Digamos no tengo mayores repercusiones por

el momento, de todas maneras yo tampoco busco mucha cuestión de prensa porque también hay que dejarle un espacio a la película al momento del estreno, que será el año próximo (2018). Entonces bueno también hay ciertas dificultades con la prensa que si ya trabajan mucho con una película por mucho tiempo es más difícil; hasta ahora no he tenido más que críticas verbales, todas buenas, por parte de los programadores del festival y de algunos periodistas amigos.

SD: ¿Con qué ánimo llega a presentar su película acá en el festival, y cuál es la primera impresión de cómo fue recibida?

CG: Bueno, en relación a la recepción, me pareció que fue muy cálida, se sintió la emoción del público, por lo menos de aquellos que decidieron participar del debate posterior. Me pareció que había un verdadero interés tanto por la forma en que fue tratado el tema como por la figura de Fernando. Entonces por ese lado yo estoy conforme, en el sentido de que lo que uno fue trabajando durante tanto tiempo de algún modo llega, digamos que lo que queremos decir de alguna manera pasa, eso para mí es fundamental. Mi expectativa tiene que ver con esto de que en este momento en que es tan duro lo que estamos viviendo en el país podamos de alguna manera recuperar la esperanza. Sostenerla y mantenerla sobre todo, porque a veces uno tiene momentos, y justamente cuando una figura como Fernando, a los 92 años, que te diga que no hay que bajar los brazos es como que uno dice bueno, mejor me guardo la decepción para otro momento y la sigo peleando.

FA: Con respecto a eso, estamos en un momento de retroceso de las conquistas sociales. ¿Se puede decir que hay también un retroceso en cuanto a la cinematografía y a las políticas del INCAA?

CG: Sí el tema es que es un momento de retroceso de muchos derechos, no solamente en relación al cine, que bueno sería uno de los menos importantes; si nos vamos a poner a hablar de cuestiones de los derechos vinculados a la justicia, esos son derechos mucho más serios, más complejos porque además abarcan a la sociedad completa. El cine como parte de la cultura, si bien es un alimento necesario para la vida, no es un gasto como lo quieren hacer ver, la cultura es parte de la vida misma y al mismo tiempo es un espacio que da trabajo a muchísima gente. Habíamos avanzado mucho, de hecho pareciera que a veces hay ciertas partes del diálogo que ellos buscan entablar con el sector de la industria, están defendiendo que no hay que tener un retroceso. Pero, como sabemos, este gobierno tiene un discurso por un lado y un accionar diferente por el otro, o sea, dice una cosa pero hace otra, en definitiva. Acá, en lo que hace al cine nacional, ha habido una serie de decretos o nuevas reglamentaciones que se han impuesto sin ninguna consulta, y se han dado cuenta que eso no funcionaba de esa manera, que eso iba a llevar a la muerte del cine independiente. Entonces comenzaron un poco a retroceder. Pero todo es mucho debate, mucha pelea, mucho desgaste para una gran parte del sector. Después están los que se acomodan en donde pueden y entonces esos son los que de alguna manera debilitan un poco el reclamo. Pero, en fin, esto es parte de un debate que debe darse, no es nada novedoso.

Pero sí es novedoso que pareciera que hay una aparente relación de diálogo que no es tal. Eso es mucho desgaste, uno va a reuniones donde se habla y se habla y después escriben lo que quieren. Ahora ha habido un retroceso, esto hay que decirlo también, hay una modificación a esa reglamentación 942 que sacaron porque se dieron cuenta que era un desastre, pero no sabemos hasta dónde, recién la sacaron hace dos días, todavía hay que estudiarla, hay que analizarla. Habrá que ver si hay nuevas modificaciones que hacer, bueno, iremos viendo. Pero insisto, se quiere dar como avances como logros, etc., cosas que ya teníamos, o sea, retroceden después avanzan y entonces te dicen son logros, no, no son logros, volvemos al punto inicial, volvemos a donde estábamos. Como lo que pasa con la desocupación, con lo que pasa con la inflación, con lo que pasa con la pobreza. O sea, la llevaron más abajo, después la remontan y después dicen “ven que estamos combatiendo la pobreza”, o sea, mentira y así es todo, y entonces mucho desgaste y juegan con ese desgaste, por supuesto, de la gente. Entonces espacios como el Festival de Mar del Plata, es un espacio que también se ha luchado, que se ha peleado, se ha ganado, podría tener defectos de funcionamiento, modalidades que a algunos les gustaban más menos, pero es un espacio popular ganado. Y la verdad que sería una pena perderlo, y por eso de alguna manera creo que hay que sostenerlo con estas películas, aun cuando hay cosas con las que no estamos de acuerdo.

SD: ¿Cómo organizó tanto material de archivo y qué fue lo que la atravesó para terminar la película que empezó a registrar hace veinte años?

CG: Tenía un armado en el año 1997, como lo digo en la película, fui siguiendo un poco las andanzas del viejo Birri a través de su propia película, su propia filmación, y fui descubriendo cosas muy antes



de su modo de trabajo, de su forma de acercarse al otro para trabajar la palabra del otro. Fue muy interesante porque al abordar *Che: ¿muerte de la utopía?* de una manera muy ensayística, era bastante novedoso también para la época, muy joven se notaba su espíritu joven en esa película. Hice un armado que tenía desde pequeñas entrevistas a distintos amigos, programadores que fui encontrando a lo largo de un par de años siguientes a ese rodaje inicial, y terminé un armado que nunca llegué a mostrárselo a Fernando, era un armado de una duración parecida a la que ahora tiene. Incluía más material de sus películas, como archivo también, sobre todo una película que me interesaba mucho, que en ese momento pocos habían visto, que era *ORG*, una de sus películas experimentales más rara de todas, pero por distintas circunstancias que, digamos no fueron muy pensadas, la película quedó ahí, no era una película con financiamiento de un instituto ni nada.

Y yo la dejé ahí dormida, seguí haciendo otras cosas, entré en otros proyectos otras cuestiones, y digamos que hace un año atrás más o menos o casi dos, yo tenía que viajar a Italia con mi hija, dije bueno voy a retomar el contacto con Fernando, voy a ir a verlo, voy a ver primero si esta película es una película o qué es, porque yo misma no la había visto hacía diecisiete años. Entonces la pasé a digital, porque estaba en analógico, y la miré primero, y dije puede funcionar, algo hay ahí. Bueno entonces fui a verlo, comimos en su casa, después él vio la película conmigo, y me dijo “yo te había preparado un montón de materiales, pero me parece que no los necesitás, la película está ahí”, bueno ahí quedó. Entonces me vine muy entusiasmada con un aval de su lado, me dijo tenés a disposición todos los materiales míos que necesites de mis películas, no te preocupes. Así que bueno con ese aval de la posibilidad de usar eso como archivos, volví a Buenos Aires y me puse a reescribir en papel el proyecto para hacer una presentación al Instituto para conseguir más financiamiento porque yo quería seguir filmando. Así que eso es lo que hice, y a partir de ahí, hice dos nuevos rodajes, uno en Cuba, otro en Roma, y lo que sí me llevó mucho tiempo fue volver a editar esta película, saqué todas las entrevistas que tenía, reformulé algunas cosas de aquel rodaje inicial y traté de darle una nueva lectura a todo ese material, a través de aquello que iba incorporando.

La verdad que para mí fue un trabajo muy largo y muy complejo, sinceramente me costó mucho editar. Tuvimos ocho encuentros con Fernando, y fue muy difícil porque Fernando habla mucho, muchísimo más de lo que ustedes ven ahí. De hecho, la idea fue parte de eso, de un diálogo que va a salir en forma de libro que va a ser editado por la editorial que sacó el libro del diálogo entre Burman y Antín, editorial Treinta y Seis, de Margarita Tambornino. Que justamente presentan acá en el festival un libro realizado por Thierry Frémaux, del Festival de Cannes. Entonces, ese libro que en realidad debería salir también ahora, se demoró. Ya terminé de hacer la compilación de ese diálogo, se lo pasé a la editorial y en algún momento saldrá. También hubo varias cosas pensadas en el momento de trabajar eso, me pasó que me sentía atada a esa situación física de Fernando que no podía salir corriendo, agacharse o hacer ese tipo de cosas. No pude hacer esas cosas con él, estaba en una situación de fragilidad física que de alguna manera nos impuso ese formato de diario. Yo pensaba en el material previo donde hay pura acción, entonces fue pensar, resituar una puesta en escena también. Además, esta idea de llevar una Go Pro porque yo quería, de hecho eso sí lo pensé, que él tuviera alguna intervención en la película con imágenes propias y pensé que a lo mejor podíamos

grabar algo juntos, entonces en mi fantasía yo pensaba que podíamos hacer otras cosas. Le dejé la cámara y vi que no íbamos a poder ir a ningún lado juntos a filmar nada; le dejé la cámara y le dije “hacé lo que quieras”, y lo que hizo fue hacer eso que me pareció muy tierno y muy interesante: la exploración de su propio espacio y de su propio mundo hoy.

FA: Vimos que rescata a Fernando en lo cotidiano. ¿Por qué decidió incluirlas?

CG: Porque eran las imágenes posibles. Así se dio la instancia del diálogo, no es que yo fui a decirle “andá y ponete saco y corbata”, no me importaba. O sea, ese es su mundo hoy, su forma de vivir hoy y así me parece que estaba bien filmarlo.

FA: Me refería igual a las tomas en Santa Fe luego del almuerzo, la charla de sobremesa...

CG: Fue ese asado de despedida de sus amigos porque lo fuimos a buscar, íbamos a Buenos Aires para luego viajar a La Higuera. Iba a ser toda una etapa de rodaje para su película del Che, entonces me pareció interesante filmar ese momento de despedida de sus amigos. Las cosas se dieron porque a él de todas maneras le gusta mucho ponerse en escena y lo hace muy bien, fue muy interesante. Hay imágenes que me parecen que son únicas, yo misma me divertí mucho haciéndolas. Además, me reía mucho mientras lo filmaba. Me parece que la idea era también transmitir esa idea de juego que él tiene permanentemente con la vida, con el cine, con todo.



FA: ¿Le dejaron la cámara y él filmó?

CG: Yo no estuve cuando él filmó. Él ahí lo que hizo fue, basado en un libro de Xavier de Maistre llamado *Viaje alrededor de mi cuarto*, escrito hace muchos años sobre un hombre que tenía que cumplir una condena de encierro por haber participado de un duelo y matado a su oponente. Entonces en esa época se utilizaba el encierro como castigo, un castigo relativo, prisión domiciliaria en su cuarto. Él toma esa referencia literaria para hacer eso, incluso después hace el cartel con el título que guardé, por supuesto me lo dio. Ese es su mundo hoy, desde hace cinco años, como lo dice en la película. Salimos un par de veces a cenar afuera, nos divertimos mucho. Filmé algunas cositas que después no usé. Posiblemente haga una edición en DVD, agregue el *bonus track* con ese viejo material que tiene que ver con esas entrevistas, con mucha gente que hoy ya no está, como Humberto Ríos, Gerardo Vallejo, hay entrevistas a Antín, hay entrevistas a Tomás Farkas, a una serie de históricos del cine latinoamericano, y me parece que estaría bueno que el público las conociera también. De alguna manera complementan ese trabajo que quedó trunco en su momento. Tal vez también pueda poner algunas escenas de estas que no integré en la película que son muy divertidas con Fernando.

SD: ¿Cómo fue hacer una película con un documentalista que también es poeta?

CG: No sé, es muy amplia la pregunta. De todas maneras, para empezar, Fernando es mucho más que un documentalista, ha hecho ficciones, ha escrito guiones además de poesía, además de pintar, de ser actor y, por suerte, además ser un gran maestro. Yo no quiero tampoco hacer de él una figura mágica ni una figura incólume. Es una persona que ha tenido muchos altibajos en su carrera, muchos vaivenes, cosas que no han podido cuajar del todo. Cuando yo le pregunto a él si hubo un fracaso del sistema. En la Escuela Documental de Santa Fe le quitan la titularidad de director, por eso él se va. También fue por cuestiones políticas, indudablemente, porque hubo pujas políticas internas que yo nunca conocí muy bien cómo eran, o sea que tampoco me voy a arriesgar a decir nada sobre eso. Gané una beca del Fondo Nacional de las Artes e hice una investigación, no recuerdo qué año era, ochenta y algo, no sé, y quería hacer una investigación sobre la Escuela de Santa Fe. Así fue como comencé a entrevistar gente, hice un texto que nunca vio la luz y ahí quedó, lo entregué conforme y punto. Me acuerdo que fue a raíz de eso que lo entrevisté a él en un festival: tuve la suerte de que él andaba por ahí, para mí fue una enorme emoción encontrarlo y conocerlo personalmente. Ahí me deslumbró, me deslumbró su verborragia, su forma poética de hablar, su sencillez, porque es un tipo completamente abordable, accesible, siempre fue así, con gran humor, una mentalidad muy joven. Toda esa energía fue interesante. Después poco a poco le fui diciendo ¿por qué no volvés a la Argentina?, a lo que respondió “nadie me invitó”. Fui a hablar con Manuel Antín, la universidad tenía pocos años, le dije por qué no lo traíamos para hacer un seminario. Antín lo invita, entonces vino, dio un seminario con Marcelo Céspedes, nosotros éramos como sus ayudantes, pero en realidad era como ir a sus clases, que son muy interesantes. Hay unas que dio en EEUU que están recopiladas en un libro que recomiendo, que se llama *Soñar con los ojos abiertos*, son bellísimas las clases. La verdad que es un tipo del cual siempre uno aprendía cosas. Tengo muchas anécdotas todavía de este último encuentro, de la capacidad de memoria que sigue manteniendo. Para mí, de todas

maneras, es una figura inclasificable, desborda el cine, no solo tiene que ver con el cine. Es un hombre de grandes lecturas, de notables amigos en el mundo de la intelectualidad mundial, no es una cosa que se limita a América Latina. Es un hombre muy rico que, además, dio mucho, me parece.

FA: *Ata tu arado a una estrella resulta una película necesaria, que permite establecer vínculos con lo que tenemos que hacer colectivamente.*

CG: Yo no sé si es una película necesaria. No creo que las películas que uno hace sean necesarias. Es ser un poco pretenciosos. Es lo que yo necesité hacer, necesité decir en este momento, es un camino para mí para decir algo. Y que tiene una vigencia porque la voz de Fernando tiene mucha vigencia hace muchos años. Evidentemente, retomo cosas que él ya pensaba hace tanto tiempo o siempre y él las fue desgranando en su vida a través de obras, como las dos escuelas que fundó, que fueron realmente usinas de creadores de la imagen. Creo que de por sí eso ya es un legado enorme. Es, simplemente, querer aportar algo a lo que otros puedan decir, sumar una cosa a otra cosa. Y sobre todo, sumar algo a la acción posible porque yo creo que las películas, de por sí, no transforman mucho lo social, simplemente aportan al pensamiento y ahí, a lo mejor, alguien lleve algo a casa. Más que eso no creo. Pero sí creo que, obviamente, como parte de la cultura y como parte de lo que necesitamos como alimento cada día, puede significar algo en alguien, hacerle pensar algo. Tiene ese modesto objetivo. Debo decir que es, principalmente, la necesidad de quien lo hace.

SD: ¿Podría dar detalles de ese diálogo que establece en sus películas y que sitúan su filmografía entre el arte y la política?

CG: Sin duda son figuras fuertes las que fui tomando para trabajar, cuestiones que a mí me intrigaban de alguna manera. En el caso del *Meykinof* el vínculo entre lo real y lo ficcional a través de la figura de Cozarinsky, de su obra, de su trabajo, de su pensamiento. En el caso de Fernando este vínculo con la utopía y la resistencia, hoy me parece que son cosas que me ayudan a pensar cosas que por ahí todos pensamos y que todos se preguntan. *Gorri* también toma una figura bien fuerte (el pintor Carlos Gorriarena), políticamente también me interesaba vincular esto: si el arte puede transformar algo, puede transformar la vida, ¿no? Son cosas que intento plantear, pero son preguntas. Las películas en sí mismas no creo que tengan la respuesta, la respuesta está en cada uno de nosotros. Aportan al debate y a la posibilidad de acción.

FA: ¿De qué manera aportaría a ese debate *Ata tu arado a una estrella*?

CG: Yo creo que, muy modestamente, puede aportar a la idea de esta cuestión de no dejarnos vencer por la adversidad. Entender también que los procesos son muy largos en nuestra historia; obviamente que todos estamos impacientes, yo pasé varias dictaduras, algunas democracias, pseudodemocracias, varias crisis, entonces, evidentemente, tiene ciertas urgencias mejorar para todos. Evidentemente ante estos

avances y retrocesos en la historia que tenemos que soportar, la pregunta es cómo lo hacemos, ¿no? Tal vez simplemente decir que trabajar con perspectiva y saber que hay ciclos en la vida. Y que estos ciclos son buenos, malos pero que siempre tenemos que trabajar por lo que creemos, por eso hay que seguir insistiendo, pensando. Como dice Fernando, la resistencia es el arma fundamental en la vida.

SD: A nosotros los estudiantes las utopías nos pueden ayudar a vencer muchas narrativas que percibimos en el sentido común. Necesitamos construir utopías con las cámaras, enfrentar el discurso dominante en la concentración de medios...

CG: Sí, creo que en sí la misma Universidad de José C. Paz es una utopía que se ha podido concretar. El desafío es que permanezca y que crezca, creo que ustedes son parte de eso. Son las primeras generaciones que van a ir a trabajar, además, en un área, en una zona que siempre se la tiene menospreciada, tan subestimada, tan subordinada de la comunicación social, de la creación artística. Cuando son herramientas que también nos construyen como personas y que son esenciales para todos, aun para los arquitectos o los abogados, por ejemplo. Quienes piensen que no es así, es así. Entonces me parece que resistir desde ahí para que la universidad siga trabajando para ustedes y los que vendrán es fundamental. Como dice también Fernando, no solamente es hablar de la utopía, tal vez es hablar de los sueños a veces para bajarlo a un nivel de concepto que sea menos grandilocuente. Porque podés hablar de utopía pensando ya está, ya fue, es una palabra que podés oír, pero bueno, cuando lo bajás al nivel de los sueños, todo el mundo tiene sueños, para su vida, para sí, para los otros, entonces creo que ahí, por ahí puede haber una lucecita y un camino porque es en ese sentido el aporte que la película quiere dar, quiere sumar. Cada uno atará a la estrella que defina. Cuando hablamos de resistencia no hablamos de una resistencia armada, inmediatamente te lo quieren traducir en términos, que obviamente les conviene a ellos y no a nosotros. No estamos en el mismo momento histórico que el año 2000, ni que el 73, 76, es otro momento y en ese sentido soy bastante optimista porque creo que el pueblo, la sociedad en general, ha crecido mucho, se ha afianzado mucho y ha reconocido mucho el valor que tienen los derechos. Todo lo que se ha peleado por los derechos adquiridos ha creado una conciencia, un piso a partir del cual es muy difícil el retroceso. El retroceso va a tener un costo elevado, esperemos que no en vidas, esperemos que sea solo un costo social y político para el gobierno. Pero creo que la sociedad argentina está en otro nivel, ha crecido muchísimo a pesar de que a veces no se nota porque hay mucha confusión en este momento, falta esa organización, consolidarse, por ahí no lo logremos, no sé, quién sabe. Pero tal vez pueda darse que en algún momento todo haga clic y todo se consolide, y otra vez podamos retomar un camino de crecer políticamente, socialmente, y de otro modo también habría que hacer cosas, de otra manera, aprovechar las que ya están y sumar otra herramientas.

SD: ¿Interviene en las movilizaciones de cineastas?

CG: Es muy importante. Yo trabajo dentro de la DAC, Directores Argentinos Cinematográficos, soy miembro de la comisión directiva; de ahí tengo el rol de coordinar toda el área documental pero tam-

bién colaboro con la parte gremial, política... en realidad, nosotros lo llamamos profesional. Desde ahí la DAC está jugando un rol muy importante porque siempre ha sido una voz que ha sabido plantear las cosas como se debía y no tiene miedo a pegar el grito cuando hay que pegarlo y está trabajando, a partir de la multisectorial, todas las secciones de profesionales que se han nucleado en esto que se ha llamado Multisectorial Audiovisual. Inicialmente nace por el problema de la ficción en la televisión, pero que se extiende en todo el problema de lo audiovisual hoy. Después también está la Asamblea Permanente en Defensa del Cine Argentino, que es el nucleamiento, un poquito más disperso pero muy fuerte, de todos aquellos que estamos preocupados (asociados y no asociados a organizaciones audiovisuales), que estamos preocupados por la cuestión de a dónde va esta reforma sobre la política cinematográfica. Sobre todo hay muchísimos estudiantes de cine dentro de la asamblea permanente; como hay muchos estudiantes de cine en Argentina comenzaron a organizar espacios de lucha, nucleados cada uno en sus universidades o en sus centros. Es un movimiento mucho más orgánico y, al mismo tiempo, inorgánico que se despliega con mucho esfuerzo porque por suerte hay mucha juventud y ahí se está peleando desde todos esos focos, más las asociaciones de documentalistas, más las asociaciones de directores de cine, más los técnicos, en fin. Todos estamos expresando una preocupación; porque primero va a haber una disminución de las fuentes de trabajo, que dicen que no, pero existe, es real. Por el otro lado, la cuestión de que se quiere hacer menos películas y esto es realmente un retroceso, ¿por qué hacer menos películas? Lo que hay que buscar es más pantallas, no hay que ir para atrás, hay que ir para adelante. Todo esto es una pelea, un debate que bueno, no sabemos.

SD: ¿Qué mensaje le gustaría transmitir a lxs compañerxs de la UNPAZ?

CG: No me siento en posibilidad de dejar mensajes, pero me parece importante esto que decía: hay que seguir resistiendo, hay que seguir peleando desde el espacio que cada uno tiene. Ustedes tienen allí un lugar sumamente rico, con gente muy valiosa que los está formando. Digamos, la prueba es esto, estas preguntas que me están haciendo, este interés por el cine, por la producción nuestra, que a mí me parece que hay que seguir desde ahí y seguir afianzando desde ese espacio, consolidándolo por ustedes y por los que van a venir.

FA: Queremos agradecerle por esta entrevista tan cálida y riquísima y, sobre todo, por su película que nos ha emocionado. Y la esperamos por José C. Paz...

CG: Voy a ir, voy a ir con Marina Gutiérrez, que es testigo, mi coequiper, mi mano derecha, mi mano izquierda, digo yo (risas). De mi equipo de antropología que llevamos adelante Antropología Visual, desde nuestra cátedra de la Universidad de Buenos Aires, también desde ahí tratamos de hacer cosas para que la gente se siga formando. Gracias a ustedes.

Romance con la vida y los sueños (que nos permitan crear mundos posibles)

Crítica de *Ata tu arado a una estrella* (2018), de Carmen Guarini

Por Santiago Duarte



Una de las características más fieles de las películas de Carmen Guarini es ese don natural que esculpe a un buen documentalista: ella se posa tras su cámara, con una enorme paciencia, y registra lo que sucede alrededor con muy fina intuición que la convierte en cultora del séptimo arte. Este año se estrena una obra que, amén de mutaciones, esperó 20 años para ver la luz: *Ata tu arado a una estrella*.

La película sigue a Fernando Birri en su paso por el país con un proyecto entre manos: realizar un documental sobre las utopías a 30 años del asesinato de Ernesto “Che” Guevara por orden de la CIA; el título de la obra sería *Che: ¿muerte de la utopía?* Y es que el mundo de esa época estaba en crisis, tal vez por la falta de utopías que la motoricen.

Birri busca, y lo vemos a través de la lente de Carmen Guarini, el romance con la vida y los sueños que nos permitan crear mundos posibles para todxs. Y ahí vemos ir a Fernando, y detrás de él a Carmen con su cámara, visitando a grandes pensadores y artistas latinoamericanos que encarnaron en sus obras el amor revolucionario, desde Eduardo Galeano, hasta Ernesto Sábato, pasando por Osvaldo Bayer, preguntándose por la esencia y el futuro de las utopías.

Pero a Fernando Birri la pregunta se le vuelca sobre sí mismo, porque él es en sí mismo un perseguidor de las utopías. Esa es la imagen que nos devuelve *Ata tu arado a una estrella* cuando nos embarcamos en su historia. Carmen logra captar algo fascinante y son esos gestos cotidianos, como el momento en el que comparten una comida entre familia y amigos, los que hacen más terrenales esos sueños. En esa simpleza se esconde el secreto de lo que nos mueve.

Y cuando cae todo eso sobre Fernando, él, poeta y soñador, urde mecanismos y maquinarias donde las utopías y los sueños son posibles. Así se plasma sobre la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños en Cuba, la Escuela de los Tres Mundos –donde la historia lo vio abrazarse con el comandante de la revolución cubana Fidel Castro–, y al Centro Experimental de Cinematografía de Roma, donde se formó y luego volcó todo su conocimiento. A todos estos lugares nos lleva Carmen Guarini con su película, haciendo revista e historia de un legado para el cine latinoamericano ineludible para cualquier estudiante o profesional de los medios audiovisuales.

Ata tu arado a una estrella de Carmen Guarini, pronta a estrenarse, será una obra imprescindible para conocer al padre del Nuevo Cine Latinoamericano y hacerle culto a una figura que puso en las grandes pantallas las voces de la patria grande para plasmar nuestros sueños.

“El cine argentino se hace entre todas y todos”

Entrevista a Fernán Mirás

Por Manuel Torres

Registro audiovisual: Facundo Baldivia

Asistente: Susana Vergara

Manuel Torres: ¿Cómo está viviendo esta edición del Festival de Cine? ¿Qué pudo hacer hasta ahora?

Fernán Mirás: Bien, contento porque no vengo con una película en competencia, vengo a disfrutar, es cuando uno viene más relajado, así que muy contento. Vine ayer, y hoy es el día que voy a ver películas, porque no pude ver nada todavía, y más que nada estuve hablando. Me conmueve mucho, por un lado, cómo la gente puede ver películas a las que usualmente no tiene acceso. Y por el otro, que los directores nunca compiten entre sí en el cine argentino, en general todos tratan de ayudarse, tratando de descular cómo hacer su próxima película y eso es muy conmovedor. La solidaridad entre los productores, los directores. Yo dirigí una película por primera vez y son un montón los directores que me llaman para charlar y tirarme tips de hacia dónde voy a ir con la segunda película, cómo tratar de hacerla, se hace entre todos el cine argentino.



MT: Lo que vimos hasta ahora fueron boleterías llenas, tanto en documental como en ficción, tanto nacional como internacional...

FM: Bueno yo lo que creo es que los festivales tienen, para quien viva en esa ciudad o para nosotros que venimos, la posibilidad de ver películas que usualmente no ves. No te vas a encontrar en el cine, en las salas comerciales, esas películas. En los festivales siempre ves alguna película que descubriste, una película que nunca sabías que existía.

MT: ¿Qué tan necesario le parece el fomento para festivales como el de Mar del Plata?

FM: Un festival es una vidriera en la que se puede hablar de cine, ver cine, discutir cine. Una de las cosas que más me gusta de los festivales es el hecho de que uno descubre lo internacional y con eso diversas historias. Yo dirigí una película, *El peso de la ley*, que es un cuestionamiento al sistema judicial. En España la estuve presentando y me pasó que un productor de la India me dijera “es increíble el sistema judicial lo mal que funciona”, y alguien de Inglaterra me dijo lo mismo. Uno puede ver la historia de una película de Tanzania y sentir que es la historia de algún familiar. Algo de eso me resulta muy conmovedor, de cómo el cine según donde haga eje es la historia de cualquiera, más allá del idioma. Es un arte sin fronteras.

MT: El cine atraviesa problemas y situaciones que pueden relacionarse entre países de distintas características sociales, económicas y políticas...

FM: Sí, pero no deja de sorprenderme eso. Cuando presentás una película en otro país, te das cuenta de eso. El cine tiene un poder de comunicación que sigue siendo muy notable.

MT: ¿Cuál cree que es la situación actual del cine argentino, podrá mejorar, cambiar o fomentar?

FM: Hay mucha preocupación en el cine argentino. En la cinematografía se nos hace muy difícil la producción de películas, sobre todo las películas muy independientes. Hay una gran preocupación porque no sabemos cuántas películas se van a poder filmar en el año.

MT: ¿Cree necesarios los espacios para recuperar y difundir el cine clásico?

FM: Sí, creo necesario que se recuperen películas nacionales. La verdad es que hay una gran diferencia entre películas remasterizadas y las que estuvieron guardadas en latas durante años. A través de eso, la sociedad puede volver a descubrir o conocer películas y directores. Habitado a ver el material en mal estado, es muy grande la diferencia. Una película en mal estado es “piana votos”. Si ves cualquier película de Favio hoy restaurada, por ejemplo, parece un estreno, y la miras de otro modo. Es fundamental saber cómo y por qué se hace cine. Siempre pienso en el neorrealismo italiano y no puedo sacarme de la cabeza la cantidad de películas que se habrán hecho entre las ruinas de la guerra. Te tiene que gustar hacer cine para hacerlo donde sea y como sea. En una ciudad de posguerra donde están filmando entre los escombros, uno pensaría que esa sociedad está ocupada en cosas que nada tienen que ver con el cine. Pero siempre hay locos con ganas de filmar y contar historias.

MT: Son historias que se repiten en todos los continentes, en todos los países. ¿Coincidimos en que el cine además de ser una pasión, debería ser una inversión?

FM: Es indudable que muchas de las películas más importantes de la historia del cine no son películas que fueron redituables ni éxitos de taquilla. Entonces siempre siento que el peligro es que la gente crea que uno está defendiendo una fuente de trabajo; indudablemente, el cine es una industria y es mucha la gente que vive de esa industria y que no solo son los actores sino un montón de gente que están detrás de esa cámara; es una industria que además da trabajo a mucha gente. Pero más allá de eso, si vos ves la cinematografía completa de otros países en cualquier año, ves que la historia se repite. Yo viví en EEUU y cuando ves todo esto el cine que se hace, ves que hay una ecuación muy simple, muy clara, absolutamente certera en la historia del cine: Si una cinematografía hace cien películas, va a haber veinte muy buenas y va a haber un montón malas. Además, el cine te vende un país, te cuenta una cultura y hay veces en que un montón de gente va a ir a conocer lugares donde fueron filmadas películas. ¿Cuánta gente va a ver el puente donde se filmó *Manhattan*? Yo he ido a buscar escenas de *Taxi driver* averiguando en qué calles se filmaron. El cine es un arma muy poderosa en ese sentido también.

Crónica de un disfrute anunciado

Por Fabián Acosta

Alejandro Dolina dice que “cuando uno juega al fútbol con amigos, juega mejor”. Sin duda, tiene razón. Y esa frase puede aplicarse a casi todas las actividades que emprendemos colectivamente.

En el mes de noviembre de 2017, con **kunpaz** de la carrera de Medios Audiovisuales tuvimos la posibilidad de “vivir” el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata. Desde temprano (salimos apenas amaneció) flotaba en el aire ganas de disfrute. Mates, cargadas y risas graficaban entusiasmo y expectativas.

Llegando a Mar del Plata, un programa de Radio UBA, realizó una entrevista telefónica a dos compañeros y a nuestros profes. La conversación giró en torno a lo importante de participar en un festival de cine internacional, vivir la experiencia, estar presente, ser protagonistas... estar.

Una vez en “la feliz” (qué horrible manera de llamarla), la libertad de manejarse como uno quiera, pero con el compromiso de cumplir ciertas reglas no escritas. Nos propusimos mirar películas que fueran de nuestro agrado. Pero, además, existían las ganas compartidas de vivenciar el festival con compañeros que comparten las mismas inquietudes (y no tanto). Realizar un trabajo en conjunto que nos permitiera valorar nuestro crecimiento de aquello para lo cual nos estamos preparando.

Estuvimos en la presentación del documental *Ata tu arado a una estrella*, gran laburo de Carmen Guarini, a quien tuvimos el gusto de entrevistar. En la película se muestran aspectos cotidianos de la vida de Fernando Birri, pero siempre teniendo presente su sabiduría, plenitud, curiosidad permanente, su compromiso y rigurosidad para el trabajo. Además, Carmen nos contó detalles y secretos del rodaje, pero por sobre todas las cosas, nos demostró, su humildad y su enorme paciencia ante nuestro nerviosismo primerizo ante la presencia de “una grande”.

Como si la nota con Guarini fuera poco, también nos tocó estar del otro lado de la mesa. Nos hicieron una nota para el sitio NODAL, en donde contamos nuestras impresiones acerca del festival, sobre nuestra presencia y sobre por qué, este y otros lugares no deben parecernos ajenos. La cultura debe ser algo que esté al alcance de todos. No deben ser espacios privativos.

El fin de semana se fue completando películas y más disfrute. “La noche” no estuvo ausente, siempre en el marco del disfrute ¿con responsabilidad?, y teniendo la satisfacción de estar haciendo algo en conjunto. Socios en la idea de trabajar en lo que nos gusta y pasarla bien.

La vuelta no pudo ser mejor. Nuevamente, jodas, juegos, alegría. Y no faltó el momento emotivo en donde agradecemos a los profes el ser parte, el compromiso, el estar cuando se precise... el ser parte.

Al comenzar esta crónica, nombro al Negro Dolina. Obviamente, no es casualidad. Estoy convencido de que lo vivido durante ese viaje fue un comprometido juego. Se notaba que a todos nos gustó ser parte, lo disfrutamos y volveríamos a hacerlo.

Cuando el domingo a la noche bajamos de la combi que nos trajo de regreso, todos sentimos íntimamente, y sin necesidad de expresarlo, que de este viaje *volvimos mejores*.



Poema en forma de ficha filmográfica*



*Fernando Birri***

Yo vi, yo vi
un lorito verde
en el zoo de Berlín.

Y pienso:
“El nuevo cine latinoamericano
es hoy una realidad
pero
pero
pero
hace veinticinco años
era una utopía.
¿Cuál la nueva utopía?”

* Prólogo para el catálogo de “Horizontes”, retrospectiva antológica del Nuevo Cine Latinoamericano, programada por Peter Schumann, Berlín W., junio de 1982.

** Poeta, realizador cinematográfico, fundador de escuelas. Santa Fe, 1925- Roma, 2017.

Y el lorito
verde verde
verde loro
cuyo nombre en latín
es muy difícil
pero que seguramente
se llama Juancito o Nemesio,
es un lorito
del Alto Paraná
quiero decir mi hermano
o mi primo.
Lo vi, lo vi.

Y pienso:
“Identidad nacional.
¿Necesitaba este lorito su identidad
nacional (y crítica)?
Pero nosotros sí.
La necesitábamos:
Por un cine nacional
realista
y
crítico.
Después agregamos
popular”.



Yo vi, yo vi
el lorito
mirando el cielo gris
de Berlín
a través
de los agujeros
del alambre tejido de la jaula.
No estaba triste,
sólo reflexivo.

Y pienso:
“El problema ahora
es el lenguaje
(la ideología la hemos hecho)

sangre
saliva
esperma
muertos
exilio
resistencia.
Violenta, serena
liberación
del hambre
de la conciencia).

Una revolución
que no revoluciona
(permanentemente)
sus lenguajes
alfabetos
gestos
miradas
involuciona o muere.
(el lorito respiraba, parpadeaba)

Cine-poesía
anti-literario
anti-teatro.
Metáfora viva.
Haz de luz poético-político
revolución y orgasmo”.

Yo vi, yo vi
el lorito
había otros
también
apretaditos
alguna pluma caía
como un copo de nieve verde
bajo
el cielo lejano
de Berlín.

Y pienso
o creo que pienso:
“Abuelos Lumière
abuelo Méliès
abuelo Edison
reciban
este nuevo cine latinoamericano
uno en la diversidad
diverso en la unidad
Uno y el uni-verso
Hasta ahora hubo
cines de autor
cines de escuelas o movimientos
cines de países
hoy hay un cine de un entero
continente.

Se llama:

Nuevo Cine Latinoamericano.

Un entero continente

quiero decirte lorito

fonofilmico

expresa su visión

su delirio

de magma y nieve

su indignado temblor

–pongamos la cámara a la altura

del ojo de un hombre–

su trans-figuración”.

Yo digo:

“Desanudadme del compromiso

de este prólogo,

déjenme que hable (les hable)

con pan., zoom, trav., decibels, mix., 24 fot.

al segundo

de mi lengua haz proyectado de luz”.

En el zoo

de Berlín, de Berlín

yo vi, yo vi,

el lorito verde

y el lorito no me vio.

Crónica de una *jam* argentina



*Fernando Nahuel Romero López**

Palabras clave: jam - espíritu creativo - proyecto - videojuego - GGJ

Eran las 6 de la tarde en el Centro Cultural de la Capital. Todos los miembros del equipo nos mirábamos las caras con terror. “Chicos, vayan apurando que ya tenemos que arrancar con las demostraciones”, nos repitió, por tercera vez, uno de los coordinadores.

Mientras tanto, el más habilidoso en programación corría contrarreloj, tratando de ultimar detalles, tarea que terminó justo antes de que nos sacaran la mesa en la que trabajábamos. Le dimos al botón de probar, todos de pie amontonados frente a la Notebook, contentos de haberlo logrado. Se nos cayó la sonrisa a todos al ver que las últimas modificaciones rápidas habían dejado a nuestro *bebé*, ¡nuestro querido proyecto!, con más errores y fallos que mis evaluaciones de matemática en la escuela secundaria.

A quien no haya asistido nunca a una *jam*, al lector ajeno al mundo de los fichines se le hará difícil imaginar la vorágine de sensaciones que se desprenden ahí. ¡Y de aromas! Con todo respeto. Es que, por el ritmo tan exigido, muchos, no tienen tiempo de ducharse y, de dormir, apenas. Es la emoción de ver el primer prototipo funcional de lo que podría ser el juego final. La adrenalina desde el primero al último día. El pánico al ver que el reloj avanza. La bronca del fanático porque se acabó la chocolatada...

* Graduado de la Tecnicatura en producción y diseño de videojuegos, UNPAZ.



¿Qué es una **Global Game Jam**? Básicamente, es una convocatoria (de carácter global, como lo dice el nombre), con sedes diseminadas por todo el mundo, en la que el objetivo es organizar el desarrollo de un videojuego mínimamente jugable, desde cero y en ¡nada más que 48 horas!

Solo es condición asistir con un equipo de trabajo y algunas ideas básicas. Mucho de la “aventura” radica en ir sin idea de nada y lanzarse a lo desconocido. Juntándose con un grupo de extraños, tan perdidos como vos, y todos juntos armar algo mágico. Ese es el punto de la **GGJ**: no hay premios, no hay dinero. Apenas un montón de fanáticos de los videojuegos, creando cualquier cosa que deseen, con el tiempo y la temática como únicas restricciones. La **GGJ** es la máxima demostración del espíritu creativo del videojuego.

Tanto docentes como alumnos de la UNPAZ asistimos a la entrega de este año, que se realizó en enero. Fuimos a la Sede de Image Campus, situada en el Centro Cultural San Martín. El ambiente en ese momento se puede describir con la palabra “comunidad”: la gente estaba con la mejor onda, emocionada y esperando que llegaran las siete de la tarde. A esa hora se daría a conocer la “temática secreta”. De inmediato habría que ponerse a idear (a improvisar) un concepto de juego.

El primer día es corto, ya que solo es la apertura inicial: el tema es dado a conocer en el mismo momento en todas las sedes del mundo (en Argentina, a las 19:00). Acto seguido, los participantes pueden permanecer en el edificio hasta las 09:00 o irse de inmediato a sus casas y seguir trabajando desde ahí.

Según la ambición del proyecto y la organización de los miembros del equipo, a algunos podrían bastarle las horas de trabajo dentro de la sede (abierta de 10:00 a 21:00). Mientras que otros pueden no descansar, literalmente, hasta tener el proyecto listo y pulido.

Hay sedes que no cierran durante el transcurso del evento, por lo que es posible trabajar en ellas las 48 horas de corrido (algo que, desde la misma organización, no recomiendan ya que resulta insalubre). Los dos días siguientes, son una mezcla de sudor, lágrimas y mucho, pero mucho café.



Teniendo pensado el concepto del juego, los participan desempeñan el rol que les corresponda: algunos dibujan en su tableta digitalizadora hasta hacerla sacar humo. Otros programan a velocidades que desafían la capacidad humana. Un estimado compañero, por ejemplo, con el ukelele en mano, grabó una canción en el baño (donde había mejor acústica, según él).

Cada uno cumple su tarea. A veces, más de una. Todos se apoyan en todos. Todos tienen un trabajo que hacer. No hay tiempo para descansar durante una **Global Game Jam**: podrás dormir en el tren de regreso a casa, el último día.

Y sí: el último día es el más duro. Ahí todo se intensifica. Si en el segundo, el ritmo ya era veloz, en el tercero no sobran los minutos.

En la fase final se une cada cosa hecha: dibujos, música, textos. El o los programadores dan los últimos toques, para ensamblar las piezas y, a menudo (como en nuestro caso) no dejan de hacer retoques hasta el instante mismo en que se muestran los proyectos.

Cuando concluye la **Jam**, los proyectos son subidos a la página de la **Global Game Jam** y expuestos a la vista de todos los participantes con una leve descripción por parte del equipo desarrollador de cómo empleó la temática en su juego.

Si quieren ver la obra maestra (dicho con toda la modestia de la que soy capaz) que desarrolló mi equipo (el grupo de UNPAZ se dividió en dos equipos), busquen *Nicky Brave* en Google y aparecerá. ¡No tiene pérdida! De más está decir, que pudimos arreglar los errores en el último instante.

En cuanto al juego del otro grupo (no puedo tener la defachatez de no mencionarlo), se llama *Lost In Transmission*.

Así, entre aplausos y poco más, terminó la **Global Game Jam**. Sin fuegos artificiales, sin trofeos de plástico, sin votos, sin nada más que el aprecio de los colegas. Porque, una vez más, se trata de eso.

La **GGJ** (aunque es cierto que, en la página, luego se hacen menciones especiales a los trabajos más impresionantes) no es una competición entre los grupos de desarrollo presentes. Se trata de una reunión de personas, amantes de este arte que es el desarrollo de videojuegos. Se trata de pensar y consolidar, de la nada, lo que básicamente son sueños. Eso es lo que es la **GGJ**: una oda al espíritu creativo de los jugadores.



Rescate y activación. Notas sobre patrimonio cultural, comunicación y medios audiovisuales



Por Gabriel D. Lerman*

Palabras clave: museo taller - Llorenç Prats - memoria - comunitario - Radio Nacional

Objetos que hablan

Cuenta Sebastián Bosch¹ que en el Museo de Ciencias Naturales de Rosario observaron, entre otras cosas sensibles y sugerentes, que todos los miércoles por la tarde una niña concurría al Museo acompañada por su abuela. Era entendible desde el punto de vista del cuidado personal: debía ser un horario en que ella no iba a la escuela y que, acaso, los padres trabajaban. Lo cierto es que la abuela podía llevarla a otros espacios públicos, e incluso no salir a la calle siquiera. Sin embargo, la llevaba al Museo. Y todos los miércoles, a la misma hora. La niña hacía su recorrido, no siempre el mismo, en algún momento tomaba la merienda y tal vez en otro se ponía a dibujar en algún sitio.

El caso de la niña llevada al Museo todos los miércoles por su abuela fue motivo de análisis por el equipo de conducción de la institución, al darse cuenta de que tenían delante de sí un público específico y fiel. Decidieron aprovechar la situación y le otorgaron un premio simbólico como visitante ilustre.²

* Licenciado en Comunicación. Escritor. Docente de Historia de la Cultura y Las industrias culturales, UNPAZ.

1 Museólogo especializado en gestión de museos y museografía. Director del Museo Provincial de Ciencias Naturales "Dr. Ángel Gallardo" de la ciudad de Rosario (Santa Fe, Argentina). Titular de la cátedra Itinerario de la práctica III en la Escuela Superior de Museología.

2 Los relatos de Sebastián Bosch y Analía Bernardi fueron expuestos en el Encuentro Nacional de Investigación y Gestión del Patrimonio Cultural, 29 y 30 de mayo de 2017, Buenos Aires, Centro Cultural de la Ciencia.

El caso del Museo Taller Ferrowhitte en Bahía Blanca es distinto. Analía Bernardi, investigadora e integrante de dicho espacio, cuenta cómo una suma de objetos personales surgidos de un grupo de individuos –parte de una comunidad definida por su integración social y productiva– pudo ser la base material que dio origen y vida al Museo Comunitario. Pero no como objetos inanimados ni siquiera vetustos o anquilosados, inmóviles o fósiles; por el contrario, a partir de donaciones de objetos y testimonios vivos de los habitantes de la localidad de Ingeniero White se pudo recrear la vida de una pequeña comunidad cercana a Bahía Blanca, vecina al puerto, que durante décadas del siglo XX nutrió y dio vida a la usina eléctrica de la zona y al barrio portuario. Objetos que hablan, que recuperan su vida transformándose en otra cosa. Por ejemplo, el Museo Comunitario tiene una exposición de repasadores; también propone un encuentro semanal de cocina donde distintas mujeres del barrio ofrecen sus manjares a quien quiera acercarse.



Un acto creativo

Podemos pensar el acercamiento al patrimonio cultural como la revisión de una herencia, como la necesidad de hallar elementos del orden de la identidad y como una nueva elaboración de esa identidad. Y ese regreso puede ser un acto de contrición, un homenaje, un silencio, pero también puede ser, ante todo, un acto creativo. En la medida en que nunca se regresa a una escena aquietada en el tiempo, inmóvil, sino al transcurrir de esa herencia en las aguas que corren en los ríos propios, ajenos y deliberadamente compartidos, el momento de la revisión, del acercamiento al patrimonio cultural es un acto creativo.

Un acto creativo es una secuencia compleja en la cual un individuo o un grupo –lo mismo da ya que el individuo nunca está solo– se acercan a una materia concreta o a un problema x planteado o supuesto, y lo enfrentan. Podría ser simplemente ese acercamiento pero sería poco, acaso una epifanía, un contacto. Lo interesante es tomar con las manos la materia, o con las manos y la cabeza el problema, y hacer algo con eso. Hacer algo implica ya un segundo paso, un segundo momento.

Este segundo momento podría ser el de la investigación, que se corresponde con la necesidad de encontrarle un sentido a los materiales. Antecedentes, itinerarios previos, encontrar explicaciones y nuevas preguntas. En tercer lugar existe una planificación, el aspecto proyectual. Es decir, de qué modo algo que pudo ser un descubrimiento y una investigación, se convierte en un proyecto. Y esto implica la puesta en perspectiva de posibilidades reales y concretas de un espacio social y un tiempo histórico determinados. Por último, entendemos un acto creativo ligado a la activación del patrimonio como la ejecución de un proyecto social. Y de este modo, el último paso es la puesta en práctica del conjunto de acciones individuales, grupales y sociales que permitan llevar a cabo el proyecto.

Activar patrimonio cultural

El catalán Llorenç Prats³ piensa la activación social del patrimonio en comunidades pequeñas, para las cuales una interrogación puede conducir, viabilizar el reencuentro con una identidad y con un proyecto.

¿Cuáles son los pasos que podría seguir una iniciativa social-comunitaria para llevar a cabo un proyecto de desarrollo social, cultural y económico a nivel local? ¿Quiénes son los agentes que deberían estar implicados? ¿Cuál debe ser el papel de los expertos en un proceso de estas características y más concretamente el de los antropólogos? ¿Y el de los habitantes? Son preguntas que el investigador catalán repone de este modo: “Entiendo que cualquier iniciativa de ese tipo debe partir de los agentes y que los agentes son principalmente los emprendedores implicados, ilusionados, dispuestos a llevar adelante una empresa común en este campo. Utilizo el término emprendedores con plena conciencia, no es que me haya contagiado del eufemismo político-mediático que de la noche a la mañana ha convertido a los empresarios en emprendedores. No, estoy hablando de emprendedores refiriéndome a personas, individuales o en grupo, que están dispuestos a invertir su capital (aunque sea únicamente un capital

3 Profesor de Antropología Social en la Universidad de Barcelona. Consejero de estudios en Gestión de Patrimonio Cultural.

humano, su fuerza de trabajo) en crear, conjuntamente con otros emprendedores, los distintos productos e infraestructuras que van a configurar el destino. Con la idea de que cada cual trabaje en lo suyo, pero planificada y coordinadamente, de acuerdo con unos estándares fijados de modo colectivo. No creo que haya otros agentes (y en todo caso más vale andarse con cuidado) más allá de aquellos que quieran vivir en el valle y dignificarlo, también como destino turístico, incluso los que no se dediquen directamente a la actividad turística pero que puedan prestar otro tipo de servicios y de producción de bienes necesarios para el funcionamiento del destino turístico”.

En este sentido, Prats considera que las acciones prioritarias para un proceso de activación patrimonial deberían partir de la idea de que existe “una decidida voluntad e interés por parte de los distintos agentes implicados y que la administración local y la población –en general– lo ven bien o, por lo menos, no existe una oposición significativa en este sentido. Si esto no se da, lo primero que se debe hacer es hablar, hacer pedagogía de la iniciativa e intentar conseguir este clima de consenso. Sin él, aunque sea por consentimiento pasivo, sería un suicidio y una contradicción seguir adelante”.

El museo como trabajo práctico

Hacia fines de 2017, mientras trabajábamos en clase de Historia de la Cultura (materia del ciclo común de las Tecnicaturas en producción de Videojuegos y la de Medios Audiovisuales de la UNPAZ), llegamos a la conclusión de que cuando hablábamos de “historia” diferíamos mucho con los estudiantes respecto de a qué mundo simbólico aludíamos. Incluso, cuando nos referíamos a la materialidad de una “historia cultural” y, sobre todo, en relación con el libro, el cine, la radio, la TV, nos comunicábamos generacionalmente de un modo en extremo distante. Los veinte años (en promedio de edad) que nos separan, suponían un abismo mayor al registrado previamente y no porque esa diferencia no tuviera un carácter natural en una relación docente-alumno, sino porque mediaban, entre los universos simbólicos y materiales de procedencia, diferencias más notables. Principalmente, ocurrió una modificación drástica de las pautas y los soportes tecnológicos que arrasó con todo un mundo en común. Entonces, ¿de qué estábamos hablando cuando hablábamos de cultura, de tecnologías y cultura, de industrias culturales/creativas?

Empezamos a pensar en la noción de Museo en una doble acepción. Por un lado, en cuanto a la idea más inmediata de anticuario, de pieza antigua. Pero por el otro, con aquella idea más preciada y clásica que vincula al Museo con la casa de la Musa, y a la Memoria como la madre de todas las Musas. Cito por placer: en la mitología griega, Mnemosina era la personificación de la memoria. En la *Teogonía* de Hesíodo, los reyes y los poetas recibían el poder de hablar con autoridad por su posesión de Mnemosina y su especial relación con las Musas. También se cuenta que Zeus se unió a Mnemosina nueve noches consecutivas y así engendró a las nueve Musas, que nacieron en un parto múltiple.

Algo había que recuperar o reencontrar. Algo que habíamos olvidado de manera social debía ser extraído de algún baúl de recuerdos. Fue entonces cuando comenzamos a trabajar en la idea de un Museo de la Cultura o, más específicamente, de la Reproducción Técnica de la Cultura.



Las técnicas de reproducción de la cultura son un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares, industriales, productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos. Trabajo creativo, organizado por un capital económico, destinado al mercado de consumo, con una función de reproducción ideológica y social. La aceleración de los procesos de obsolescencia y sustitución de dispositivos, recursos y lenguajes, hace necesaria una reflexión sobre la historia, los objetos y el alcance, pasado y presente, de la reproducción cultural.

Así surgió una idea que recién empezamos a llevar a la práctica durante el primer cuatrimestre de 2018, cuando trabajamos con los alumnos el concepto de memoria social bajo el presupuesto de que, si lográbamos recuperar las historias personales de ellos mismos, sus familias y su entorno, podríamos vislumbrar qué entendíamos por cultura o por reproducción técnica de la cultura.

En primer lugar, nos propusimos reunir objetos personales y familiares: reproductores de VHS, DVD, minigrabadores, TV, CDs, tablets, mother y otras piezas que, sorprenda o no, ya eran de museo.

Luego, lo más importante, fue la recolección de testimonios. En esta etapa, cada alumno entrevistó y editó los relatos de tres personas: alguien de la generación de los padres, alguien de la generación de los abuelos y a sí mismos. A partir de preguntas pautadas, cada uno tuvo que contar su experiencia personal con las industrias culturales en el barrio, el trabajo, durante la infancia y la primera juventud.

De allí surgieron varias decenas de pequeñas y breves historias en las que San Miguel, José C. Paz, Grand Bourg y otras localidades conviven con Armando Manzanero, Leonardo Favio, Coldplay, música de *animé* y muchísimas otras crónicas que, como diamantes, emergieron de las memorias personales.

Con esos materiales, tras largos debates y una votación, confeccionamos el proyecto y le pusimos nombre: “La habitación del tiempo / Museo de los Tesoros Culturales”. Así fue como, el martes 19 de junio inauguramos una muestra “piloto” bajo el formato de una instalación provisoria.

El museo como instalación y proyecto

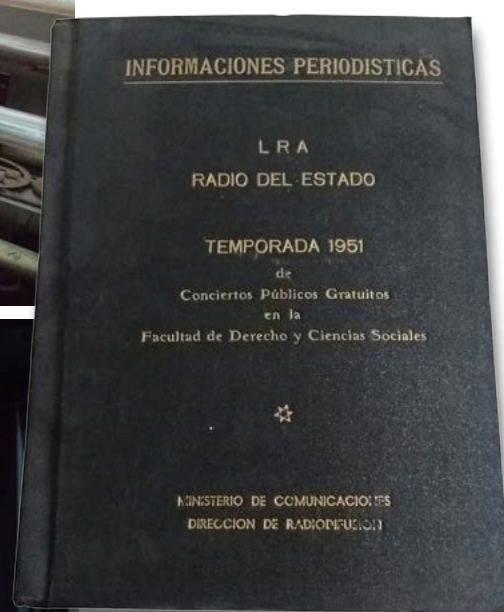
“La habitación del tiempo / Museo de los Tesoros Culturales” constituye un espacio de investigación y exhibición de máquinas y artefactos, desde la fotografía histórica y las artes del cine y el audiovisual, hasta las diversas formas de grabación y reproducción de la música, pasando por las artes gráficas y la imprenta. Imágenes, sonidos, impresiones.

Además de reunir y mostrar el material a través de un guion museográfico plasmado en un ámbito específico, la instalación promueve una mirada crítica del avance tecnológico, incentiva la creatividad colectiva, la recuperación del patrimonio cultural –material e inmaterial–, ligado al uso y la apropiación en distintas etapas y sectores sociales. Además, propone un uso alternativo de la reproducción técnica, en sus distintos soportes culturales.

El pasaje de un trabajo práctico a un proyecto institucional (en el marco de la Extensión Universitaria) que permita considerar las posibilidades reales de ponerlo en práctica, merece otros tiempos y otro desarrollo. Como parte de la experiencia de pensar la comunidad, las familias y los vínculos, como parte de un viaje al pasado y, por lo tanto, a una elaboración de la identidad comunitaria, entendimos necesario concretar una primera escena de contacto con la memoria de la industria cultural argentina.

Como parte de la indagación histórica descubrimos que en la zona de la Universidad Nacional de José C. Paz hay un predio, una institución y una historia fundamental. A pocos kilómetros de Talar de Pacheco, más exactamente en el cruce de Ruta 197 y Camino Bancalari, se encuentra la sede histórica, actualmente en funcionamiento, de la planta transmisora de Radio Nacional. Desde los años 1930, pero sobre todo a partir de la configuración edilicia y técnica de la Radio en la década de 1940, transcurrieron allí muchas historias.

Realizamos las gestiones necesarias para visitar el lugar con los alumnos. De ese modo, un grupo de veinte estudiantes tuvo la posibilidad de conocer el grupo edilicio perteneciente al Estado nacional donde comenzó la radiodifusión pública. De manera particular, los chicos accedieron a un recorrido guiado a través de la infraestructura radiofónica histórica (analógica) y la tecnología actualmente en uso (digital). Además, la pertenencia territorial de los alumnos (la mayoría vecinos de la zona), le incorporó el valor agregado de sentirse parte de una trama geográfica clave.



La reproducción cultural como proceso histórico

Las asignaturas Historia de la Cultura y Las Industrias Culturales tienen por objetivo la transmisión de un conjunto de saberes referidos al surgimiento de la Modernidad como proceso histórico que, en Occidente, redefine la conceptualización sobre el lugar del hombre en el universo, su relación con la historia y con el futuro, con la historia y la naturaleza, y lo ponen en el centro de los acontecimientos.

El enciclopedismo, el periodismo, el mundo editorial, el ágora moderna, la opinión pública y el espacio público son la base sobre la cual la Modernidad ilustrada y capitalista fundamentan sus conceptos de cultura y, a partir del siglo XIX, empiezan a aplicar invenciones técnicas a soportes culturales. Los procesos de producción cultural se sofistican: la fotografía, el cine, la radio, el cine, la TV, Internet.

La materia, al estar ubicada en el tronco común de las Tecnicaturas mencionadas, permite incorporar una serie de conceptos introductorios para la comprensión de otras asignaturas como Historia del

Cine, Introducción a los Medios de Comunicación, la Tecnología y sus Usos, Literatura y Pensamiento, entre otras. Entendemos la industria cultural y las técnicas de reproducción de los bienes y servicios culturales, según la definición de Ramón Zallo: “Un conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares, industriales, productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizado por un capital que se valoriza y destinadas finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social”.

Dado el carácter histórico de las tecnologías y, en los últimos años, de la aceleración de los procesos de obsolescencia y sustitución de dispositivos, recursos y lenguajes, creemos necesaria la incorporación de un registro de largo alcance sobre las técnicas de reproducción cultural por parte de los alumnos. En este sentido, la experiencia de tomar contacto con el sitio histórico de la radiofonía argentina, a la vez que iniciar el proceso de formación y realización de una instalación y espacio museográfico sobre la reproducción cultural, resulta altamente satisfactorio.

El proyecto de Museo de la Reproducción Técnica de la Cultura que propiciamos se propone, en conjunto, como un espacio de **investigación, reparación y exhibición** de máquinas y artefactos utilizados a lo largo de la historia. Desde la fotografía y las artes del cine y el audiovisual hasta las diversas formas de grabación y reproducción de la música, pasando por las artes gráficas y la imprenta. En el caso de la reparación de los artefactos, entendemos que permitirá brindar un servicio a la comunidad a fin de poner en valor y, en lo posible, reutilizar objetos, materiales y piezas en desuso.

Finalmente, el Museo será un paseo para la comunidad de la zona. En este sentido se sumará al Museo Da Vinci, de Villa de Mayo y al Museo de las Mariposas, de San Miguel.



La cultura como patrimonio

En los últimos años asistimos a un proceso social de revalorización del patrimonio cultural en todos sus aspectos. Muchas sociedades contemporáneas están otorgándole valor patrimonial a elementos de sus culturas en función de la importancia que les asignan en la memoria colectiva, en la integración y continuidad de su cultura presente, y en el impulso de proyectos de desarrollo económico, social y cultural. El interés por el patrimonio cultural compromete no solo a investigadores, gestores culturales y entes gubernamentales sino también a comunidades que apuntan al uso social de este patrimonio socialmente construido. ¿Cómo confluir en una óptima conservación de los bienes culturales y un uso de estos bienes? ¿Cuál es la participación activa que tienen las comunidades en la gestión y puesta en valor de su patrimonio cultural?

El patrimonio cultural es la herencia propia que recibe una comunidad de sus antepasados. Herencia que está viva y es transmitida de forma inexorable a las generaciones presentes y futuras. En este sentido, el concepto de patrimonio cultural es subjetivo y dinámico, no depende de los objetos o bienes sino de los valores que la sociedad, en general, le atribuye en cada momento de la Historia. Es también la comunidad la que determina qué bienes son los que hay que proteger y conservar para su posteridad.

La visión restringida, singular, antigua, monumental y artística del patrimonio del siglo XIX fue superada, durante el siglo XX, con la incorporación del concepto de “valor cultural”. Hoy son varios los documentos internacionales que consolidan una visión amplia y plural del patrimonio cultural, que valoran aquellas entidades materiales e inmateriales significativas y testimoniales de distintas idiosincrasias, sin establecer límites temporales ni artísticos, considerando así las entidades de carácter tradicional, industrial, inmaterial, contemporáneo, subacuático o los paisajes culturales como garantes de un importante valor patrimonial.

Muchos de estos espacios “preservados” del patrimonio cultural han sido creados por ley nacional y revisten carácter descentralizado o desconcentrado, lo que refuerza la complejidad de la legislación y el soporte institucional sobre los que se amoldan estas instituciones.

La Encuesta Nacional de Consumos Culturales y Entorno Digital (ENCCyED), diseñada y procesada por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SInCA) entre 2012 y 2013, sistematizó una serie de datos y percepciones de la población. En el caso referido a aquellas prácticas o consumos vinculados al patrimonio, la ENCCyED contenía un capítulo específico en el que se hacía referencia a la relación entre públicos y fiestas populares, museos, sitios históricos y otros, cuyas conclusiones no dejan de sorprender.

Por ejemplo: entre el 60% y el 85% del total de la población declaraba haber concurrido alguna vez a un museo, una feria, un carnaval o un circo, destacándose este último.⁴ Sin embargo, a la hora de consultar sobre su actividad cultural reciente, esos hábitos de consumo se reducían a un rango de entre

⁴ Datos tomados de la ENCCyED, sección “Teatros y otros consumos culturales”. Ver: <http://www.sinca.gov.ar/sic/encuestas/archivos/teatro-01-a4.pdf>

el 15% y el 38%, destacándose las ferias artesanales. La diferencia señalada, que expresa una reducción del 50% entre la situación de haber concurrido alguna vez a un sitio ligado al patrimonio cultural y la circunstancia de haberlo hecho recientemente denuncia una brecha que, en ningún caso, resulta insalvable, sino que implica un desafío para la gestión pública, universitaria y comunitaria.

La innovación en los recursos museográficos y de gestión del patrimonio cultural ha cambiado la relación entre dispositivos y audiencias. Las pantallas como puerta de salida y de entrada, como muestra y acceso, generan nuevos sujetos y nuevas prácticas. La aplicación de nuevas tecnologías supone cambios de paradigmas que corren la valla más lejos en los modos en que la comunidad se acerca o no a los espacios patrimoniales de conservación y exhibición.

El estudio de las nuevas tecnologías de la información aplicadas a la accesibilidad, la construcción de narrativas transmedia y la utilización de contenidos lúdicos e interactivos en el vínculo entre museos y educación son algunas de las herramientas disponibles para pensar la reconfiguración de los campos del patrimonio cultural. Se trata de temáticas vinculadas a la innovación mediada por tecnologías en las instituciones educativas. Innovación pedagógica, comunicación, productiva y de difusión del conocimiento. Nuevos comportamientos en el consumo de contenidos culturales.

Entonces, la tensión ya no es entre una cultura que se extingue y otra que viene a renovarse. Sino una cultura que vuelve a empezar como parte de su propia razón de ser.

Bibliografía

- Bishop, C. (2018). *Museología radical*. Buenos Aires: Libretto.
- Jiménez-Blanco, M. D. (2014). *Una historia del museo en nueve conceptos*. Madrid: Cátedra.
- Bustamante, E. (coord.). (2003). *Hacia un nuevo sistema mundial de comunicación. Las industrias culturales en la Era Digital*. Barcelona: Gedisa.
- Fernández Bravo, Á. (2016). *El museo vacío. Acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas. Argentina y Brasil, 1880-1945*. Buenos Aires: Eudeba.
- Prats, Ll. (1997). *Antropología y patrimonio*. Buenos Aires: Ariel.
- Raimondi, S. (2014). El poeta y el Estado. En *La letra argentina. Lenguajes, política y vida*. Buenos Aires: Cultura argentina.
- Argentina. Presidencia de la Nación. Secretaría de Cultura de la Nación. (2010). *Valor y símbolo. Dos siglos de industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: SInCA.
- Zallo, R. (1998). *Economía de la Cultura*. Madrid: Akal.

Las dos almas del reformismo universitario: entre la modernización y la hora americana



Matías Farías*

Palabras clave: Reforma - juvenilismo - peronismo - movimiento estudiantil - latinoamericanismo - Cordobazo



* Profesor en Filosofía. Docente de Introducción a la cultura argentina y latinoamericana, UNPAZ.

El reformismo universitario surgió con una fuerza histórica que buscaba transformaciones dentro y fuera de la universidad. Con mayor precisión, Natalia Bustelo ha señalado que, como producto de este impulso histórico, el movimiento estudiantil que se activa en 1918 puede ser definido a partir de dos de sus dimensiones principales: un “alma gremial”, que es la que terminó habilitando al estudiante como actor político decisivo de la vida universitaria; y un “alma política”, que apuntaba a efectuar cambios sociales a tono con la nueva hora que se anunciaba en el mundo y, particularmente, en América.

En esta nota, antes que una reconstrucción histórica exhaustiva de este movimiento, proponemos reflexionar sobre el “alma política” del reformismo universitario. Más precisamente, nos interesa pensar cómo se definió su politicidad dentro de este movimiento, con especial atención al modo en que los reformistas delinearon el vínculo entre la universidad y la vida en común. Nuestra hipótesis es que en dicha politicidad encontramos, sea por sus límites, sea por los problemas novedosos que supo plantear, motivos bien relevantes para pensar incluso hoy la relación entre la universidad y la sociedad.

La utopía de una universidad “moderna” y “situada”

Al menos en sus inicios, el reformismo universitario puede pensarse como un pliegue entre dos mundos. Todo ello puede apreciarse en el célebre Manifiesto Liminar, en el que el sujeto que lo enuncia se autoinstituye como portavoz de los “tiempos nuevos” (para parafrasear el título del libro de José Ingenieros) y, a la vez, como representante de fuerzas históricas “modernas” que venían dando una enconada lucha contra el “oscuro mundo feudal” desde los siglos de los siglos. Entre estos dos aspectos, como argumentaremos luego, aparecerá un problema decisivo para pensar la politicidad de este movimiento.

Ya en el título del Manifiesto Liminar (*La juventud argentina de Córdoba a los hombres libres de América del Sud*) podemos apreciar cómo emerge una doble novedad: aquella por la cual los jóvenes se autoconsagran como sujetos legitimados para encarar una transformación que busca ser no solo interclaustrales, al tiempo que se postula a América como el horizonte histórico legítimo para encarar una transformación “civilizatoria”. Desde luego, esta vocación regeneracionista cobraba sentido dentro de un contexto mundial donde resulta creíble el diagnóstico trazado por Ingenieros en *El suicidio de los bárbaros*, según el cual le cabía a América relevar a Europa en la misión de agenciar una “nueva civilización”, puesto que el “viejo” continente se hundía en una feroz guerra de trincheras. Doble novedad y doble relevo: el de las viejas generaciones por los jóvenes idealistas y el de Europa por América en tanto agente histórico en mejores condiciones de interpretar el universal.

A pesar de que el sujeto que construye el Manifiesto Liminar se anuncia como portador de una novedad y como expresión de una nueva época, el lector no tarda mucho en descubrir las marcas que lo comunican con horizontes de sentido que lo anteceden. Ya en el *Ariel* (1900) de Enrique Rodó, un libro ligado con la problemática latinoamericana finisecular, su autor adjudicaba a un selecto grupo de jóvenes la misión de regenerar a la sociedad en nombre del ideal, al que identificaba como el núcleo mismo de lo americano, en directa contraposición con el materialismo asociado con los Estados Unidos, representado en aquel libro como un nuevo Calibán que reunía en un mismo rostro (no tan monstruoso sin embargo

para el propio Rodó) el materialismo del mercado, el reinado de la ciencia basada en hechos antes que en valores y el preocupante ascenso de las masas con la democracia. Las prolongaciones de este espiritualismo antipositivista y elitista son notables en el Manifiesto Liminar, a tal punto que no pocos críticos han caracterizado al reformismo universitario en términos de un “arielismo exasperado”. Sin embargo, también es claro que este impulso juvenilista supo acompañar los cambios propios de una “nueva hora”, según coincidían quienes entendían que con el desencadenamiento de la Primera Guerra Mundial, la revolución bolchevique e incluso el triunfo de Yrigoyen en la Argentina surgía un nuevo tiempo histórico. De aquí que, sin que se extinga del todo el influjo del esteticismo aristocrático de Rodó, que conectaba a este movimiento con la problemática bien sarmientina de la “educación del soberano”, a medida que se expanda el movimiento reformista a lo largo de todo el continente americano podrá amalgamarse con contenidos novedosos que buscarán ligar la identidad americana con las diversas versiones del antiimperialismo latino e indoamericano de los años veinte.

En síntesis, lo nuevo y lo viejo confluían de manera insospechada en el Manifiesto Liminar. Por un lado, porque retomaba el “culto al progreso” de las clases dirigentes argentinas decimonónicas, en tanto el movimiento reformista se autoproclamaba como un movimiento “moderno” en combate contra los viejos vestigios del orden feudal; pero, por otro lado, porque al mismo tiempo se anunciaba como un movimiento “americano” que venía a oficiar el relevo de Europa como centro de referencia civilizatorio, para auspiciar en nuestro continente un proceso de vastas transformaciones sociales. Estas “dos almas” en que puede subdividirse el “alma política” del reformismo universitario (su “alma moderna” y su “alma americana”) se anticipan de algún modo en las primeras líneas de su texto fundacional:

Hombres de una República libre, acabamos de romper la última cadena que, en pleno siglo XX, nos ataba a la antigua dominación monárquica y monástica. Hemos resuelto llamar a todas las cosas por el nombre que tienen. Córdoba se redime. Desde hoy contamos para el país con una vergüenza menos y una libertad más. Los dolores que quedan son las libertades que faltan. Creemos no equivocarnos, las resonancias del corazón nos lo advierten: estamos pisando sobre una revolución, estamos viviendo una hora americana.

Al asociar la promesa de liberación moderna de los focos coloniales que aún pervivían en la universidad con la idea de que esa “redención” solo podía estar situada en suelo americano, el reformismo universitario evocaba (sin citarlo) al programa utópico que Martí había definido para “Nuestra América”, aquel mismo por el cual el poeta cubano imaginaba a América como un suelo de hermandad, en donde debía ser posible construir una suerte de “modernidad alternativa”, esto es, un proyecto político que buscaba reinterpretar el “universal moderno” en clave americana.

Estas dos “almas” del movimiento universitario, que los reformistas pensaban reunir en un programa de regeneración de la sociedad con eje en la universidad, definió entonces la dimensión utópica de este proyecto. Sin embargo, su politicidad estuvo signada en gran medida por las importantes dificultades

para que justamente esas “dos almas”, el “alma moderna” y el “alma americana”, pudieran reunirse en un proyecto histórico transformador. A nuestro entender, un rasgo importante de la historia de la universidad en Argentina puede ser pensado a la luz de este conflicto, que se anuncia ya en la década del veinte, en pleno esplendor del movimiento reformista. Más aún: no solo el desencuentro entre estas “dos almas” ha signado la historia de la universidad en la Argentina, sino también el hecho de que, en distintos contextos históricos, quienes pretendían ser reconocidos como voceros de las “cultura universitaria” han sido más proclives a volcarse a su “alma moderna” antes que a su “alma americana” para definir la legitimidad social de esta institución, operando de este modo una reinterpretación selectiva del legado reformista. Como sea, a continuación nos interesa recorrer algunos momentos históricos de condensación y desplazamiento tanto de este conflicto como de aquellos intentos que buscaban retomar como programa político para la universidad la reunión entre las almas moderna y americana que el Manifiesto Liminar pretendía reunir en 1918.

Obreros y estudiantes

Una parte importante de las demandas gremiales reclamadas por los estudiantes organizados en el contexto de la Reforma fueron paulatinamente convirtiéndose en conquistas. Si bien algunos núcleos de la vieja universidad no fueron desplazados, la legitimación del estudiante como actor político, la organización del gobierno tripartito, los concursos periódicos como instancias de validación de los cargos, la docencia libre o la renovación de las propuestas pedagógicas en las aulas fueron incorporándose en las todavía pocas Universidades Nacionales que existían en los años veinte. Ciertamente, este triunfo del “alma moderna” del reformismo –“moderna” en tanto fomentaba nuevas reglas y apuntaba a renovar los planteles docentes y directivos para que gane protagonismo un sujeto social emergente, los jóvenes de las nuevas clases en ascenso– no siempre encontró su mejor traducción en las prácticas concretas observables en las universidades, pero la aceptación de estas ideas permitieron que incluso allí donde no eran enteramente acatadas las nuevas reglas de juego se observara esta situación como injusta. Otros principios, como la gratuidad del acceso a la universidad (que solo con el desarrollo del movimiento fue incorporada como demanda estudiantil), recién quedaría garantizada legalmente con el Decreto de Supresión de Aranceles Universitarios dictado por Perón en 1949, pero aun sin esta demanda cumplida el triunfo de las reivindicaciones estudiantiles logró tener en los años veinte un efecto democratizador al posibilitar las universidades argentinas la ampliación de las bases sociales.

Sin embargo, podríamos decir que el éxito conseguido por el movimiento reformista en la “modernización” de la universidad no tuvo correlato, al menos en Argentina, con las ideas de transformación social que ese mismo movimiento impulsaba en clave “americanista”. Prueba de ello es que el vínculo entre universidad y sociedad quedó “enclaustrado” en la idea de “extensión” –idea que parte de una inicial separación entre aulas y mundo social para luego intentar una revinculación desde la propia universidad– y también el hecho de que buena parte de la dirigencia surgida al calor del movimiento estudiantil no encontró canales, más allá (y solo en algunos casos) de los partidos políticos, para encarar un proceso de transformación social acorde con las promesas de una “nueva hora histórica” anun-



ciadas en el Manifiesto Liminar. A diferencia de otros países, como en Perú con Haya de la Torre, o en México con Vasconcelos, en la Argentina el movimiento reformista quedó políticamente neutralizado o disuelto en las complejas trincheras de la “sociedad civil”.

La “americanización” del movimiento reformista puede entonces leerse, desde Argentina, en clave paradójica: su rápida y exitosa expansión por todo el continente, que traducía bien su “alma americana”, coincidió sin embargo con su no menos rápida neutralización política en el escenario local, quedando así en evidencia una importante distancia entre el rumbo que asumía la sociedad argentina en la época alverista con el ideario regeneracionista de algunos de los intelectuales más destacados del reformismo, como por ejemplo Deodoro Roca y Saúl Taborda.

De este modo, no es casual que haya sido en América, antes que en Argentina, donde los estudiantes pudieron interpelar en clave radicalizada a sectores sociales más amplios que los estrictamente universitarios. En efecto, es el Perú de Haya de la Torre y Mariátegui donde, durante los años veinte, tendrá lugar, por iniciativa del primero, la Universidad Popular González Prada, sede de una nueva intelectualidad que buscaba desplazar del centro a la limeña, y que lo hará a partir de los temas propios de un americanismo en el que no sin tensiones confluyeron los específicos del indigenismo, socialismo y antiimperialismo americano. Del mismo modo, es con la creación de la Universidad Popular José Martí en Cuba, por iniciativa de Julio Antonio Mella, que se produjo en la isla una inédita experiencia de convergencia entre estudiantes y obreros que, visto retrospectivamente, constituyó una mediación entre las dos generaciones de revolucionarios que marcaron a fuego la historia de Cuba: la generación de José Martí y la generación de Fidel Castro. Y es en el México de Vasconcelos donde se producirá una original reunión entre obreros, estudiantes e intelectuales que bajo el auspicio del aquel entonces ministro de Educación apuntarán a profundizar los sentidos americanistas de la Revolución mexicana,

al tiempo que, de la mano de experiencias como el muralismo, crearán una estética revolucionaria que todavía hoy es capaz de integrar el arte con la vida misma.

De esta manera, a pesar de que el reformismo argentino pudo conservar en los años veinte su prestigio simbólico y político dentro movimiento estudiantil en la hora de su expansión hacia todo el continente (sea, entre otras razones, por haber sido el lugar en que se inició la revuelta, por la red de libros y revistas que produjo, por iniciativas como la Unión Latinoamericana [con la que se buscaba, de manera pionera en nuestros países, armar redes de intelectuales americanos], o por el prestigio conseguido en América por algunos de los referentes [como el propio Ingenieros o Palacio]), su incidencia en la realidad política en Argentina fue, como sugerimos, mucho más escasa, lo cual acaso pudo contribuir a que progresivamente la Reforma universitaria quedara identificada como un capítulo destacado de la historia de la modernización de las estructuras educativas argentinas, antes que como el acontecimiento que pretendía inaugurar un proceso más vasto de regeneración social. Y ello a su vez facilitó, cierto que no de manera inmediata, a que fuera su “alma moderna”, antes que su “alma americana”, la que sería evocada principalmente cada vez que hiciera falta argüir sobre la legitimidad social de la universidad.

Estas ideas y argumentos con los que terminó identificada la Reforma, en tanto episodio de modernización de las estructuras educativas argentinas, fueron los que habilitaron a pensar a la universidad como un reducto autorizado a participar de un conocimiento “universal” (por sus objetos, pero también por sus modos de validación) que en virtud de las nuevas reglas de juego impulsadas por el reformismo quedaba entonces disponible para nuevos grupos sociales en ascenso, dejando a la “extensión” la misión de alcanzar a los, de todos modos, importantes sectores de la población que no podrían acceder a la educación “superior”. Disociada así de su “alma americana”, el legado del reformismo quedó en este sentido aislado del intento de resignificación del conocimiento universal a los fines de un proyecto de transformación política y cultural más vasto de la sociedad, a tal punto que para observar en Argentina experiencias de una intensidad política analogables al encuentro entre estudiantes y obreros como las que se dieron en distintas partes de América en los años veinte habrá que esperar al Cordobazo, en 1969. Basta con leer, en este sentido, ese célebre “poema-manifiesto” de González Tuñón, “Las brigadas de Choque” (1933), para percibir cómo los temas ligados al americanismo reformista son sutilmente evitados, quizá porque esos temas no resultaban ya lo suficientemente revulsivos como para efectuar una intervención crítica como la que Tuñón creía que demandaba esa hora crítica de la historia argentina.

Entre el fubismo y las Cátedras Nacionales

La tensión entre el “alma moderna” y el “alma americana”, que en esta nota quiere decir entre dos formas –no necesariamente contradictorias pero sí distintas– de pensar la legitimidad social de la universidad, se acrecentó todavía más en los años que van del golpe de Estado de 1930 a la caída del peronismo. Una de las tantas vías para entender este conflicto es la biografía del propio Arturo Jauretche, egresado de la Facultad de Derecho de la Universidad de Buenos Aires, miembro de la FUBA en sus años juveniles, y luego detractor del movimiento estudiantil por sus posicionamientos en los golpes de Estado de 1930 y 1955. En su “Colonización pedagógica y superestructura cultural”, un agregado

fundamental al célebre *Los profetas del odio*, Jauretche critica fuertemente a algunos dirigentes o referencias del movimiento estudiantil ligados con el reformismo en Argentina, en estos términos:

Tengo aquí delante la resolución del Decano de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, fechada el 5 de setiembre de 1930. Preside la República Hipólito Yrigoyen y la conspiración está en todas partes. La Resolución dice, en su parte dispositiva: “2º: Asumir como propio el imperativo enunciado, en forma indeclinable por la conciencia juvenil, de erigir la renuncia del Presidente de la Nación, Sr. Hipólito Yrigoyen y la inmediata restauración de los procedimientos democráticos dentro de las normas constitucionales. 3º: Designar una comisión estudiantil para que haga entrega al Presidente de esta Resolución y recabe su renuncia. Fdo.: Alfredo L. Palacios. Decano; Julio V. González y Carlos Sánchez Viamonte, Secretarios Ad-hoc”.

No creo que nada defina mejor los personajes. Porque Yrigoyen era un “tirano”, y entonces fue una cobardía de irresponsables mandar a jóvenes estudiantes a pedirle la renuncia; o no era un tirano, y esta era toda una farsa para engañar a los jóvenes. En realidad era lo último. Lo increíble es que veinticinco años después los mismos payasos sigan haciendo las mismas payasadas y los estudiantes sean otra vez víctimas, porque en 1955 los hechos ocurren de la misma manera.

Ciertamente, y más allá de las nada moderadas críticas a Perón que también pueden leerse en *Los profetas del odio*, entre las cuales se cuenta la de haber mantenido una actitud permanente e innecesariamente hostil hacia las clases medias, Jauretche omitía en su crítica al peronismo el grado de detalle y también de profundidad que exhibía con respecto a quienes habían sido referentes del movimiento estudiantil en la Argentina, dejando sin explicar entonces por qué el movimiento estudiantil había encontrado nexos vinculantes entre la política universitaria peronista y las concepciones propias de las derechas más retrógradas de nuestro país que habían tenido su elixir con el golpe de 1943, y que se hallaban cabalmente ejemplificadas en la efímera experiencia de Bruno Genta como interventor de la Universidad del Litoral. En este juego de trágicos equívocos, que hizo posible que buena parte del movimiento estudiantil se enrolara en las filas de la oposición al peronismo, a partir de una lectura que priorizó la clave antifascista antes que el reconocimiento del protagonismo que las clases trabajadoras asumieron dentro de esta experiencia política, y en la que el peronismo prefirió optar por desarrollar una estrategia de nítida diferenciación con la oposición –apelando incluso a la persecución política– antes que convocarla a formar parte de una alianza que la comprometiera en el sostenimiento de las no pocas transformaciones sociales que en beneficio de las mayorías estaba llevando adelante, la tensión entre el “alma moderna” y el “alma americana” cobró una notable intensidad, a punto tal que la universidad de relevo a la universidad peronista se legitimará a sí misma como una experiencia de “modernización” que debía retomar el “legado reformista” para encarar una nueva etapa en la historia de las universidades argentinas, cuya misión debía ser volverlas a colocar en diálogo con el conocimiento universal luego de la “recaída” en el “oscurantismo” peronista. Cabe recordar también aquí que este programa de “modernización” universitaria, con la figura paradigmática de José Luis Romero como rector de la Universidad de

Buenos Aires, se produjo sin embargo en un contexto de persecución a los trabajadores peronistas, incluidos los docentes universitarios identificados con este movimiento político, ahondándose entonces la ruptura entre universidad y clases populares.

Sin embargo, este proyecto modernizador para la universidad encontraría serios límites una década después, con la trágica Noche de los Bastones Largos (1966), que determinó el encarcelamiento de estudiantes y el éxodo de una parte significativa de los planteles docentes universitarios. Paradójicamente, la intensificación de la represión sobre las universidades nacionales constituyó en los años sesenta uno de los elementos que hicieron posible que en estas se retomara la pregunta por su vínculo con la “hora americana”, no solo, en términos negativos, porque la intrusión militar en las aulas venía a recordarle al programa modernizador que difícilmente este podía realizarse sorteando las condiciones históricas al interior de las cuales buscaba desplegarse, sino también, en términos positivos, porque en los años sesenta se estaba operando en la sociedad argentina un proceso de radicalización política que hacía posible que una nueva generación de jóvenes ligados con una no menos novedosa izquierda confiara, con el ejemplo de la experiencia revolucionaria cubana como vía al socialismo en América y a partir de una relectura del peronismo, que era necesario encarar un proceso de transformación social ya no reformista, sino revolucionario.

Si a través de periplos como el de Arturo Jauretche puede leerse entonces, en los años que van de 1930 a 1955, la máxima tensión entre un proyecto universitario que legitimaba su ser social en el carácter modernizador de su intervención política y cultural y un proyecto universitario que buscaba situarse con los actores que habían desafiado la distribución establecida del poder social, itinerarios como el de Roberto Carri nos ofrece en cambio una clave para pensar, entre los años que van de la autoproclamada “Revolución Libertadora” al terrorismo de Estado, un intento finalmente trunco, pero no por ello menos interesante, de volver a reunir, en sede universitaria, el “alma moderna” del reformismo universitario con su “alma americana”.

En efecto, Carri fue parte de una generación de sociólogos formados bajo el auspicio del programa de “modernización” de las ciencias sociales que en la Universidad de Buenos Aires había tenido como referente principal a Gino Germani, quien se había propuesto no solo revisar y actualizar las metodologías disciplinares para interpretar lo social en una sociedad de masas, sino también –y muy especialmente– indagar lo que constituía un problema político crucial de aquellos años: cómo explicar los orígenes del peronismo bajo claves superadoras tanto del clivaje fascismo-antifascismo como de la romantización de lo popular. Educado bajo esta experiencia, Carri sin embargo desarrollará un recorrido que dará lugar a intervenciones heterodoxas tanto en el campo de la investigación social como de la intervención política. Así, desarrollará una investigación sumamente original sobre el “vandarismo”, publicará un libro célebre sobre los “bandidos rurales” centrado en la biografía de Isidro Velázquez, y formará parte, en pleno recrudescimiento de la represión sobre la universidad durante el onganiato, de la original experiencia de las Cátedras Nacionales, las mismas que promovieron una nueva bibliografía para pensar la nación en clave antiimperialista y abrieron un novedoso abanico de prácticas de enseñanza y aprendizaje por las cuales se convocaba a los estudiantes a asumir un nuevo protagonismo

en las aulas que debía tener a su vez como correlato un nuevo compromiso con la transformación de la sociedad. Y todo ello en el marco de un proyecto político-pedagógico que apostaba a transformar la Argentina en el mismo acto en que transformaba la experiencia universitaria.

Como es sabido, este proyecto, hecho a partir de un conjunto de ideas políticas que ganaron posiciones en distintas universidades del país entre 1969 y 1973, es decir, al ritmo en que se prolongaban los distintas insurrecciones populares iniciadas con el Cordobazo –y cuyo esplendor se condensó alrededor del decanato de Rodolfo Puiggrós en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires–, quedaría violentamente clausurado con una nueva escalada represiva, que se produjo primero con el ascenso en 1974 de figuras como Alberto Ottalagano al Rectorado de la Universidad de Buenos Aires, y luego con la intervención de los militares en las universidades tras el golpe de marzo de 1976, el mismo que daría lugar a masivas desapariciones y exilios entre estudiantes y docentes universitarios. Pero incluso antes de que se desencadenara en todas sus facetas este plan represivo, los sectores revolucionarios habían ya comenzado a considerar que el terreno universitario no debía ser uno de los campos determinantes de intervención política, tal como lo muestra el conocido documento “autocrítico” de las Cátedras Nacionales. En este documento, sus firmantes anunciaban que se tornaba necesario corregir las “desviaciones burguesas” en que supuestamente habían incurrido justamente por creer que la universidad era un espacio desde el cual resultaba posible construir un proyecto de transformación social, razón por la cual en poco tiempo concluirían que lo que solicitaba la nueva hora americana no era otra cosa que alinearse allí mismo donde transcurría la historia: con las bases y con Perón.

Fue así que incluso en experiencias como las Cátedras Nacionales, que habían puesto en crisis buena parte de las premisas con que se había pensado en la Argentina a la universidad moderna, siguió operando la idea de que la universidad constituía un reducto cultural de la burguesía cuya transformación debía acaecer no con la transformación de la sociedad, sino una vez que esta estuviera de algún modo ya transformada. Los límites de la utopía reformista –nos referimos al intento de reunir el alma americana y el alma moderna– volvían a presentarse de esta manera también en la hora en la que todo parecía posible, incluso la revolución.

La universidad como derecho

Con la recuperación de la democracia en 1983, se generaron las condiciones históricas y políticas para una suerte de retorno del “alma moderna”, un retorno que inicialmente parecía acorde con lo que demandaba la “hora americana”. En efecto, en aquellos años resultaba convincente creer que no podía haber mejor programa para la universidad que encarar un proceso de “modernización” del campo académico para que permitiera dejar atrás la “herencia cultural” de la dictadura, pero que también posibilitara distanciarse de la “politización” de las ciencias sociales propia de los años sesenta. Dentro de este proyecto, las Universidades Nacionales serían sedes privilegiadas de la reconstitución de los campos disciplinarios y de la definición de lo académicamente autorizado: el reemplazo

de los elencos docentes universitarios y las reformas en los planes de estudio en diversas carreras fueron, entre otros, índices de este proceso de “modernización cultural” identificado con la idea de “modernización académica”. En este sentido, sería Beatriz Sarlo quien consagraría al intelectual ligado con el campo universitario como el intelectual propiamente democrático, en un conocido artículo publicado en *Punto de Vista* que buscaba sortear un dilema: “mímesis o escisión”. A partir de aquí, Sarlo argumentaría recurrentemente que el intelectual no debía renunciar a la especificidad de su discurso en nombre de demandas del poder, pero también señalaría el carácter problemático de acotar el horizonte de su intervención al espacio académico que lo consagraba como un experto de lo social, cuestiones que luego convergerían en su libro *Escenas de la vida posmoderna*.

De esta manera, la universidad que surgió con la recuperación de la democracia lo hizo a través de un proyecto que buscaba consagrarla como voz autorizada de una “opinión pública” democrática, imaginada en los términos de Jürgen Habermas. Ahora bien, si el “intelectual democrático universitario” quedara al acecho de su neutralización política con la consolidación de la figura del “experto”, y este desplazado de la “opinión pública” frente al avance de la “doxología” en los medios de comunicación, la idea misma de identificar a la “universidad democrática” con algún rostro nuevo de la “modernidad” entró en crisis en el momento mismo en que la propia universidad se vio severamente alcanzada por los efectos del programa neoliberal, ese mismo que en nombre de una “modernización” cuyo rostro excluyente era sin embargo indisimulable llegó incluso a intentar poner en cuestión principios ya largamente incorporados en la tradición universitaria, como el de la gratuidad. De este modo, la situación de las universidades argentinas en los años noventa, incluso la de aquellas que surgieron en aquellos años, osciló entre el repliegue interclaustrados, que intentó llevar a término el programa “modernizador” de los ochenta aceptando apelar para ello a la ayuda de organismos internacionales, no solo académicos, y la ocupación de las calles para rechazar los recortes presupuestarios, para lo cual se volvió a interpelar a la sociedad desde un discurso que retomaba los tópicos del “alma moderna” del reformismo universitario.

Pero fue a partir de la lucha social que se produjo a partir de la crisis de 2001 que las universidades, al igual que la escuela, aunque por otros caminos, encontraron mejores condiciones para reinventarse y relegitimarse socialmente. Porque fue al ritmo de esa crisis que pudo abrirse en la Argentina, en consonancia con otras experiencias latinoamericanas, un proyecto político, el kirchnerismo, donde resultó posible pensar una reformulación del programa utópico del reformismo universitario, aquel que buscaba reunir su alma moderna con su alma americana. Este intento, cuya teorización más acabada aparece en *Filosofía (y) política de la Universidad* de Eduardo Rinesi, buscó articular el principio de la justicia social con iniciativas entre las que pueden contabilizarse la declaración del carácter obligatorio de la escuela secundaria (lo que virtualmente ampliaba de manera significativa a la población en condiciones de acceder a la universidad), la creación de varias universidades que como las del Conurbano Bonaerense trabajan con una población en gran medida conformada por primeras generaciones de estudiantes universitarios y un sistema de becas cuantiosamente inusual dentro de los parámetros de la historia argentina, con el principio de la calidad educativa, mediante la jerarquización y también ampliación del sistema científico, la conexión de las universidades con este sistema y la recolocación de las

mismas como espacios autorizados para intervenir en la transformación social, desarrollando saberes y tecnologías. La idea de la universidad como derecho, no solo individual (para las y los ciudadanos que estudian en ellas) sino también popular (para que toda la ciudadanía goce de los beneficios sociales que puede brindar las universidades), constituye un principio que cobró fuerza en este período y que resulta valioso de defender en nuestros días, cuando vuelve a cobrar fuerza histórica el neoliberalismo.

En síntesis, la idea de que la universidad es un derecho del pueblo puede ser leída entonces como una retraducción contemporánea de la utopía reformista, en tanto busca reunir la justicia social con la excelencia académica, el “alma americana” y el “alma moderna”. Dado que las universidades del conurbano son bien expresivas de esta idea, no resulta exagerado afirmar, ante los intentos de ajuste que buscan realizarse en nombre de la “razón neoliberal”, que en ellas se juega buena parte del éxito del legado reformista del siglo XXI.

La Asamblea
de todos los estudiantes
de la Universidad
de Córdoba declara
en huelga general
Junio 15 de 1918
Hecho a los efectos
Domingo 15 de junio de 1918
Alcalde, Alfredo...
[Signatures]

Manifiestos del NO para las nuevas generaciones americanas



*Por Sebastián Russo**

Del conurbano, liminaridad intrínseca, constitutiva, emergen estos textos. Desde una universidad del tercer cordón, desde la frontera, donde la urbanidad abigarrada comienza a abrirse, y los dueños de la tierra a abroquelarse, donde lo desplazado se constituye síntoma, brotan estas palabras, fangosas, urgentes, viscerales.

Desde el barro, la sangre y el hueso. Desde el ansia, la esperanza, la solidaridad vital. Desde el compromiso, el enojo, el amor.

Y de repente alguien dice: para qué tanto, para quién esto, pobres, no llegarán.

Y las palabras no pueden volverse más clarificantes, configurando un campo de batalla, aquí, allá. Y desde aquí no pueden dejar de manifestarse, devenir enunciaciones intransigentes de quienes esperaron demasiado, siempre.

Manifiestos universitarios desde la liminaridad, desde el borde, desde el límite, único sitio/modo donde toda palabra deviene carne, todo verbo exigencia.

En el marco del Centenario de la Reforma Universitaria, junto a Matías Farías, en la materia Introducción a la Cultura Argentina y Latinoamericana, de las Tecnicaturas en Industrias Culturales (UNPAZ), propusimos la escritura de Manifiestos Universitarios del/desde el Conurbano. He aquí

* Sociólogo. Docente de Introducción a la cultura argentina y latinoamericana y de Teorías de la comunicación y de la imagen, UNPAZ.

tres de ellos, surgidos de ejercicios de pensamiento, reflexión y escritura común, y que son parte de una textualidad mayor, que proponemos aquí pueda/deba exceder las paredes de la Universidad, y se enchastre del barro constitutivo, creador, refundacional.

Manifiesto

-Desde el tercer cordón del conurbano, a las gentes del mundo.-

Aquí las zapatillas no logran salirse del barro, porque del barro es de donde nacimos lxs estudiantes del conurbano.

Aquí indicativo de otredad, aquí no es allá (por suerte), allá donde lxs niñxs mimados acuden, por la obligación de mantener los estándares paternalistas y elitistas de un ideal de falso prestigio, como si pertenecer los haga “ser” el futuro.

Aquí no sabemos si hay futuro.

Desde los bombardeos que los cerdos tiran desde Balcarce hasta lxs comunicadores que enaltecen la bandera de la ignorancia.

Porque la bandera del sol solo iza cada cuatro años, desde Rusia o el Brasil.

¿Desde qué lugar exigimos?

Desde las problemáticas del barro.

Desde el barro que no deja pasar los colectivos a los barrios y que a veces no sabemos si pagar el boleto o comprar leche para nuestrxs hijxs o hermanxs. Desde el barro que no permitió a nuestros padres y madres tener la educación que nosotrxs hoy tenemos. Desde el barro que nos obliga a ir a trabajar a temprana edad y de noche “ser” no por prestigio, sino por fuerza, fuerza de voluntad al aprendizaje.

Yo-Barro.

Desde el barro que ha enlodado los ojos de la tan vapuleada educación pública.

Veo a María Eugenia chapotear en lo charcos en sus botas de lluvia del extranjero, y me pregunto si no se habrá dado cuenta de que existe la vereda.

Nosotrxs nos inventamos la vereda.

Nosotrxs necesitamos inventarnos la vereda.

Desde el barro y el agua de la lluvia como el hijo de Jápeto.

Yo-Barro.

Entiendo que, inútil es el pedido de calma, aquí aún se sufre por las libertades del '18, libertad que encarcelaron intereses antónimos al aprendizaje.

No queremos ser el próximo “Esteban Bullrich”, la próxima “María Eugenia Vidal”, el próximo “Mauricio Macri”, el cupo de ignorancia ya está tomado y bien cubierto.

Por una educación pública de calidad, exigimos boleto subsidiado para alumnxs y profesorxs, comprender las problemáticas territoriales que sufre el alumnado, generar un centro de contención a nuestras problemáticas sociales. Priorizar el aprendizaje antes que el resultado cuantitativo de las tareas a realizar. Incitar al debate público a fin de comprender las problemáticas que nos atraviesen. La creación de un centro de problemáticas de género. Incitar el autodidactismo. Comprender las subjetividades del alumnado. Proponer el estudio colectivo a fin de evitar la competencia.

Desde el barro,

lxs alumnxs de la Universidad Pública.

*Noel Torres**

* Estudiante de la Tecnicatura en producción de Medios Audiovisuales.



Manifiesto Liminar de la nueva Universidad

Hace nueve años que nosotros, los habitantes del Conurbano Bonaerense empezamos a escribir la historia de nuestra patria. La creación de las nuevas universidades nos permitió dejar de ser “el sector descartado” y/ o “invisibilizado” por el *establishment* neoliberal.

Es por eso que debemos ser impetuosos para afianzarnos y convertir a nuestra Casa de Altos Estudios en uno de los bastiones de lucha para debilitar al enemigo. Así continuaremos con las premisas fundacionales de la nueva universidad del conurbano, donde la inclusión y la extensión son los pilares fundamentales que sostienen este nuevo método educativo.

La nueva universidad llenó el vacío que generó el monopolio educativo en manos de la elite. Con orgullo debemos destacar que ya hemos logrado obtener una primera generación universitaria en los sectores populares, pese a quien le pese.

Como miembros de la nueva universidad del conurbano dejaremos hasta el último jirón de nuestra piel para defender nuestras instituciones. Le decimos un No rotundo a la política educativa que implementa el presidente Mauricio Macri, acompañado por algunas agrupaciones nacionales reformistas.

No al “desguace educativo” impulsado por un neoliberalismo monstruoso que propugna denostar y aniquilar nuestra posibilidad de lograr el ascenso social por el que tanto luchamos.

No vamos a permitir que se manche nuestra incipiente historia. Somos herederos de aquella maravillosa generación del ‘18 que luchó por toda América contra la esfinge que impedía el acceso a los estudios de los sectores populares.

Hoy la esfinge revivió con un gobierno neoliberal y conservador que pretende borrar de un plumazo 100 años de lucha universitaria.

La educación no es un gasto, es una inversión para nuestro país, basta de antipatrias y vendepatrias, no se puede “tapar el sol con un dedo”.

No permitiremos que ningún pensamiento empresarial neoliberal se meta en nuestra Casa de Estudios. Estamos unidos con un ideal en común: proteger, cuidar y luchar por una verdadera autonomía universitaria.

Para ello continuaremos debatiendo activamente sobre las diferentes problemáticas que atañen a toda la comunidad universitaria: en su mayoría originadas por el déficit presupuestario.

Ante lo expuesto por este Concilio de estudiantes, hacemos un llamamiento a toda la comunidad universitaria del conurbano para dejar de lado cualquier bandería o postulado político-religioso, Y PASAR DE LA PALABRA A LA ACCIÓN.

Ahora más que nunca gritamos a viva voz que “los dolores que nos quedan, son las libertades que nos faltan”.

Jonathan Gabriel Expósito

Aldo Fabián Onofri

Leonado Gabriel Pigliacampi

*María de los Ángeles Rojas**

* Estudiantes de la Tecnicatura en producción de Medios Audiovisuales.

Manifiesto Liminar de la Reforma Universitaria Conurbana del 9 de mayo de 2018

Estudiantes universitarios del Partido de José C. Paz a los hombres líderes del gobierno

Hoy conmemoramos este día para celebrar el centenario de la Reforma Universitaria de 1918. Para recordar lo sucedido: aquel 21 de junio de 1918, los estudiantes de la provincia de Córdoba se manifestaron en contra de la dominación gubernamental monárquica, monástica y clerical que la Universidad ejercía. Se armaron de valor poniendo en juego sus vidas, tomaron la Universidad, alzando la voz en contra de ese régimen neoliberal, iniciando así el nacimiento de la democracia en la Universidad. Siendo la primera Universidad que en todo el país definirá mediante voto secreto un ganador entre los delegados. De la fecha a lo largo de los años hemos transitado pérdidas irreparables que nunca olvidaremos. Nos sacaron de forma inhumana el derecho a la educación encerrando algunas universidades, arancelando las carreras. Privatizando las únicas en pie.

Después, con el tiempo de nuestro lado, se reabrieron las puertas de las universidades, se crearon en todo el país nuevas instituciones. La UNPAZ es una de ellas. Y es por eso que hoy estamos orgullosos de tener la posibilidad de acceder a los Departamentos de la Universidad de José C. Paz. Gratificamos a los dirigentes que hicieron esto posible. Porque somos los herederos que conservamos esa memoria, somos aquellas almas que se olvidaron, somos el eco que traspasa en el viento desde la fecha reclamando Respeto, Memoria, Verdad y Justicia, declarando en nuestra historia que, pese al dolor y la ira, estamos unidos y en diferentes lugares porque Argentina es grande y su pueblo también. Queda claro que levantamos el corazón sobre esas ruinas. No hay edad para aprender a leer y escribir. A nosotros no se nos pasa el tiempo buscando una solución. De nosotros es solo una parte. La realidad es que ustedes, decorados refinadamente, alzando a lo alto sus títulos y honores, es llamado a la atención que aún, con tiempo a su favor, no hayan logrado equilibrar la nación.

Es por eso que exigimos la libertad de seguir accediendo a la educación para un país mejor. Estamos aquí, así como lo hicimos hace 100 años y lo haremos por 100 años más.

Nuestra Universidad es nueva y se ubica en un punto de equilibrio geográfico para que los demás habitantes de otros partidos obtengan acceso a ella. Desde su día de inauguración, nace la esperanza para los habitantes del partido. La UNPAZ está abierta para quienes desean concretar un nivel más. Invertir en ella, es la garantía de futuros profesionales. Nuestro régimen universitario es constitucionalmente claro y contundente. Un derecho divino que alcanza al Conurbano de Buenos Aires y otorga a los habitantes la oportunidad de concluir sus sueños.

Nuestro progreso no es una alarma que descuenta los segundos de una autodestrucción. Alarmante es que en la Argentina haya analfabetismo. ¿No deberían preocuparse por la economía del país? En

vez de buscar un defecto y juzgarnos, deben apoyarnos y certificar que la UNPAZ es un espacio con soluciones para los estudiantes y no una pérdida tiempo. Porque juzgan que en nuestra Universidad regalan los títulos. La UNPAZ es una Universidad que emprende sueños, no un simulacro de actores publicitarios de prensa. Burlarse no hace más que demostrar el alto grado de prejuicio que hay en aquellos hacia nosotros. Nuestra institución es un edificio en construcción tanto en lo administrativo como en la educación. Será un ruido menos y una satisfacción constructiva para ustedes, con todos los que conformamos la UNPAZ. Es por ello que para llegar a cumplirse correctamente con las carreras que se dictan, necesitamos contar las peticiones requeridas:

- Necesitamos contar con los materiales y elementos que cada carrera precisa trabajar para que los estudiantes logren una mejor experiencia con el fin de desarrollar el talento y el potencial que tienen.
- Más salones donde depositar esos elementos, dividiéndolos en cada área asignada según la carrera.
- A falta de herramientas, esperamos estimular un trato social con otras instituciones para desarrollar toda actividad abierta de cada carrera.
- Exigimos por último, en nombre de la institución, la libertad de seguir este camino que lo hacemos cada día, continuando con nuestra labor y hasta concluirla sin ninguna interrupción.

Estamos requiriendo mediante este manifiesto el acuerdo oficial de todos para un buen fin, cumplimentar nuestro derecho a estudiar y un futuro de posibles inauguraciones públicas industriales que generen puestos de trabajo para llevar nuestro servicio a la gente, achicando el recorrido que las personas realizan a diario en busca de salud, trabajo y educación. Es hora de acercar ese servicio a la gente, teniendo en cuenta el crecimiento de habitantes por año y el traslado geográfico que llevan a diario. Este es el motivo por el cual la UNPAZ abrió sus puertas. Y es por ello que con puño y letra se realiza esta escritura, exclamando a gritos y haciendo ruido con la bandera de Argentina en mano, que en el tercer cordón del conurbano también se construye la Patria.

*Camila Y. Martínez**



* Estudiante de la Tecnicatura en producción de Medios Audiovisuales.

Repensar el reformismo en el siglo XXI



Producción: María Sucarrat (editora),
Juan Manuel Ciucci y María Iribarren*

La lucha del movimiento estudiantil de Córdoba logró la autonomía y el cogobierno universitario. Una rebelión democratizó la educación superior e impulsó la movilidad social ascendente. La utopía central del modelo universitario de 1918 giró en torno a instruir futuros dirigentes políticos, en el marco de la modernidad.

Cien años después, la bandera de la inclusión social que caracterizó el proyecto universitario del kirchnerismo se debate con la política de desfinanciamiento y hostigamiento ideológico que imparte el gobierno nacional.

Contornos del NO entrevistó a personalidades de diferentes ámbitos universitarios. Las preguntas fueron las siguientes:

- 1- ¿Cuál considera que es el rol que deberían jugar las universidades públicas, a nivel nacional y regional, en la actual coyuntura política latinoamericana?
- 2- Si tuviera que proponer una consigna para un nuevo manifiesto universitario, ¿a cuál le daría prioridad?
- 3- A 100 años de la Reforma de 1918, ¿cuál considera que es su legado, impronta, huella o marca más importante?

A continuación, sus respuestas.

* Periodista. Docente de Prácticas sociales y comunitarias, y Patrones de consumo y paradigmas de uso, UNPAZ.



“La universidad como derecho”

*Federico Thea**

1- Las universidades debemos ser el lugar de pensamiento crítico por excelencia. Las universidades públicas son parte de la *res pública* –o sea, de la cosa pública–, y deben en consecuencia ser espacios que no pueden estar aislados del contexto político, económico y social del que son obviamente parte. La actual coyuntura latinoamericana nos exige más que nunca pensar críticamente los procesos que se están dando en nuestros países, y cómo abordar nuestros principales problemas, que desde mi punto de vista son el desarrollo y las enormes desigualdades de nuestro continente.

2- La universidad como derecho creo que podría ser una buena consigna, que obviamente encierra múltiples aristas. Creo que principalmente esta consigna serviría para luchar contra un riesgo muy actual y avanzado, que es la mercantilización de la educación y del conocimiento. Un nuevo manifiesto universitario, con proyección latinoamericanista debería tener ese eje como posibilidad de desarrollo de nuestros pueblos y como forma de combatir las desigualdades.

3- La Reforma de 1918 debe ser leída como el puntapié inicial de un proceso de democratización de nuestras universidades, que luego siguió con otros hitos en los cien años posteriores: la gratuidad de los estudios superiores y la consagración constitucional de la autonomía, en 1949 durante la presidencia de Juan D. Perón; la creación de casi veinte universidades en la primera década del siglo XXI; el aumento exponencial del presupuesto dedicado a educación superior durante esos años también, etc. Y esa tal vez es su principal marca, que tuvo avances y retrocesos, y que por lo tanto es dinámica y debe ser constantemente leída y releída a la luz de los desafíos actuales.

* Rector de la Universidad Nacional de José C. Paz (UNPAZ).



“Producir conocimiento desde y para el pueblo”

*Florencia Saintout**

1- No hay un solo rol, pero las universidades hoy tienen que ser las que producen conocimiento desde el pueblo y para el pueblo, aun contra la oleada conservadora en un tiempo de retroceso popular. El conocimiento que necesita un pueblo para emanciparse, para tomar decisiones, para mejorar su vida, para su felicidad. Un conocimiento que no lo van a producir los laboratorios privados o el mercado. Tienen que poder democratizar ese conocimiento, al mismo tiempo que se tienen que democratizar a sí mismas. Formar parte del proceso de democratización de toda la sociedad. Eso implica tomar posiciones sobre todo lo que está ocurriendo. Algunos creen que la universidad es un lugar para quedarse callados, pero no debe ser así.

2- Las universidades deben ser del pueblo. Eso significa que deben adecuar sus programas a este tiempo histórico y plantearse como objetivo la descolonización del saber. Reaprender lo que hay que desaprender, estar atenta al pensamiento crítico. Que se comprometa con la transformación popular, democrática, feminista. Necesitamos una universidad anticolonial, antiimperialista, plural. La universidad tiene que formar parte de los espacios revolucionarios de la sociedad y, a la vez, generarlos, participando con compromiso. Estar en su tiempo, no para adecuarse a él sino para formar parte de él.

3- A 100 años de la Reforma Universitaria debemos seguir empapándonos de esa inspiración revolucionaria. Las universidades argentinas se fundan en esta reforma haciendo un ejercicio crítico de la razón. Esta es una premisa fundamental para aquellos que se dicen reformistas. Ser reformistas es ser revolucionarios, a menos que se pongan al servicio de los poderes dominantes. Las universidades se sostienen sobre saberes escriturales, críticos, argumentales y los docentes tenemos que rediscutir eso todo el tiempo. Desde la comunicación social, por ejemplo, es importante que podamos producir conocimiento desde otro lugar. Entender que podemos pensar al periodismo desde otra manera en relación a aquel periodismo que trae sufrimientos a las grandes mayorías.

* Presidenta del bloque de diputados de la provincia de Buenos Aires de Unidad Ciudadana-FPV-PJ. Doctora en Ciencias Sociales (Flacso), Magister en Comunicación (UIA, México) y licenciada en Comunicación Social. Es profesora titular de Estudios de la Comunicación en América Latina y docente de posgrado.



“De la universidad a la pluriversidad”

*Diego Duquelsky**

1- Las universidades públicas deben cumplir un rol de resistencia al avance del neoliberalismo. Por la complejidad de sus estructuras y órganos de autogobierno queda en las universidades lugar para un discurso crítico y alternativo. Para eso, en primer lugar, es necesario asumir el riesgo de abandonar la idea de que la función de la universidad es simplemente formar profesionales que puedan insertarse en el mercado laboral. Si lo único que aspiramos es a posibilitar algún grado de movilidad social a un grupo de sujetos individuales que logre mejorar un poco sus condiciones materiales, no tiene sentido hacer el esfuerzo. Bastaría con que desde el Estado se den algunas becas para que los alumnos concurran a universidades privadas. Sería hasta más económico. De lo que se trata es de construir un pensamiento alternativo. Y para eso, el primer paso es tratar de abandonar la mentalidad colonial y asumir el riesgo de discutir inclusive el criterio de “excelencia académica” que viene determinado desde el centro.

2- Tomo prestada una frase de Boaventura de Sousa Santos, dice algo así como “De la universidad a la pluriversidad”.

3- A mi juicio, la principal huella a seguir, aparece en el tercer párrafo del Manifiesto Liminar, que comienza así: “Nuestro régimen universitario –aún el más reciente– es anacrónico. Está fundado sobre una especie del derecho divino: el derecho divino del profesorado universitario. Se crea a sí mismo. En él nace y en él muere. Mantiene un alejamiento olímpico”. Esa es la idea que hay que rescatar, la idea de alejamiento “olímpico” entre conocimiento y realidad social. Aun los teóricos críticos continúan en muchos casos considerándose parte de una “vanguardia”. Por eso, retomando a Boaventura, debemos desde la universidad construir teorías de “retaguardia”, “que acompañen muy de cerca la labor transformadora de los movimientos sociales, cuestionándola, comparándola sincrónica y diacrónicamente, ampliando simbólicamente su dimensión mediante articulaciones, traducciones, alianzas con otros movimientos”.¹

* Abogado. Profesor Titular Regular de Introducción al Derecho, UNPAZ. Profesor Adjunto Regular de Teoría General y Filosofía del Derecho, UBA. Profesor Titular interino del área Teoría General y Filosofía del Derecho, UNDAV.

¹ Sousa Santos, B. de (2010). *Descolonizar el saber, reinventar el poder*. Montevideo: Trilce.



“Poner en palabras el feminismo”

*María Pía López**

1- Las universidades tienen muchas responsabilidades, en términos de formación, transmisión de legados, construcción de campos científicos, igualdad de oportunidades, pero hay dos que son el horizonte fundamental y muchas veces esquivo: el desarrollo del pensamiento crítico y la afirmación de la igualdad, no como punto de llegada, sino como punto de partida, lo que permite fundar prácticas universitarias democráticas y a la vez poner en juego imágenes de una sociedad emancipada.

2- Un nuevo manifiesto tendría la igualdad en el centro: la confrontación contra los argumentos meritocráticos que organizan jerarquías y exclusiones, premios y castigos, pero también a contrapelo de la construcción neoliberal de una subjetividad aislada y competitiva, confrontar a eso la vida universitaria como construcción colectiva, el conocimiento como producción entre varios, la subjetividad como desposesión y entramado con otros. Pero también ese manifiesto tendría que ser feminista, poner en palabras eso que está transcurriendo fuera de las universidades, el nuevo sujeto político, y que esa fuerza sea capaz de arrasar las vergüenzas que nos quedan.

3- La reforma persiste como impulso insurreccional, como memoria de un intento de vincular las universidades a la vida y sacarlas del orden cerrado de las profesiones y los academicismos, para poder pensar la transformación social. Queda una suerte de hálito, en esos textos y hechos, que hay que recuperar tras las muchas capas de apropiación de las ideas y consignas reformistas como argumentos de legitimación de una universidad entregada a la reproducción del orden burocrático-académico.

* Profesora titular del seminario “América Latina como problema” en la Facultad de Ciencias sociales, UBA y Directora del Centro cultural de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS).



“1918 inició un camino”

*Alejandro Grimson**

1- Primero, democratizar el conocimiento, abiertas e impulsando los estudios universitarios de estudiantes de menos recursos es la clave para quebrar el determinismo económico y ampliar las posibilidades de igualdad. Segundo, producir conocimientos nuevos en el aula, el barrio, la fábrica y el laboratorio. Sin conocimiento científico, no puede transformarse la sociedad de modo sustentable. Por último, articular con todos los actores territoriales, nacionales y globales para impulsar procesos específicos de ampliación de derechos, de uso público del conocimiento y de justicia.

2- El derecho a la educación y al conocimiento universitario es inalienable. ¡No a las formas abiertas o veladas de mercantilización!

3- La reforma es el primer capítulo de una historia larga de democratización del conocimiento. Permitted el cogobierno, la autonomía y muchas otras cosas. El segundo capítulo en Argentina es la gratuidad de las universidades de 1949. El tercer capítulo son las luchas de 1983 y 1984 que logran el ingreso irrestricto y vuelven a imponer la gratuidad. El último capítulo es el incremento presupuestario del siglo XXI. Son etapas de esa democratización. No celebramos 1918 porque todo quedara resuelto, sino porque inició un camino, también latinoamericano, que es patrimonio de esa lucha.

* Profesor Titular de la Universidad Nacional de San Martín (UNSAM) e Investigador Principal de CONICET.



“La universidad de todas las personas”

*Diego Tatán**

1- Recuperar la autonomía para preservar la universidad de las amenazas actuales que vulneran su espíritu. En mi opinión, en el siglo XXI la autonomía universitaria debe serlo principalmente del mercado; de la presión de las corporaciones económicas que operan para la mercantilización del saber, para la conversión del conocimiento en mercancía y para hacer de la universidad un territorio de negocios: autonomía para establecer un modo de producción del conocimiento no subordinado al mercado –una protección de lo que Marx llamaba “saberes improductivos”, es decir no sometidos al Capital–. La mercantilización del saber implicaría una “desinstitucionalización” de la universidad y su conversión en una organización “operacional” –según una eficaz definición de la filósofa brasileña Marilena Chaui–, que se define por las ideas de eficacia, gestión, planeamiento, previsión, incentivo, excelencia, control, éxito... Una institución, por el contrario, aspira a la universalidad, al sentido y no solo a la positividad de las cosas, a la emancipación y la crítica –también de sí misma–. Hoy autonomía significa principalmente resistencia a la heteronomía del mercado y a su conversión empresarial que vulnera en lo más hondo el horizonte emancipatorio contenido en la experiencia reformista. Una resistencia contra el “avance de la insignificancia” en la universidad –que se pretende disfrazar con la palabra “excelencia” y cuyo resultado es muchas veces una simple “mediocridad excelentista” –para recuperar un término de José Ingenieros que les gustaba mucho a los reformistas–. La autonomía de la universidad latinoamericana lo es en primer lugar de los criterios de evaluación del conocimiento y la investigación impuestos desde los grandes centros de articulación financieros; autonomía de un cuantitativismo autorreferencial que no considera la dimensión social y la dimensión emancipatoria esenciales a la universidad moderna originaria, y latinoamericana tras la Reforma. Autonomía de los *rankings* diseñados por empresas transnacionales cuyos criterios nada tienen que ver con la mejor tradición de la universidad latinoamericana –y consiguientemente sustituir la lógica del *ranking* por una cultura de la autoevaluación más compleja y adecuada–. Autonomía de la embestida meritocrática,

* Decano de la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC).

empresedorista y monolingüe –en sentido profundo–. Bajo ese espíritu, la idea de una “universidad abierta”, experimental y en construcción genera una ruptura en la propia historia de la universidad –cuya función había sido la de “formación de élites” políticas, económicas, culturales–. Es decir, una ruptura con su función reducida a la formación de la clase dirigente y a la reproducción ideológica de la hegemonía de valores que la perpetúan, en favor de concebirla como un espacio incluyente de reconocimiento de derechos. La tarea de una autonomía a la altura de los tiempos consiste en pensar la universidad como “invención democrática” y no como *apartheid* ni como privilegio oligárquico. A distancia de una idea de autonomía funcional a la autopreservación del privilegio que sustenta la formación de una casta académica, determinar una idea de autonomía orientada por derechos. Inspirada por una idea de autonomía así concebida, la producción de conocimiento en las universidades públicas latinoamericanas adquiere sentido si incorpora la cuestión de la igualdad y la justicia social, y pone en marcha un gran pensamiento sobre la cultura.

2- Una segunda reforma deberá ser necesariamente una reforma social. Y el imaginario manifiesto por venir deberá concebirse como una declaración de igualdad: “Manifiesto por el derecho a la universidad de todas las personas”.

3- En su irrupción más originaria, la Reforma Universitaria fue un acontecimiento emancipatorio antiimperialista, anticapitalista, obrerista, latinoamericanista e internacionalista, animado por un anhelo de reforma social, de extensión de derechos y de revolución cultural –todo ello, bajo otras situaciones, sigue plenamente vigente–, que en un primer momento confió en la capacidad de la universidad como sujeto político capaz de producir efectos sociales sustantivos, para luego advertir los “límites infranqueables” con los que se encontró el “reformismo”. Esos límites fueron expresados por una contundente frase de Teodoro Roca en 1936: “No habrá Reforma universitaria hasta tanto no haya una Reforma social”. En mi opinión, la Reforma persiste como inspiración y como disposición para la puesta en marcha de la crítica, teórica y práctica, frente a los sistemas de dominación vigentes, sean internos a la universidad o externos a ella. Eso fue esencialmente la Reforma: denuncia de la dominación y rebelión contra ella, allí donde se manifieste. “Reforma” es un significante abierto que cada generación deberá recuperar en sus antiguos contenidos y a la vez resignificar con nuevas tareas emancipatorias.



“Democratizar la vida interna”

*Eduardo Rinesi**

1- Las universidades públicas son y deben ser, en nuestros países, garantes de un conjunto de derechos de los ciudadanos y de los pueblos: del derecho de los ciudadanos a tener una formación y un destino universitarios, y del derecho de los pueblos a contar con los profesionales que necesitan para ver garantizado su desarrollo y su bienestar, a usufructuar los esfuerzos investigativos y los conocimientos que producen las universidades que esos pueblos, pagando sus impuestos, contribuyen a sostener, y a favorecerse con el intercambio de ida y vuelta entre los equipos de esas universidades y las organizaciones sociales, políticas, culturales y de todo tipo en las que ese pueblo organiza su vida y sus actividades. La idea de que la universidad es un derecho implica o tiene como consecuencia todas estas derivaciones, y parece hoy más que nunca necesario sostenerla, en un contexto en que nuestros países están en su gran mayoría sometidos a gobiernos de una derecha empresarial, autoritaria y desaprensiva a cuyos voceros la palabra “derecho” no se les cae de la boca ni por casualidad. A la derecha, en efecto, la palabra “derecho” no se le cae de la boca ni por casualidad, porque la derecha no cree que esa palabra tenga ningún sentido en absoluto: porque la derecha no cree que los privilegios o las prerrogativas de determinado grupo puedan o deban ser convertidas en posibilidades ciertas y efectivas de todo el mundo. En este contexto, y al mismo tiempo que enfrentan dificultades presupuestarias y de todo tipo –que a ciencia cierta van a ser cada vez más difíciles de sobrellevar–, las universidades públicas de nuestros países tienen que esmerarse por seguir estando a la altura del desafío que representa para

* Investigador Docente Asociado Regular de la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS).

ellas la Declaración Final de la Conferencia Regional de Educación Superior de Cartagena de Indias, en 2008, que exige pensarlas como un derecho individual y colectivo y como un bien público y social, no como el bien de mercado en que la derecha hoy gobernante en nuestros países querría verlas de una vez por todas convertidas.

2- No estoy seguro. La consigna reformista de que “Las libertades que faltan son los dolores que quedan” me sigue resultando emocionante y poderosa, sobre todo si a esa idea de libertad o de libertades, que fue tan potente en el movimiento de la Reforma, podemos enriquecerla agregando a su interpretación en clave liberal, como libertades “negativas”, su interpretación en clave democrática, como libertades positivas o libertades “para” –para participar, para gobernar y gobernarse– y en clave republicana, como libertades que no pueden serlo de los individuos si no lo son también del pueblo. Quizás agregaría a esa reivindicación reformista de la libertad la noción que indicaba más arriba: la noción de derecho o de derechos. Porque hoy, en la Argentina y en toda la región, nos faltan libertades pero también derechos, y la posibilidad que íbamos teniendo en años anteriores –de la mano de transformaciones normativas y políticas de lo más interesantes– de pensar a la universidad como un derecho, corre el riesgo de perder su verosimilitud y potencia. Me parece necesario insistir en esa idea.

3- La reforma fue un movimiento de cuestionamiento de las élites que dirigían la universidad en el momento en el que estalló y de democratización de la vida interna de la institución. También fue un movimiento que buscó una alianza y una solidaridad con algunos actores externos a su vida interna y, especialmente, con el movimiento obrero. Y, por último, fue un movimiento que miró al conjunto de América Latina, buscó inspiración en el ideario antiimperialista de toda la región y se difundió con mucha potencia, a su vez, por muchos de sus países, especial aunque no únicamente Perú, México y Cuba. Todo eso me parece enteramente reivindicable y perfectamente actual. Es necesario seguir pensando cómo democratizamos la vida interna de nuestras instituciones, las que tienen que poder oír en su interior una cantidad cada vez mayor de voces variadas y plurales; es necesario seguir insistiendo en la necesidad de una solidaridad entre las luchas universitarias las luchas de otros actores de la vida social y política de nuestros países; y, finalmente, es necesario perseverar, en un contexto político regional particularmente hostil, en la importancia del ideario integracionista que animó las grandes aventuras del pensamiento político latinoamericano, desde las revoluciones independentistas de comienzos del siglo XIX, pasando por la Reforma Universitaria de comienzos del XX, hasta las interesantes –y hoy brutalmente clausuradas– iniciativas de integración política, comercial, educativa y cultural que habían ensayado algunos de nuestros gobiernos a comienzos del XXI.



“El armado de una red latinoamericana es posible”

*Dr. Fernando Bordignon **

1- En la década de 1970 comenzó una reestructuración profunda del modelo capitalista, donde las principales causas rondaron en torno al agotamiento de un modelo de desarrollo industrial, junto a la crisis del Estado y de las políticas de bienestar. En esta reorganización, la nueva manera de acumulación de riqueza se centró en el desarrollo científico-tecnológico y, fundamentalmente, en las tecnologías de la información y comunicación. Esos cambios dieron pie a una reorganización de los modos de producción y consumo en los países del mundo, generando nuevas asimetrías en el desarrollo social, en nombre de la acumulación sin límites, que vienen castigando por años a diversas zonas geográficas a lo largo del planeta. Latinoamérica no ha sido la excepción. Por diversas razones aún no se han podido construir redes amplias y robustas basadas en la confianza entre los países, que ayuden a insertarse en este panorama de “desarrollo”. Mientras nuestros países siguen intentando acuerdos que aporten a la creación de un frente único latinoamericano, sus universidades públicas tienen una oportunidad mayor en puertas: la de colaborar activamente para tal fin. El armado de una red universitaria latinoamericana de colaboración y cooperación real es posible. Está al alcance de nuestras comunidades universitarias, de su voluntad y del mandato derivado a sus rectores. Una red que ayude a lograr buenos niveles de independencia académica, científica y tecnológica de la región, en beneficio del desarrollo de la calidad de vida de los ciudadanos de los países de la región. Que en conjunto, de manera estratégica, se desarrollen políticas académicas que contribuyan a reforzar la soberanía nacional en todas sus

* Licenciado en Sistemas de Información, Universidad Nacional de Luján (UNLU), Magister en Redes de Datos, Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Doctor en Educación, Universidad Nacional a Distancia de España. Profesor adjunto regular en la Universidad Nacional de Luján y profesor Asociado Regular en la Universidad Pedagógica Nacional (UNIPE), en relación con la alfabetización mediática y el desarrollo de capacidades relacionadas con el hacer digital crítico.

dimensiones. Que acuerde el compromiso de recursos y esfuerzos en ayudar a un desarrollo nacional inclusivo, con igualdad, en el que se priorice el trabajo sobre aquellos sectores más desprotegidos.

Tomemos esa frase del Manifiesto Liminar de la Reforma Universitaria de 1918 “En adelante solo podrán ser maestros en la futura república universitaria los verdaderos constructores de alma, los creadores de verdad, de belleza y de bien” y recuperémosla en pos de una verdadera unión latinoamericana, indicando que el futuro se construye aquí y ahora con la voluntad de unión de las buenas universidades públicas.

2- Por una universidad pública democrática, autónoma, gratuita y laica que esté al servicio de toda la sociedad, ya sea en su rol de institución formadora de ciudadanos como en el de espacio de construcción de conocimientos abiertos y replicables.

3- El legado más importante de la reforma de 1918 fue el abrir las aulas de la educación superior a todos los sectores sociales, junto con la decisión firme de construir universidades, con un buen grado de autonomía, que desarrollen una cultura de la confianza en un mundo donde la incertidumbre crecía –y crece– día a día. Aún queda mucho por hacer para enriquecer las prácticas de enseñanza y los aprendizajes, es decir ajustarlos a esta época tan influida por los nuevos modos de circulación de los saberes –donde los saberes mosaico están casi a la par de los saberes tradicionales– y las subjetividades emergentes de nuestros jóvenes. Si el conocimiento se basa en usar la información para producir un nuevo valor, las universidades son los espacios públicos principales para lograrlo en un país. Por eso, sigamos estando atentos y defendámoslas contra todo enemigo o forma de desvirtuar sus funciones sociales.