



# Contornos del NO

## Revista de Industrias Culturales

ISSN 2591-4863

AÑO VI  
DICIEMBRE  
DE 2022

NÚMERO

# 6

### EDITORIAL

La antesala de las nuevas narrativas de *Contornos del NO*

### INDAGACIONES DEL CAMPO

De los hermanos Lumiere a TikTok / Paco Urondo y la crítica cinematográfica / Nuevas instituciones (del común) / Discursos de odio

### POLÍTICAS PÚBLICAS

Del *broadcasting* a las plataformas digitales. Entrevista a Diego Rossi / Acervo cultural en peligro

### EMERGENCIAS

Lenguajes y autogestión / Amar, ser y hacer: El Ojo Negro / Comunidad ludificada

### AULAS EXTENDIDAS

Educación pública, becas y vínculos / Qué ves cuando (me) ves / Salir de la caja: ideas lúdicas en clase

### CRÓNICAS

Entrevista a las guionistas de *Santa Evita* / Representaciones marrones

### DESARROLLOS GLOCALES

Notas sobre el “derecho de ciudad” frente a la nueva “cuestión espacial” / FAN: lo universal de la fiesta / Presente y futuro de los juegos de mesa

### RESEÑAS/CONTRASTES

La historia de las islas desde una “perspectiva marítima” / El dedo en la llaga del mercado / Teoría del accidente / Un gesto político, colectivo y feminista

## Ic. Contornos del NO-Revista de Industrias Culturales

Año VI | N° 6 | diciembre de 2022

© 2022, Universidad Nacional de José C. Paz. Leandro N. Alem 4731

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

© 2022, EDUNPAZ, Editorial Universitaria

ISSN: 2591-4863



Rector: **Darío Exequiel Kusinsky**

Vicerrectora: **Silvia Storino**

Secretaria General: **María Soledad Cadierno**

Directora General de Gestión de la Información y

Sistema de Bibliotecas: **Bárbara Poey Sowerby**

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

División Diseño Gráfico Editorial: **Jorge Otermin**

Diseño de la colección: **Jorge Otermin**

Arte y maquetación integral: **Mariana Aurora Zárate**

Corrección de estilo: **María Laura Romero y Nora Ricaud**

Coordinación editorial

**Mariana Baranchuk y Paula Castello**

## consejo de redacción:

**Bernardo Mallaina**  
**Laura Pérez**

**Paula Castello**  
**Mariana Baranchuk**

## colaboraron en esta edición:

**Agustín Badariotto**  
**Alejandro Linares**  
**Analía Delgado**  
**Ariel Pennisi**  
**Betina Guindi**  
**Camila Cáceres**  
**Carlos Borda**  
**César Bellatti**  
**Cintia Gasparini**  
**Coonurbana Comunicación - El Ojo Negro**  
**Dolores Guichandut**  
**Fernanda Maldonado**  
**Francisco Baumann**  
**Gabriel Lerman**  
**Guadalupe Samudio**  
**José Luis Albornoz**  
**José Peñaloza**

**Juan Manuel Ciucci**  
**Laura Ávalos Rodríguez**  
**Laura Pérez**  
**Laura Saavedra**  
**Laura Valenzuela**  
**Lautaro Nehuen Alfaro**  
**Mariana Baranchuk**  
**Matías Farías**  
**Nicole Stephanie Aranda**  
**Oscar Miño**  
**Pablo Gregui**  
**Paula Castello**  
**Paula Ghidella**  
**Sebastián Russo Bautista**  
**Sofía Miguel**  
**Solange Martín**  
**Victoria Gurrieri**  
**Victoria Pirrotta**

Publicación electrónica - distribución gratuita

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



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

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

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

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



IC. Contornos del NO-REVISTA DE INDUSTRIAS CULTURALES  
AÑO VI | N° 6 | DICIEMBRE DE 2022

## Índice

### EDITORIAL

**La antesala de las nuevas narrativas de *Contornos del NO*** 7  
Cintia Gasparini y Laura Saavedra

### INDAGACIONES DEL CAMPO

**De los hermanos Lumiere a TikTok. Continuidades y transformaciones en el audiovisual contemporáneo** 13  
Pablo Gregui

**El cine como herramienta política. Paco Urondo y la crítica cinematográfica** 21  
Juan Manuel Ciucci

**Nuevas instituciones (del común). Extracto** 27  
Ariel Pennisi

**Discursos de odio: en boca de todo el mundo, en manos de nadie** 33  
Alejandro Linares

### POLÍTICAS PÚBLICAS

**Del *broadcasting* a las plataformas digitales: una ampliación necesaria a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual. Entrevista a Diego Rossi** 37  
Laura Ávalos Rodríguez

**Acervo cultural en disputa: una historia con final feliz** 47  
Mariana Baranchuk

### EMERGENCIAS

**Lenguajes y autogestión** 53  
Camila Cáceres. Con textos de Agustín Badariotto, Solange Martín y Paula Ghidella



**IC. Contornos del NO-REVISTA DE INDUSTRIAS CULTURALES**  
AÑO VI | N° 6 | DICIEMBRE DE 2022

<b>Amar, ser y hacer</b> Coonurbana Comunicación - El Ojo Negro	<b>63</b>
<b>Comunidad ludificada</b> Carlos Borda (Agolda), Francisco Baumann (Oukkurun) y Sofía Miguel	<b>71</b>
<small>AULAS EXTENDIDAS</small> <b>Encuentros con la historia (con mi historia). Educación pública, becas y vínculos</b> César Bellatti	<b>73</b>
<b>Qué ves cuando (me) ves. Escenificaciones conurbanas</b> Sebastián Russo Bautista. Con textos de Victoria Gurrieri, Analía Delgado y César Bellatti	<b>77</b>
<b>Salir de la caja: ideas lúdicas en clase</b> Victoria Pirrotta	<b>91</b>
<small>CRÓNICAS</small> <b>Esa mujer, ahora una serie de plataforma. Entrevista a Pamela Rementaría y Marcela Guerty, guionistas de <i>Santa Evita</i></b> Guadalupe Samudio y Laura Valenzuela	<b>95</b>
<b>Representaciones marrones</b> Fernanda Maldonado, Guadalupe Samudio, José Peñaloza, Oscar Miño y Solange Martín	<b>103</b>
<small>DESARROLLOS GLOCALES</small> <b>Notas sobre el “derecho de ciudad” frente a la nueva “cuestión espacial”</b> Betina Guindi	<b>117</b>
<b>FAN: lo universal de la fiesta</b> José Luis Albornoz	<b>125</b>
<b>Presente y futuro de los juegos de mesa</b> Carlos Borda, Lautaro Nehuen Alfaro y Nicole Stephanie Aranda	<b>131</b>



**IC. Contornos del NO-REVISTA DE INDUSTRIAS CULTURALES**  
AÑO VI | Nº 6 | DICIEMBRE DE 2022

RESEÑAS/CONTRASTES

- La historia de las islas desde una “perspectiva marítima”. Sobre *Navegar la historia: Malvinas y el mar*, de Canal Encuentro**  
Matías Farías **135**
- El dedo en la llaga del mercado. O cuando el trabajo del otro es una cuestión de interés público. Sobre *Los trabajadores argentinos de la comunicación y la cultura*, de Mariana Baranchuk**  
Laura Pérez **143**
- Teoría del accidente. Sobre *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*, de Flavia Costa**  
Gabriel D. Lerman **147**
- Un gesto político, colectivo y feminista. Sobre *Mujeres de la comunicación argentina*, de Alejandra García Vargas, Nancy Díaz Larrañaga y Larisa Kejval**  
Dolores Guichandut y Paula Castello **151**



## La antesala de las nuevas narrativas de *Contornos del NO*



Cintia Gasparini\* y Laura Saavedra\*\*

*El ejercicio narrativo es una actividad ficcional.  
El sí mismo aparecerá así reconfigurado por el juego reflexivo de la narrativa,  
y podrá incluir la mutabilidad, la peripecia, el devenir otro/a,  
sin perder sin embargo la cohesión de una vida.*

Leonor Arfuch (2005: 27)

La antesala, ese nombre femenino que precede y está contiguo a las narrativas (puesta de sentido de las experiencias de las escritoras y los escritores) del nuevo volumen, ya el número 6, de *Contornos del NO*. Especialmente ese lugar donde se introduce a las lectoras y a los lectores que esperamos recibir.

Los decires que suceden expresan una impronta cultural y colectiva del Conurbano Bonaerense. Un conocimiento situado, histórico, concreto, que refleja prácticas, saberes, tradiciones y reflexiones producidas por docentes, estudiantes, graduadas y graduados de la Universidad Nacional de José C. Paz, en conjunto con otros actores y actrices del entorno productivo y cultural del territorio y otros y otras referentes del campo audiovisual y de los videojuegos.

\* Directora de Departamento de Economía, Producción e Innovación Tecnológica (DEPIT), UNPAZ.

\*\* Vicedirectora del DEPIT, UNPAZ.

El acceso a estos escritos permite la reflexión en torno a las especificidades del mundo social en el que estas autoras y autores se hallan. O, lo que es lo mismo: el privilegio de conocer las experiencias de los sujetos aquí presentes abre posibilidades para una mejor comprensión de la contemporaneidad –social, estructural y sus múltiples mediaciones–.

Estos escritos se alejan de la dupla estructura e individuo como algo que se opone, y se conectan con las características estructurales, globales de lo dado, lo vivido, la situación histórica. “Nuestro sistema social está todo entero en cada uno de nuestros actos, de nuestros sueños, delirios, etc.”, nos recuerdan Mallimaci y Giménez Béliveau (2006).

Así, estos decires manifiestan una contemporaneidad con nuestro tiempo y se encuentran enlazados con las necesidades y expresiones locales. Lo plantearon Federico Thea y Pablo López en 2017, cuando se presentó esta publicación: ser “contemporáneo con nuestra época” es estar a la altura de las necesidades socioculturales del desarrollo argentino, enclavado en una etapa histórica regional y global particular, facilitando el acceso a la información, abriendo el debate a toda la comunidad y con un fuerte compromiso con el territorio.



Gentileza del Centro de producción de medios (CEPA).



## La universidad como territorio

*El territorio es una categoría densa  
que presupone un espacio geográfico  
que es construido en ese proceso de apropiación-territorialización  
propiciando la formación de identidades-territorialidades,  
que están inscriptas en procesos que son dinámicos y mutables;  
materializando en cada momento un determinado orden,  
una determinada configuración territorial,  
una topología social.*

Carlos Walter Porto Gonçalves (2002: 230)

La universidad no implica solamente un vínculo dialógico con el territorio del que forma parte. Además, la universidad es territorio. Es decir, constituye un terreno de encuentros y desencuentros, y de construcción de prácticas y conocimientos en un marco de disputas, situados histórica y geográficamente. El propio territorio es así un espacio a deconstruir mediante procesos dinámicos que distancian a la institución universitaria de ese sitio neutral para relacionarnos con otras y otros.

La Universidad Nacional de José C. Paz, por su enclave y las características únicas de la zona que habita, persigue desde su creación ese trabajo de deconstrucción y se dispone a enriquecerse en forma permanente de los sucesos, las personas y las relaciones que la rodean.

Gran parte de ese proceso se plasma en esta revista, porque los artículos que la integran reproducen los principales resultados de proyectos de investigación centrados, en gran medida, en la vinculación y en la transferencia tecnológica y social, como de diferentes actividades de extensión e integración con la comunidad. Así, esta publicación integra escritos de docentes, graduadas y graduados, estudiantes del Departamento de Economía, Producción e Innovación Tecnológica (DEPIT), investigadores del Instituto de Estudios para el Desarrollo Productivo y la Innovación (IDEPI), en forma conjunta con otros actores del territorio y en articulación con la Unidad de Vinculación Tecnológica de la Secretaría de Ciencia y Tecnología (SECYT) y con la Secretaría de Integración con la Comunidad y Extensión Universitaria de la UNPAZ.

Los proyectos se gestionaron en base a un proceso de aprendizaje abierto, aplicado y de concertación entre diferentes actores institucionales y socioculturales del territorio. Es en el desarrollo de este proceso de construcción de conocimiento y de aprendizaje colectivo donde la interacción generada va dando cuerpo a un espacio para trabajar en procesos de desarrollo local.

A la vez, estas acciones tienen influencia en el fortalecimiento de la identidad local, la ampliación de la esfera pública y la democratización de la cultura política. Coincidiendo con Rofman (2005), significan modalidades específicas de intervención alejadas de una lógica puramente academicista, donde la universidad se



Gentileza del Centro de producción de medios (CEPA).

posiciona al servicio de su entorno más que como una institución que sistematiza o crea conocimiento como un bien económico susceptible de ser valorizado en el mercado.

Las líneas de trabajo implementadas tendieron a fomentar innovaciones y a fortalecer la trama institucional local y se relacionaron con el apoyo a la actividad productiva de la zona, la promoción de los derechos sociales y ciudadanos, el fortalecimiento de redes culturales y comunitarias barriales y la vinculación entre identidad, patrimonio sociocultural y desarrollo local. Todo ello dejando de lado la concepción de la innovación como un proceso de decisión individual e independiente del contexto, a beneficio de una concepción que nos muestra actores insertados y entrelazados en distintas redes de instituciones.

Así, muchas de las narrativas aquí presentes reflejan el espacio de integralidad que se viene construyendo en la UNPAZ, donde la docencia, la investigación y la extensión son cotidianas en la formación en contexto, y en el cual la construcción de ciencia aplicada y la enseñanza se retroalimentan mutuamente para contribuir, en última instancia, a una estrategia de desarrollo específica a su entorno, que limite y reduzca las desigualdades estructurales. En la universidad, en tanto organización que es parte del territorio y de la comunidad que integra, las actividades se desarrollan en forma activa no solo dentro de los edificios de la UNPAZ sino también en el escenario comunitario local.

## Invitación

Escribimos las últimas líneas de esta presentación sabiendo que hay capas por abordar en este fascinante volumen de la revista, imposibles de abarcarlas en un único texto. Por ello, invitamos a la lectura y disfrute de este espacio para la reflexión y el análisis, y para la divulgación de experiencias y

de novedades que visibilizan tejidos culturales alternativos que se construyen, deconstruyen y recrean en las subjetividades del Conurbano Bonaerense. Es ahí, nos dice María Iribarren (2017), donde lo global se choca y se mestiza, más rápida y conflictivamente, con el repertorio de prácticas simbólicas e identitarias que caracterizan a cada región.

## Bibliografía

- Arfuch, L. (2005) Problemáticas de la identidad. En L. Arfuch (comp.), *Identidades, sujetos y subjetividades*, segunda edición. Buenos Aires: Prometeo.
- Iribarren, M. (2017). Contornos del NO: subjetividades, territorio y producción cultural. *Ic. Contornos del NO*, año 1, (1).
- Mallimaci, F. y Giménez Béliveau, V. (2006). Historias de vida y método biográfico. En I. Vasilachis (coord.), *Estrategias de investigación cualitativa* (pp. 175-212). Barcelona: Gedisa.
- Porto Gonçalves, W. (2002). Da geografia ás geo-grafias: um mundo em busca de novas territorialidades. En A. E. Ceceña y E. Sader (coords.), *La guerra infinita. Hegemonía y terror mundial*. Buenos Aires: CLACSO.
- Rofman, A. (2005). *Universidad y desarrollo local: aprendizajes y desafíos*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento, Prometeo.
- Thea, F. y López, P. (2017). Presentación de *Ic. Contornos del NO*, en revista *Ic. Contornos del NO*, año 1, (1).



Gentileza del Centro de producción de medios (CEPA).



# De los hermanos Lumière a TikTok

## Continuidades y transformaciones en el audiovisual contemporáneo



Pablo Gregui\*

### Uno

Plano general. Exterior día, desde un tren en movimiento. Dos asaltantes abordan la locomotora. Un maquinista los descubre y se enfrenta a uno de ellos armado con una pala. El asaltante logra derribarlo. Lo golpea con una piedra hasta dejarlo inconsciente y lo arroja del tren en movimiento.

Esta escena pertenece a *Asalto y robo a un tren*, de Edwin Porter, de 1903. Tanto se ha escrito sobre esta película que seguramente no haya mucho nuevo para aportar. Solo interesa señalar un par de cuestiones. A más de un siglo de su realización, muchos recursos nos parecen ingenuos y hasta divertidos, por ejemplo, el cuerpo que arroja el asaltante del tren es claramente un muñeco. Por entonces no había dobles de riesgo ni CGI,<sup>1</sup> claro está. Simplemente se detuvo el rodaje, se reemplazó al actor por el muñeco y se continuó filmando, intentando que no haya mayores cambios en el plano para que se vea como una continuidad en la toma. Este recurso no fue inventado por Porter. Ya en los inicios de la nueva tecnología del cinematógrafo, George Méliès comenzó a experimentar con él. Lo llamó *stop trick*.

\* Profesor adjunto del Taller de Edición en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

<sup>1</sup> En inglés, Computer Generated Imagery: imágenes generadas por computadora.

## Dos

Plano detalle en cenital. Se ve una tabla de cocina. Unas manos colocan en cuadro varias cebollas, acercan un cuchillo y ante el primer golpe de este sobre la tabla las cebollas se desarmen en fina *brunoise*. La acción se repite con un Morrón y otros tantos vegetales.

Ciento veinte años más tarde del estreno de *Asalto y robo a un tren* nuestras redes sociales se llenaron de videos de este tipo. Pueden ser cebollas que se pican mágicamente, vestimentas o disfraces que cambian de un golpe y tantas otras cosas más. En todos ellos, el mismo procedimiento de montaje inventado por Méliès a finales del siglo XIX.

## El mito de nacimiento

El cine no nació el 28 de diciembre de 1895. Sin quitar méritos a la primera proyección pública que hicieran los hermanos Lumière, lo que se entiende por cine es el resultado de un largo proceso de búsqueda, desarrollo y estabilización de un sistema tecnológico y una modalidad de enunciación que se extendió desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, y que, al día de hoy, sigue abierto a cambios técnicos y narrativos. Gilbert Simondon (2007) en *El modo de existencia de los objetos técnicos* observa que la individuación, es decir, el proceso por el cual un cúmulo de materia, forma y energía se constituye como ente diferenciado, en lo que refiere a los artefactos, debe ser entendida como un proceso de *concretización*.

Todos los objetos técnicos están determinados en su génesis por sistemas preexistentes y en su evolución se van despojando de aquellos elementos que no le son específicos. Este movimiento, que va de la resolución abstracta de un sistema de necesidades a la estabilización de un nuevo sistema concreto y autorregulado, fue propuesto por el filósofo francés a partir del estudio de la evolución del motor de combustión interna, a mediados del siglo XX. Aunque este objeto técnico difiere enormemente de nuestro interés, el análisis de Simondon bien puede ayudarnos a develar el derrotero del audiovisual contemporáneo, atendiendo a sus aspectos técnicos pero sobre todo a su coconstrucción social.

A finales del siglo XIX y comienzos del XX, el plano autárquico, la composición centrífuga y de plano conjunto, entre otras cuestiones técnicas y estéticas, caracterizaron a los primeros films. En estas características se puede reconocer la preexistencia de distintos sistemas técnicos de figuración, como el teatro y la pintura. Sin dudas, el espacio arquitectónico de la sala donde se proyecta, la disposición de las butacas, el tiempo diferenciado del espectáculo y otras tantas prácticas conocidas por el espectador de varieté (que adopta como pautas para su distribución y consumo) anteceden al cine. Por otro lado, es bueno recordar que, contemporáneo al cinematógrafo y de forma muy temprana en términos audiovisuales –con énfasis en el carácter auditivo de estas primeras experiencias–, existieron otros objetos técnicos como el quinetoscopio y el kinetófono (hermanados al cinematógrafo de los Lumière en lo que hace al proceso fotográfico, el uso del rollo de acetato y de un disco obturador) que proponían

una forma de expectación completamente distinta, basada en una visión individual y en un sistema de distribución asociado a las ferias y carnavales.

Tanto el cinematógrafo como el quinetoscopio pueden ser pensados como distintos “marcos tecnológicos”, cada uno con su “estilo” específico. Estos conceptos, propuestos por Pinch y Trocco (2004) en su estudio sobre sintetizadores analógicos, permiten observar cómo se coconstituyen los artefactos en relación con los usos y actores sociales intervinientes en su desarrollo. Cada nuevo artefacto se presenta como un “objeto liminar” dentro de un sistema ya establecido. La capacidad de estabilizarse y reconfigurar el sistema dependerá de las asociaciones que se establezcan entre el artefacto y los actores que lo utilizan y le dan sentido.

No viene al caso en este artículo establecer por qué el cinematógrafo terminó constituyéndose como el sistema hegemónico en términos de generación y distribución de imágenes audiovisuales frente a otros como el quinetoscopio. Lo que interesa, en este punto, es presentar algunos elementos de su proceso de *concretización*.

Si ni la sala de proyección, ni el proceso fotoquímico de generación de imágenes, la puesta en escena o la dramatización son lo propio del cine, entonces, bien podríamos preguntarnos: ¿qué hizo que este termine siendo un hecho cultural distinto de otras prácticas artísticas y comunicacionales? ¿Qué lo definió como un sistema autónomo de otros sistemas tecnológicos como el teatro, la pintura o la fotografía?

Un atisbo de respuesta es el montaje. La posibilidad de concatenar diferentes tomas, que conforman unidades de sentido reconocibles, hizo del cine una práctica singular desde donde desplegar un sin fin de narrativas y experiencias estéticas. Los principios de *raccord*, la sacrosanta ley de ejes y tantos otros procedimientos que hoy naturalizamos no surgieron de manera espontánea, sino que fueron el resultado de mucha experimentación y desarrollo. Todos ellos participaron del proceso de *concretización* del cine, de su evolución artefactual y su constitución como sistema técnico, que tuvo y tiene un impacto indiscutible sobre la visualidad y la cultura contemporánea.

## El mito de la herencia

Para las primeras décadas del siglo XX, el cine, aunque todavía silente, ya utilizaba casi todos los recursos de montaje que hoy conocemos. Basta revisar películas icónicas como *El nacimiento de una nación*, de Griffith, de 1915, para encontrarnos con: la alternancia entre planos generales y primeros planos dentro de una misma escena, acabando así con la autarquía del plano; el movimiento de cámara como forma de montaje interno; el montaje paralelo y las analepsias en el relato, y otros tantos procedimientos que hicieron del cine una forma de expresión original. Lo que siguió a esos años fue el desarrollo y estabilización de ciertos recursos técnicos y formales (como el sonido sincrónico y la policromía fotográfica), la expansión de la industria y el mercado, y la exploración de nuevas posibilidades estéticas y narrativas que el propio sistema contenía.

Hacia los años 30, con un cine que claramente dominaba la producción audiovisual y se colocaba en el podio de las industrias culturales, surge una nueva tecnología para la producción y distribución de sonido e imagen en movimiento: la televisión. Aunque la II Guerra Mundial demoró su presentación ante el gran público, ya para cuando estalló el conflicto ingenieros y empresarios asociados al mundo de la radiofonía habían encontrado la posibilidad y definieron la necesidad de utilizar el sistema de emisión por ondas radiales como base técnica para la distribución de imágenes en movimiento. Este “nacimiento” de la TV vinculado a la radiofonía le impuso un “estilo” tecnológico y orientó, en gran medida, su desarrollo.

Frente al cine, el nuevo sistema tenía la posibilidad de producir y distribuir mayor cantidad de imágenes audiovisuales a menor costo. Los tiempos de la generación y de distribución se daban en simultáneo. Ya no se requería del laboratorio y del tiempo lento del montaje cinematográfico. Como contrapartida, la televisión no tenía un sistema propio de archivo. Si quería almacenar algo de su propia experiencia o proponer algún tipo de narrativa que supusiera cierto trabajo de posproducción, debía recurrir al formato/soporte del cine (el film de acetato). Esto limitó las posibilidades expresivas de la televisión, hasta que a finales de los años 50 comenzó a utilizarse la cinta magnética como soporte analógico de información audiovisual. Las últimas cuatro décadas del siglo XX estuvieron marcadas por la evolución de este objeto tecnológico tendiente a su miniaturización y la baja en el costo de producción, lo que abrió la posibilidad de nuevas narrativas como la telenovela o el videoclip.

Cabe señalar que en los primeros años de la TV los formatos y temáticas que presentaba estaban más cerca de la transmisión radial que de la narrativa cinematográfica. Pero esta no era la única diferencia con el cine. Otra muy evidente era el concepto de público y la práctica de expectación. La sala de tipo teatral, con butacas ordenadas en líneas paralelas y frontales a la pantalla donde se reunían centenares de personas se desplazó al ámbito privado, a la silla del comedor o el sillón del living distribuido en semicírculo alrededor del nuevo artefacto. Una pantalla más chica y con peor sonido fue compensada por un vínculo más íntimo con aquello que se mostraba. Junto a la estrella de cine, ahora había un conductor que le hablaba directamente a las y los telespectadores y los miraba a los ojos. Este cambio de subjetividad tuvo todo tipo de implicancias en términos sociológicos y psicológicos, pero sobre todo impactó en los procedimientos de realización y montaje.

En 1903, Porter termina su película con un plano icónico y terriblemente perturbador. Luego de mostrarnos el atraco a un tren y sus pasajeros y el momento justiciero en que los maleantes son abatidos, concluyendo en un *happy end*, por corte, en plano medio frontal, vemos a uno de los asaltantes disparar a cámara. Este plano, aunque varias veces citado en el cine, quedó tempranamente fuera de canon dentro del modo de representación cinematográfica. La convención de la cuarta pared, heredada del teatro, se mantuvo en el cine como principio ordenador del relato. La mirada a cámara sin intención era interpretada como un error, y cuando sucedía de forma intencional se lo justificaba como una disrupción de la norma. En cambio, con la televisión, el maleante de Porter se transformó en *TV host*, pudiendo ser un periodista en el noticiero, un conductor de un programa de juegos o una cocinera enseñando a elaborar una receta nueva en un magacín matutino. Las emisiones televisivas se llenaron



de planos medios frontales y miradas a cámara. Este es quizás uno de sus recursos narrativos más característicos. Lo otro que hará de la televisión un sistema autónomo del cine (aunque adopte muchos recursos de él) es la capacidad de sostener la unicidad de la experiencia en la misma discontinuidad narrativa de secuencias y planos.

El modelo clásico del cine buscó desde un comienzo resolver con el montaje la unidad del relato, logrando que el cambio de valor o angulación en los planos no alteren la percepción de dicha unidad. Para ello, apeló a distintos recursos: desde invisibilizar el corte hasta generar relaciones de tensión dialéctica entre planos, todo ello con la intención de poder desplegar un relato en una duración acotada. La televisión, en cambio, fragmentó un tiempo infinito en secuencias de sentido que funcionaban como unidades en sí mismas. La apoteosis de este tipo de ordenamiento narrativo fue el *zapping*, momento en el cual el espectador disputó la autoridad del montaje, construyendo secuencias narrativas azarosas y propias, que —ex post— preanunciaría la figura del *prosumer*.<sup>2</sup>

## La pantalla chica se achica más aún

El 23 de abril de 2005, al igual que el 28 de diciembre de 1895, quedará como un hito demarcatorio del desarrollo de la historia audiovisual, aunque fácilmente se encuentren antecedentes que demuestran el origen difuso del nuevo sistema tecnológico que ahí se manifiesta. Dicho esto, es interesante ver qué sucedió en ese día porque se pueden encontrar muchos elementos que definen el estilo tecnológico propio del audiovisual contemporáneo.

Muy brevemente, el 23 de abril, se posteó un video de 19 segundos en una novísima plataforma para la distribución de audiovisual digital: Youtube. En este caso, no se veía un grupo anónimo de obreras y obreros saliendo de una fábrica en Lyon, sino una persona, Chad Hurley (cofundador de Youtube) en el zoológico de San Diego frente a la jaula de los elefantes. El “mito de origen” dirá que esta plataforma nace de la necesidad de enviarse entre amigos un tipo de contenido digital que, por el ancho de banda disponible y los sistemas existentes, era muy engorroso hacerlo por aquel entonces. Pero para cuando apareció Youtube, ya existían maneras de distribuir contenidos audiovisuales por Internet. Los sistemas P2P eran muy populares entre quienes tenían acceso a la web por banda ancha, no solo para compartir música en Mp3 y *software*, sino también para acceder a películas y series, muchas veces infringiendo los derechos de autor.

Lo que se inaugura con Youtube, en todo caso —y con el *streaming* de video en general—, es un concepto de espectador asociado a este nuevo sistema tecnológico, y se potencia una práctica de producción

<sup>2</sup> El concepto de *prosumer* se le adjudica a Alvin Toffler en su libro *The third wave*, de 1979, aunque la idea de una transformación en las prácticas de producción y consumo asociado a nuevas tecnologías fueron planteadas por otros teóricos previamente. Por otra parte, hoy la categoría suele referir a una segmentación del mercado de bienes electrónicos que, sin llegar a satisfacer las exigencias de estándares profesionales, tienen características que lo ubican muy por encima de sus pares de uso doméstico.

audiovisual que hasta ese momento no había encontrado una forma de distribución eficiente en los sistemas tradicionales.

Previo a la masificación de Internet se produce en lo que hace al audiovisual otro gran cambio tecnológico. Volvamos a finales de los años 60. La televisión adopta el sistema de cintas magnéticas y con ello las cámaras de video consiguen una capacidad que ya tenían las cámaras de cine. Ahora pueden conectarse directamente a una fuente de almacenamiento de imagen en movimiento que le es propia. Sobre la base de desarrollo de los primeros artefactos de este tipo, como las cámaras U-Matic y las Betacam, rápidamente se procede a la miniaturización de su electrónica y así surgen nuevos formatos de *tape*, como el VHS que, aunque no tienen la misma fidelidad, abaratan mucho los costos y permiten que estos artefactos –las cámaras de video– lleguen a un mercado doméstico. En las últimas décadas del siglo XX, se expande así un tipo de producción audiovisual amateur y de consumo privado que poco a poco se va instalando en la escena pública.

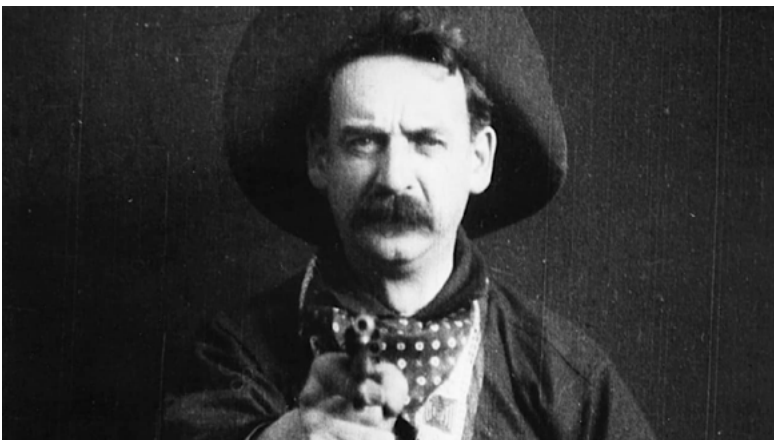
Hasta la aparición de Youtube, los videos de visitas al zoológico, como el de Chad Hurly, solo podían ser vistos de manera privada por algunas decenas de personas o –si su contenido lo ameritaba– aparecer en el sistema de *broadcasting* televisivo casi como rareza. Sin embargo, estas apariciones de *bloopers* y noticias capturadas de forma espontánea que se veían por TV eran solo la punta del iceberg del audiovisual no profesional. Con el surgimiento de Youtube se agrietan varias categorías como público/privado o profesional/doméstico. La visita al zoológico es ahora vista por cientos de miles de personas en todo el mundo (al día de hoy acumula más de 238 millones de visualizaciones). Lo que vendrá después será la multiplicación de las plataformas dedicadas exclusivamente a la distribución de este tipo de productos audiovisuales (Youtube, Vimeo, Twitch, TikTok, etc.) y otras que combinan posts textuales y de imagen con contenidos audiovisuales (Facebook, Instagram, Twitter, etc.).

En este punto del análisis, descarto las plataformas de *streaming on demand*, como Netflix, Amazon Prime Video, Cine.ar y tantos otros, porque responden a un modelo de producción de contenidos propio de sistemas tecnológicos anteriores, como el cine y la TV. Estos casos deberían ser analizados –siguiendo las ideas de Simondon– como sistemas con un grado mayor de abstracción en el devenir del objeto técnico. En este tipo de plataformas se combina un subsistema tecnológico nuevo (la distribución vía *streaming*) con sistemas de producción y narrativas precedentes. Algo similar sucedió con la popularización del VHS (y luego del DVD) y los locales de alquiler de películas. En ambos casos se combinaba un sistema tecnológico de almacenamiento y distribución (tanto vale para el VHS y los locales de alquiler, como para el video digital y los sistemas *streaming on demand*) con ciertas modalidades de producción y narrativas originadas en el cine y un concepto de público nacido con el *broadcasting* televisivo (el espectador doméstico).

En cambio, con el *streaming* de tipo *prosumer* se observa un cambio radical tanto en términos técnicos (en la producción y la forma de distribución) como en términos de las temáticas y las narrativas que se distribuyen. Los géneros y subgéneros clásicos dejan espacio para otro tipo de experiencias audiovisuales. La realización y el montaje retoman procedimientos que, en muchos casos, habían sido descartados o superados técnicamente, como el *stop trick*, y en otros, los actualizan desde vín-

culos estéticos y significantes distintos como el *TV host*, ahora devenido en *influencer*. Los productos audiovisuales de este tipo, realizados en su mayoría por personas con poca formación técnica y profesional, muestran muchas veces un nivel de desarrollo estético y narrativo muy atractivo y original que se traduce en visualizaciones poniendo en crisis tanto la forma de expectación como las modalidades de producción vigentes.

Retomando las ideas de Simondon, podemos observar que “el objeto técnico nunca es completamente conocido; por esta razón, incluso, tampoco es completamente concreto” (Simondon, 2007: 57). A su vez, “todo objeto técnico posee en alguna medida aspectos de abstracción residual” (Simondon, 2007: 69). A diferencia de la individuación de los objetos naturales, siempre concretos, los objetos técnicos solo pueden ser analizados en un punto de su devenir hacia la concretización. Dicho esto, cabe preguntarse: ¿qué elementos del audiovisual contemporáneo son completamente novedosos y cuáles otros provienen de sistemas precedentes, como el cine y la TV? Por otro lado, ¿de qué manera el video digital, el *streaming* y las narrativas y modalidades de producción vinculadas al *prosumer* caracterizan y responden a un nuevo sistema de necesidades y a un tipo de subjetividad propia del audiovisual contemporáneo? Esta y otras preguntas deberían ser parte de una agenda de investigación más amplia que actualice el marco interpretativo de la producción audiovisual.



Asalto y robo a un tren. Edwin Porter, 1903.

## Bibliografía

Pinch, T. J. y Trevor, J. (2004). *Analog days: the invention and impact of the Moog synthesizer*. Cambridge (Massachusetts): First Harvard University Press.

Simondon, G. (2007). *El modo de existencia de los objetos técnicos*. Buenos Aires: Prometeo.



# El cine como herramienta política

## Paco Urondo y la crítica cinematográfica



*Juan Manuel Ciucci\**

La recuperación reciente de la obra de Francisco “Paco” Urondo nos ha permitido encontrar una faceta conocida pero poco trabajada de su producción: la obra periodística. Un oficio que lo acompañó durante toda su vida y en el que volcó muchos de aquellos intereses que lo atravesaban en tanto artista y militante político.

Del valioso material que su obra periodística reúne,<sup>1</sup> nos han llamado la atención los artículos referidos al cine, en los que ensayó un perfil de crítico cultural que desplegó, no obstante, en otras artes (el teatro, la poesía, claro). Aquellas reseñas, además, permiten rastrear intereses que reencontraremos luego en su labor como guionista cinematográfico.

Se trata de algunos artículos publicados en la revista *Leoplán* (“Nuevo cine argentino”, noviembre de 1961; “Dimensión e historia del cortometraje”, abril de 1962; “Hombre de cine”, noviembre de

\* Docente de Historia de la Industria Audiovisual Argentina en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

<sup>1</sup> AH (2013). *Francisco Urondo. Obra periodística. Crónicas, entrevistas y perfiles 1952-1972*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

1963) y de un texto aparecido en *El Diario de Mendoza* (“Ha comenzado el rodaje del film más ambicioso del séptimo arte nacional”, agosto de 1969).

Lo primero que parece importante remarcar es el contexto en que se publicaron estos trabajos, siendo aún muy deficitarios los estudios dedicados al cine argentino. Tengamos en cuenta que el texto “pionero” (atributo que suele esgrimirse para valorar positivamente su trabajo) de Domingo Di Núbila es de 1960.

En segundo término, resulta relevante destacar la importancia que le otorga Urondo al cortometraje. Parece una atención comprensible en esos años, ya que el formato atravesaba su época dorada, entre otras cosas, porque una generación probó así sus primeras armas cinematográficas. Sin embargo, la historización del cortometraje ha sido siempre incompleta en nuestro país, lo que no es de extrañar cuando se observan las deficiencias generales en la historia del séptimo arte nacional.

En los textos de Urondo, por el contrario, hay algunos pasajes de sumo interés: la analogía entre el corto y el lugar que ocupa el cuento en la literatura, los conflictos que acarrea su comercialización y exhibición, su carácter de espacio de aprendizaje, la libertad que encuentra el realizador en el formato breve, la escuela de los cineclubes junto a una tradición que se va forjando desde el comienzo de las carreras profesionales.

Algunos de los trabajos que destaca marcan una línea de investigación que muchos años después será de fácil recuperación pero que, en aquel momento, indicaba un afán de indagación singular: Fernando Birri con *Tire dié* (1960), Humberto Ríos y *Faena* (1960-1961) o Leonardo Favio con *El amigo* (1960).

Quizás lo que más aporte a un análisis en paralelo entre estas “críticas” y su propia producción sean los conceptos vertidos en torno al creador y las reflexiones sobre la creación artística. “Birri pone sobre el tapete el tema de la conciencia del creador sobre la circunstancia que vive y comparte”, dice Urondo. “Esta necesidad de problematizar la lucidez y la opción frente al mundo del hombre de cine, y del creador en general, deberá ser todavía perfeccionada o adquirida por la totalidad de nuestros realizadores”, sentencia.

El hecho de hablar de otro santafesino no es más que una profunda reflexión que se vuelve sobre la obra de Urondo: lugar en el que el poeta indagó, como pocos, la tensión entre el hacer artístico y los contextos en los cuales produce el artista, en un país como la Argentina, en años de lucha por la “segunda y definitiva” independencia.

## **Hacia una poética de la militancia**

En el artículo “Nuevo Cine Argentino”, Urondo traza un perfil acabado de aquella generación que estaría llamada a marcar a fuego el cine nacional. Al opinar de estas nuevas películas, indica que “uno comienza a ver cosas que conoce, escucha hablar un lenguaje que siente como propio, se tratan pro-

blemas que en general interesan, que son en alguna medida, comunes”. Quizás lo más significativo aquí sea el señalamiento de que “uno comienza a sentirse expresado”.

Ese papel destinado al cine, y desde allí al arte en general, acompañaría la producción del propio Paco. A la vez, proporciona herramientas para pensar la producción cultural de la época. La articulación entre arte y política puede rastrearse en clave de la expresión del sentir popular, con la difícil definición que esto conlleva. ¿Qué puede o debe expresarse? ¿Con quiénes puede dialogar el arte popular?

Intensifica aún más la cuestión la proscripción imperante en los 60 sobre el movimiento político mayoritario, al mismo tiempo que un sector de la intelectualidad comenzaba a revisar sus orígenes y significación históricos. Pensar la relación que tendrá Urondo con el Movimiento de Liberación Nacional (MLN o MALENA) aporta elementos fundamentales para entender su valoración en relación a David Viñas: “Aparecería un escritor como renovador del cine nacional”.

En su papel de crítico cultural, Urondo tiene la capacidad de sumar conflicto a la linealidad de las lecturas y de las propuestas de su contemporaneidad. Aún en tránsito hacia una profunda y activa identificación con el peronismo, sus análisis del cine popular aportan con crudeza elementos para entender de otra manera lo construido hasta allí.

Escribió en “Nuevo Cine Argentino”:

Hacer cine para el pueblo era un buen propósito, pero suele ser peligroso no preguntarse por qué a la gente le interesan ciertas cosas; suponer que ese interés, eso que pide o acepta, es lo único que está en condiciones de recibir, que no puede agudizar su capacidad receptiva, que no tiene posibilidades de mejorar; incluso que no es mejor de lo que se supone,

Resuenan estas palabras al pensar su labor como guionista de *Pajarito Gómez, una vida feliz* (Rodolfo Kuhn), en sintonía con la nueva crítica cultural que comenzaba a leerse en castellano por esos años. Sin datos seguros de que Urondo tuviera un enfoque frankfurtiano, su perspectiva crítica se entrelaza con la lectura política de la industria cultural, atravesada por su propia experiencia editorial al formar parte del grupo editor de la revista *Zona de la Poesía Americana*, que publicó cuatro números entre 1963 y 1964.

## Ante un metraje breve

Quisiéramos remarcar aquí algunos conceptos de Paco en torno al cortometraje, que permiten recuperar un material sumamente revelador del período que, como mencionamos líneas arriba, cuesta mucho historiar.

“El cortometraje es habitualmente el medio de aprendizaje y, quien aprende, es mejor que tenga miedo a que subestime su inexperiencia”, propone. Y como consejo para el hacer (un rasgo siempre presente en su voluntad) dirá: “El asunto es que su temor no neutralice”. Para Urondo, el corto será arena de conocimiento, escenario y proceso de riesgo para encontrar un lenguaje personal, como la *palabra justa*.

Por analogía con el cuento, observa en el cortometraje un “género noble y posibilidoso (sic)” que permite realizar obras de jerarquía. El cuento y el corto, abrirían la puerta a un universo propio, con las chances presentes de realización. Esta conjetura está en sintonía con los conceptos vertidos por Rodolfo Walsh acerca de la novela, ese oscuro objeto del deseo al que nunca arribó y con el cual Paco coqueteara en su obra *Los pasos previos*.

El rescate que hace de una “mentalidad cineclubista”, pero liberada de sectarismos parciales, apunta a la necesidad de construcción de un público nuevo, además de ofrecerle un ámbito de difusión y discusión, valores centrales para pensar las posibilidades del arte popular. Inquietudes que preocupaban también a Raymundo Gleyzer y que lo movilizaron a la creación del Grupo Cine de la Base, así como a concebir el modo posible de llegar con sus películas a las bases sociales.

## Cronista visita una filmación

El texto más tardío de los aquí analizados permite conocer la faceta de cronista de Urondo y sumar elementos a la valoración crítica del cine de los grandes estudios, o de lo que quedaba de ellos en las experiencias del cine oficial.

Paco visita el set de filmación de un mito del cine nacional: *El santo de la espada*, de Leopoldo Torre Nilsson. La crónica aparece en 1969, cuando Urondo militaba en MALENA, luego de conocer la Cuba de Fidel. Su lectura crítica de esa producción irá de la mano con la esbozada por Octavio Getino y Fernando Solanas en su libro *Cine, cultura y descolonización* (1973).

El humor está permanentemente presente en el relato que nos ofrece de aquella jornada, dando un lugar preponderante al costo que implica la realización de la película. Arranca contando un brindis de San Martín, Alvear y Monteagudo donde lo que realmente importa es otra cosa: “Los nervios de la escenografía estaban vinculados al costo de las copas”.

Esa versión oficial de la historia se da en el marco de una creciente nacionalización y peronización de amplios sectores de la sociedad argentina, lo que fue vislumbrado por la industria y que explica el súbito interés por nuestra historia. Se suma al interés de la dictadura por consolidar el perfil militar del “San Martín Padre de la Patria” que ya había pergeñado Bartolomé Mitre a fines del siglo XIX y que reconfiguró a comienzos del siglo XX el radical Ricardo Rojas.

Y todo eso en las manos de Torre Nilsson, un director que interesaba a Urondo en el nivel formal, pero a quien criticaba por el contenido de sus películas, “donde pareciera flaquear”, dirá. Caracterizó a la



dupla Torre Nilsson-Beatriz Guido (su mujer) como un “binomio (que) pareciera intentar corregir a la burguesía, más que suplantarla”.

Torre Nilsson, que ya había ganado los laureles de la fama, filmó para el poder un prócer de su agrado. De allí quizás surja la fría ironía con que recorre ese set de filmación, que intentó recrear una parte de aquella historia. Con el tiempo, la versión de San Martín construida por Torre Nilsson se convirtió en un clásico y la crónica de Urondo ganó un notable valor documental.

Subtítulos como “Millonada en ropa” u “Ochocientos mil” dan el tono general de la nota que exhibe la obscenidad que esconden los costos del cine. “Todo abarca diecisiete semanas de filmación y ciento ochenta millones de pesos, además del costo de copias y propaganda”, cuenta el cronista. Es que una superproducción así pensada alcanzaba su valor en el despilfarro, la exuberancia. Poco importa que se trate de un prócer o de la película del actor del momento: la inversión sideral es propaganda de sí misma.

En *Dialéctica de la Ilustración*, Adorno y Horkheimer habían escrito:

El cine y la radio no necesitan ya darse como arte. La verdad que no son sino negocio, les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. Se autodefinen como industrias y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.

¿Los habrá leído Urondo cuando se sentó a escribir lo que vio en el set sanmartiniano?

Paco navega entre el cronista de la filmación y el de las propias artes de los periodistas, aquí sus “colegas”. “Algunos representantes de la prensa se acercaron con cautela e insidia a los responsables del film preguntando si se iban a presentar todos los aspectos humanos del Libertador”, reflexiona. “Era una alusión a intimidades apócrifas y ofensivas para el héroe de los Andes”, completa con malicia Urondo, como esbozo de aquello no dicho en tiempos dictatoriales.

## Urondo desde el cine

Este escueto recorrido buscó reducir el desconocimiento que compartimos ante la obra de Francisco “Paco” Urondo, que por años estuvo perdida o desaparecida. La dictadura cívico militar que azotó nuestro país continuó su sangrienta labor con la obra de aquellos que había exterminado físicamente. La sociedad construida bajo el designio de la teoría alfonsinista de los dos demonios tardó mucho en recuperar trabajos tan importantes como este.

No es casual que se haya dado en años recientes esta reaparición en el mundo editorial argentino y, de la mano de eso, en nuestra cultura popular. Es fundamental recuperar el legado desde la obra, espacio

de producción y apuesta profunda, como fue para toda aquella generación que a partir del estallido de 2001 y las políticas estatales de los gobiernos kirchneristas lograron encontrar vehículos diversos para poder transmitirnos su mensaje político, cultural y revolucionario.

Aún queda un largo trayecto por recorrer para conocer con mayor profundidad la obra de Urondo y, en especial, su relación con el cine. Abordarlo desde sus textos críticos de la cinematografía permite un primer acercamiento para indagar el interés del artista santafesino por el séptimo arte. También es un modo de recuperar un tiempo en el que el cine era uno de los centros del debate cultural y social al que llegaban intelectuales y artistas provenientes de diversos ámbitos para unirse al bullicio.

Hoy que los festivales parecen ser excusas para campañas publicitarias, que el consumo privado del audiovisual le quita gran parte de su potencialidad política al cine y ante la amenaza de desfinanciamiento y ajuste a la producción audiovisual, recuperar estas experiencias es fundamental para pensar un futuro distinto para el cine nacional.



Gentileza de Lula Urondo, ilustradora (nieta de Paco Urondo).

# Nuevas instituciones (del común)

## Extracto



Ariel Pennisi \*

En un pie de página del libro *¿Se acabó la infancia?*, de Cristina Corea e Ignacio Lewkowicz (1999), se define a las instituciones como “un conjunto de prácticas instituidas que intervienen sobre un real, producen su objeto, un dominio de saber sobre ese objeto y sus tipos subjetivos correspondientes”. Sin aclararlo, se refieren a las instituciones modernas, ciegas a su “real” y demasiado clarividentes ante su objeto. Instituciones que se presentaron como una suerte de sujeto total y engendraron un tipo subjetivo cuyo comportamiento imita la prepotencia del gran Sujeto (por caso, el Estado), al tiempo que, obedientemente, reproduce las condiciones que hacen posible a la institución. Las nuevas instituciones, cuyas pistas se rastrean en nuestro cuaderno disfrazado de libro, ya no podrán definirse de ese modo. Sin oponerse simétricamente, en su devenir no del todo previsible, van trastocando los términos lógicos y prácticos de la institucionalidad moderna –¿mediadas por lo imposible?– hasta inventar otra cosa.

Si las nuevas instituciones, a diferencia de aquellas engendradas por un Estado demasiado lejano, se mantienen al ras de unas prácticas, los actos se vuelven más relevantes que las reglas, y las funciones, los roles y las máscaras ganan protagonismo. La dinámica de los actos, a diferencia del esquematismo

\* Docente e investigador de la UNPAZ y la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Integra el Grupo de Estudios de Problemas Sociológicos y Filosóficos del Instituto de Investigaciones Gino Germani. En 2022 publicó *Nuevas instituciones (del común)*, del cual es un extracto este artículo.

institucional, contiene en sí misma un elemento regulatorio en tanto la conducta provoca una correspondencia, determina un mínimo de coherencia, despierta una confianza, exhibe su inconclusión y expone la no coincidencia de cada quien consigo mismo. Merleau-Ponty anota: “si somos lo que hacemos es porque no lo somos” en un apunte para su seminario en el Collège de France (entre 1954 y 1955) donde se dedicó a pensar la institución...

Desde los bomberos voluntarios hasta las organizaciones que controlan a quienes nos controlan (CORREPI, la Comisión Provincial por la Memoria, etc.), desde las redes de formación o deformación alternativa (o no formal, como se suele decir) hasta las experiencias organizativas de trabajadoras y trabajadores que conciernen a una mirada integral (más allá de la clásica función sindical); la proliferación y el sostenimiento de dinámicas autónomas –por cierto, muy diversas–, permite pensar en algún tipo de legalidad o alguna forma de derecho lo suficientemente creíble o deseable por una multitud partícipe de su eficacia ficcional, y lo necesariamente expuesta al escrutinio del devenir democrático de tal modo de contener en una digna batalla –con victorias y derrotas– los vicios típicos de “lo establecido”.

Si el derecho es entendido como disciplina que, fundada en la técnica jurídica, permite gobernar con cierta eficacia los conflictos, las nuevas instituciones se plantean el problema del gobierno del gobierno. Es decir que, en el fondo, no se trata de un problema técnico sino de una problematización política abierta. Un planteo de tales características, sin embargo, no reniega de la institución como figura, sino que se propone una experimentación a partir de ella. No se puede subestimar el argumento propio de una filosofía antropológica que distingue a la institución como principal manifestación del derecho, sobre todo en lo atinente al núcleo de los grandes problemas de la humanidad como especie empezado por su carácter indeterminado. Institución sería el nombre de una invención, figura o artefacto capaz de complementar la imprevisibilidad propiamente humana o, como dice Antonio Di Stasio leyendo a Helmuth Plessner, “sostener por sí solo fines y modos de organización que lo excedan”. A su vez, la indeterminación que nos atraviesa como especie o las formas de organizarnos históricamente que pueden exceder el tiempo de generaciones enteras no existen por fuera de nuestra propia naturaleza y hacen parte de su ontología paradójica. Así también, las instituciones que se presentan como artefactos nos exceden para contrapesar, conjurar o complementar la tendencia humana a discontinuar formas de vida, formas de ser, formas de vincularse.

El problema de la duración es central a la hora de imaginar nuevas instituciones. Ya no se trata de una duración ciega como la voluntad de autoconservación, es decir, la duración como un valor en sí mismo. Por ejemplo, el arte y la intervención cultural cuestionaron esa matriz política de la duración ejecutando obras efímeras, coqueteando con lo intempestivo; pero también la noción sartreana de “situación” como medida de la acción política, o el propio situacionismo que reunía en la Europa de las décadas de 1950 y 1960 a urbanistas, artistas y teóricos de diversos campos para sacudir la pesada continuidad de costumbres e instituciones.

De todos modos, en un tiempo como el nuestro, en que la institucionalidad moderna no necesita detractores para dejar ver su desmoronamiento, la pregunta por la duración de formatos institucio-

nales y, por qué no, jurídicos, de “legalidades” en plural, es consustancial a la pregunta por el carácter instituyente de las nuevas instituciones.

Como decíamos en alguna parte de nuestra utopía encuadrada, lo instituyente no se reduce a un punto cronológico, sino que define una determinada vitalidad que es fuente permanente de la experiencia que se instituye, de modo que la duración de las nuevas instituciones no depende de lo que estas tengan de instituido, sino del sostenimiento de la vitalidad instituyente en tanto tal. Es decir, lo que en ellas dura, dura en tanto instituyente.

Otro rasgo decisivo que observamos es el carácter comunitario de las nuevas instituciones. Si bien toda institución jurídicamente estructurada tiene como fuente los problemas propios de la vida colectiva, su modo de regular y hasta controlar el capricho individual (e individualista) tendió a extremar la abstracción del mecanismo por sobre la vitalidad de lo colectivo (y lo singular). Esa “vitalidad” no es sinónimo de virtud, no se define como polo positivo opuesto al peligro alertado por Leviatán (*homo homini lupus*), sino como materialidad ambivalente de lo colectivo pensándose a sí mismo, donde la peligrosidad (y la consecuente búsqueda de seguridad hasta el paroxismo) es un vector, pero nunca el criterio ordenador. La institucionalización del miedo y la seguridad policial reencontró finalmente el problema que pretendía erradicar, pero en un nuevo y más complejo nivel: la violencia institucionalizada.

Por su parte, la respuesta de las nuevas instituciones no puede partir de una antropología ingenua que deslinde el problema en juego, por caso, la peligrosidad humana, sino, con fortuna, desplazarlo, problematizarlo. Por ejemplo, para salir del callejón al que conduce el par seguridad/inseguridad, fundado en la idea de que la peligrosa naturaleza humana requiere del artefacto preventivo o represivo para menguar o ser contenida, es necesario elaborar formas de cuidado –desplazando un par significativo a otro: cuidado/descuido– como parte de otra forma de producir convivencia.

Nuevas instituciones como nuevas máquinas hechas de vitalidades, ideas, valores y necesidades que presuponen una trama hoy dañada y hasta precaria, pero también singularidades que la recortan y atraviesan transversalmente. Reorganización de prácticas y relaciones existentes, pero también reinención de las relaciones como materialidad de toda regularidad e institucionalidad por venir. La oportunidad de las nuevas instituciones consiste –en lugar de nombrar una instancia separada cada vez más lejana de los problemas vitales que las volverían necesarias– en expresar temporalidades propias de las tramas colectivas y singularidades que las componen. La cooperación social no se reduce a un engranaje productivo, sino que produce autopoieticamente sus propias condiciones, colocando en un plano eminentemente político ese rasgo antropológico según el cual nuestra especie no vive simplemente, sino que debe siempre, cada vez, hacer posible su vida. En lugar de canalizar la disputa contemporánea según la fallida polarización Estado/mercado, las nuevas instituciones pueden operar al nivel de la producción de valor y la creación de formas de convivencia simultáneamente.

La pregunta por las nuevas instituciones es correlativa de una búsqueda e investigación en torno a formas de producción de reglas situadas, formas de valorización económica híbrida y novedosa, más allá de lo público estatal y lo privado mercantil; porque se trata de la expresión de lo “común” como conjunto inestable de conflictos, luchas y prácticas positivas. Ahora bien, ¿lo común puede ser expresado del mismo modo en que lo público es representado? La representación política fue muy eficaz entre mediados del siglo XIX y casi todo el siglo XX, en tanto se constituyó como una trascendencia útil (a pesar de que su mistificación está siempre cantada de antemano), esfera capaz de metabolizar conflictos y diversidad de intereses e ideas, dejando siempre una cara no resuelta percibida como imperfección o falla, pero que, desde el punto de vista de lo instituyente, no es otra cosa que el elemento procesual, abierto. Eso que en los confines de la representación aparece como fuga mal llevada, como desperfecto técnico o como drama insoluble, y que para las nuevas instituciones es su fuego sagrado, su *élan vital*, la materialidad a problematizar en permanencia, la permanencia a problematizar desde la materialidad de las relaciones.

¿Se trata (para el caso de las nuevas instituciones) de una instancia tan nueva como vieja que, en el camino de la regulación y la autorregulación, incluso de la contención de la capacidad de daño de una especie desbocada, agrega a la lista de los problemas las propias instituciones a las que el Occidente moderno había encomendado la tarea de dar respuestas? Las instituciones tienen una génesis antropológica, en tanto se trata de formas de metabolización de la inestable relación entre determinaciones e indeterminación característica de nuestra especie. Es decir, estabilizan a través de ritmos y ritos, organizan la vida en el marco de ciclos, definiendo temporalidad y horizonte más allá y conteniendo a la vez a cada individuo, limitando y posibilitando, alentando o reprimiendo, pero, en cualquier caso, creando una instancia o, cuanto más no sea, una constelación de imágenes y códigos que conectan a través de alguna forma de producción de sentido colectivos, individuos (o singularidades para los casos en que la individualidad no tiene lugar), generaciones e incluso rivalidades. Las instituciones modernas, en particular, se encargaron de conjurar la peligrosidad humana en base a una distribución del orden y el caos, lo determinado y lo indeterminado, que resignifica la falla irreductible o el desfase entre pulsiones y fines en términos de carencia, cuando no de mal sustancial. Lo hicieron creando una instancia tercera deliberadamente artificial y consciente –incluso descuidada respecto del inconsciente–, abriendo un campo de disputa en su interior entre justicia y privilegios, libertad y seguridad, rareza y normalidad, etc.

¿Con qué problemas debe lidiar, entonces, la nueva institucionalidad que, fundamentalmente situada e histórica, no debe desconocer los dilemas bioantropológicos antes mencionados?

En principio, no se trata de instituciones de nuevo tipo, sino de concebir y elaborar de otro modo los problemas que las instituciones modernas pretendieron resolver, pero bajo la interpelación de un tiempo que asoma a nuestras espaldas. El primer inconveniente para nuestras estructuras sensibles aun modernas es la imposibilidad de una síntesis (la instancia tercera, el poder soberano, el derecho universal) y de una clara transitividad (de institución a institución), como ocurrió con las instituciones bendecidas por Leviatán. De modo que ante ejemplos de tan diversa estirpe y

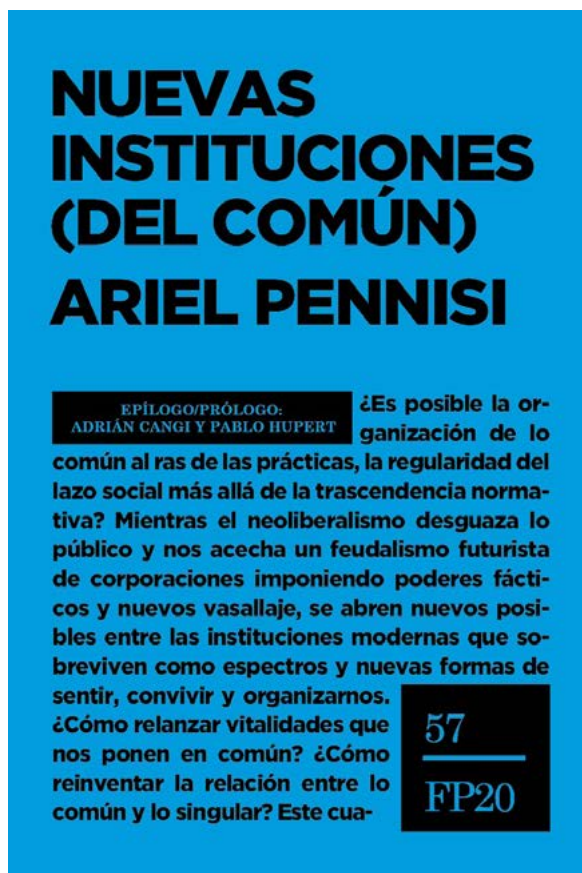
registro como los expuestos en este cuaderno, es lícito preguntarse por qué se puede llamar “nueva institución” a uno u otro caso, qué los ubica bajo una misma unidad de sentido o, incluso, cómo se relacionan en una praxis política o en un esquema de convivencia. Ensayando una última ocurrencia y, al mismo tiempo, convocando a una lectura continuadora, problematizadora, crítica, pero no crítica, convocando, fundamentalmente, a una disposición hermana o amiga de esta apuesta, incluso capaz de arrastrarla a derivas que no están contenidas en lo expuesto, estos apuntes piden unos párrafos más de atención.

Las nuevas instituciones tienen que ver con apuestas situacionales no predicables antes que con universales predicables, de modo que el sentido no preexiste a las nuevas instituciones, como no preexiste cuando se trata del actuar y del pensar situado. El sentido, aun cuando las apuestas se consuman y determinen cursos, prácticas, ideas, imágenes de la vida en común, se mantiene en una zona indecible. Es decir, que el sentido emergente de una apuesta expresa el problema que le da origen, al tiempo que deja ver hasta qué punto ese “origen” no es cronológico ni esencial, sino una vitalidad que, como tal, persevera, una vibración que, a pesar de todo, zumba.

En cambio, las instituciones modernas se organizan de acuerdo a una matriz universalista que cierra el sentido a partir de unos rasgos o valores ya conocidos: el Bien, la voluntad general, la moralidad, la decencia, la solidaridad... Las nuevas instituciones, en la medida en que se estructuran a partir de una *situación*, no reniegan de sentidos conocidos de antemano, sino que los reinscriben en el juego situacional, donde ya no significan exactamente lo mismo, pero no por un problema semántico, sino de articulaciones reales, prácticas y efectos concretos. El universalismo penetró tan hondamente en el sentido común que no pocas veces escuchamos a las personas referirse a “los valores” sin siquiera explicitar de qué valores se trata. La situación somete todo valor aparentemente universal a la contingencia de una apuesta, al eje o los problemas que hacen ser lo que *es* la situación.

Las instituciones modernas se construyeron como existencias legitimadas *de derecho*, es decir, como extrayendo su legitimidad de la redundancia de su existencia. De ese modo organizaron su forma de reconocimiento en base a la separación imaginaria de las intenciones y los actos, volviéndose las primeras un deber ser infranqueable y los segundos consecuencia o resto. Las criaturas institucionales, a su vez, identificándose con su función, es decir, legitimándose por un cargo o una forma de prestigio cristalizada toman, como dice Sartre, “la existencia propia como salvada de la contingencia”. Por el contrario, “una existencia que se hace perpetuamente” se legitima solo por sus actos, y una nueva institución se determina, en parte, por un nuevo tipo de relación con la contingencia; no como salvándose de esta, sino enhebrando, contra unos estados de cosas, y desde un encontronazo con la contingencia de nuevas relaciones.

Otra vez: las nuevas instituciones no se basan en la legitimidad de lo instituido, sino que instituyen (prácticas, gestos, mecanismos) para cuidar la legitimidad de los actos que, de percer o traicionar, harían perder todo sentido de nueva institución...



El libro de Ariel Pennisi del cual este artículo es un extracto.  
Publicó Red Editorial, Buenos Aires, 2022.

## Bibliografía

- Corea, C. y Lewkowicz, I. (1999). *¿Se acabó la infancia? Ensayo sobre la destitución de la niñez*. Buenos Aires: Lumen Humanitas.
- Pennisi, A. (2022). *Nuevas instituciones (del común)*. Buenos Aires: Red Editorial.



# Discursos de odio: en boca de todo el mundo, en manos de nadie\*



*Alejandro Linares\*\**

El debate sobre los mensajes políticos y mediáticos navega en los pliegues entre la crítica, la violencia y la censura. Mala praxis periodística y rentabilidad.

Luego del atentado contra Cristina Fernández de Kirchner se multiplicaron las menciones a los discursos de odio como su caldo de cultivo. También se abrió el debate y el reclamo por una legislación al respecto, pero la utilización de este concepto sin precisiones puede conducir a vaciarlo de contenido. Por esa razón, conviene abordar este problema teniendo en cuenta cinco claves.

1. Los discursos de odio no son un invento argentino. En julio de 2021, la Asamblea General de Naciones Unidas estableció que cada 18 de junio se conmemore el Día Internacional para Contrarrestar el Discurso de Odio. La misma resolución expresa la “preocupación porque los incidentes de intolerancia racial y religiosa, discriminación y otras formas de violencia conexa, así como de difusión de estereotipos raciales y religiosos negativos, siguen aumentando en todo el mundo”. El documento invita a los países a “apoyar sistemas transparentes y accesibles para detectar y monitorear el discurso de odio, recopilar datos al respecto y analizar las tendencias conexas”.

\* Este artículo fue publicado en el medio de periodismo político *Letra P*, el 6 de septiembre de 2022.

\*\* Doctor en Ciencias Sociales, magíster en Comunicación y Cultura, licenciado en Ciencias de la Comunicación (UBA). Investigador asistente del CONICET. Docente en la Universidad Nacional de Formosa (UNAF).

2. Son discursos difíciles de abordar. La ONU lo definió como

cualquier forma de comunicación de palabra, por escrito o a través del comportamiento, que sea un ataque o utilice lenguaje peyorativo o discriminatorio en relación con una persona o un grupo sobre la base de quiénes son o, en otras palabras, en razón de su religión, origen étnico, nacionalidad, raza, color, ascendencia, género u otro factor de identidad.

En Argentina, la Defensoría del Público indicó que se trata de

cualquier tipo de discurso pronunciado en la esfera pública que procure promover, incitar o legitimar la discriminación, la deshumanización y/o la violencia hacia una persona o un grupo de personas en función de la pertenencia de las mismas a un grupo religioso, étnico, nacional, político, racial, de género o cualquier otra identidad social.

El contacto con los medios de Argentina seguramente nos enfrente con este tipo de discursos. La vicepresidenta se ubica con holgura en el primer puesto de los objetivos de esos contenidos, pero también es cierto que existe un límite fino y en movimiento entre estas expresiones y el derecho a la libertad de informar y opinar, que puede ejercerse a través de la parodia, la ironía y las exageraciones, estrategias muy usadas en el periodismo. Así, no todas las opiniones o crónicas sobre la ex presidenta constituyen manifestaciones de odio, incluso aquellas más vehementes y encendidas.

La pregunta es cómo abordar estas manifestaciones desde la legislación o desde las autoridades. Un problema más: ¿quién decide cuándo estamos frente a este tipo de manifestaciones? Esto lleva a preguntarse cuánto se pueden desdibujar las definiciones iniciales. Inclusive, buenas intenciones regulatorias pueden crear herramientas de censura o autocensura.

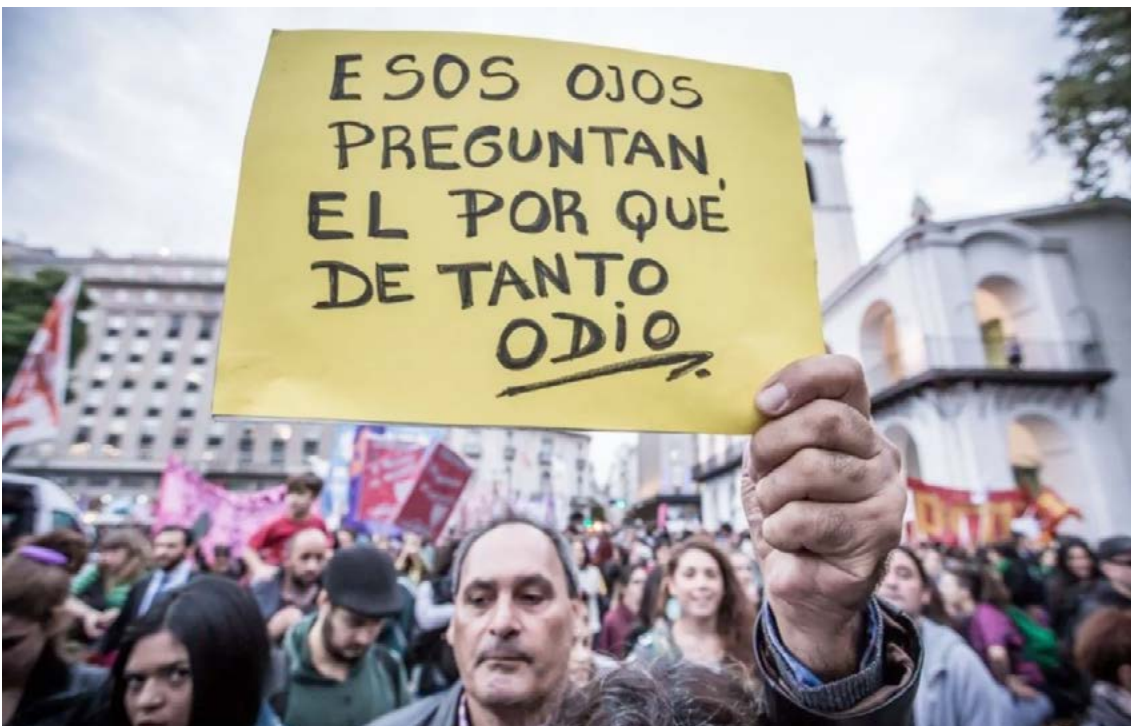
Otra dificultad: no siempre es una noticia aislada la que configura un discurso de odio, sino que se trata de series, líneas argumentales y piezas complementarias que dan forma a este tipo de expresión. Se debe atender a la reiteración, la persistencia, la virulencia, la masividad y el poder de quienes impulsan recurrentemente estos mensajes. Una buena manera de hacer circular contenidos discriminatorios con efectividad es contar con muchos recursos, tecnología o medios de comunicación, donde además queden obturados cuestionamientos a tales expresiones. Por eso, los límites a la concentración mediática y las políticas para generar escenarios mediáticos plurales y diversos son herramientas válidas para enfrentar este problema.

3. No todas las malas prácticas periodísticas son discursos de odio. Las campañas de desinformación, las *fake news*, la instalación de rumores, las crónicas sesgadas, los relatos sin fuentes o con omisiones graves, la validación de fuentes de dudosa pertinencia o calidad y la marginación de voces relevantes

dan cuenta del ejercicio deficiente, deshonesto y aberrante de la actividad periodística e intoxican el debate público. Todo eso ocurre en los medios de comunicación del país, y no precisamente en los de menor alcance. Con todo, no son discursos de odio. Sin embargo, esas prácticas apuntalan ese tipo de manifestaciones. Son una condición necesaria para que fluya la indignación, el enojo, la bronca y, quizás, el odio.

4. Los discursos de odio pueden ser rentables. No pocas figuras mediáticas y políticas han construido sus carreras, audiencias y logros en esos límites difusos donde se mueven las expresiones de odio. Hay quienes han superado esos bordes y no les ha importado. Para ellos y ellas será difícil ver el daño que esas actitudes pueden causar a la convivencia democrática.

5. Los discursos de odio pueden ser señalados y aislados. Las dificultades para abordar la cuestión no impiden que periodistas, políticos y medios busquen acuerdos básicos sobre límites que señalen lo respetable, decente y ético en la producción periodística. Tal vez no hacía falta llegar a un intento de magnicidio para comprobar que esos acuerdos no existen. El momento muestra una oportunidad para señalar las prácticas periodísticas inaceptables. El disenso, la diversidad y el pluralismo se pueden construir por fuera de los discursos de odio. Evadir esa construcción es una manera de legitimar los discursos de odio.



Marcha y repudio a los discursos de odio. Gentileza de *Letra P*.



# Del *broadcasting* a las plataformas digitales

## Una ampliación necesaria a la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual

### Entrevista a Diego Rossi



Laura Ávalos Rodríguez\*

La Ley N° 26522 de Servicios de Comunicación Audiovisual cumple trece años. Producto de décadas de demanda e investigación, es crucial en la regulación de los medios audiovisuales en tanto parte de la concepción de la comunicación como un derecho humano antes que como un bien económico sujeto a las reglas del mercado.

A casi trece años de sancionada y luego de haber sido en parte desmantelada durante el gobierno de Mauricio Macri, la discusión se sitúa ahora en la regulación de los contenidos audiovisuales que circulan a través de servicios de *streaming* de audio y video. El proyecto de Ley de Comunicación Audiovisual en Plataformas Digitales fue presentado por el diputado nacional Pablo Carro junto a otros veintidós diputados. Con cuotas de producción nacional, visibilidad en catálogos y pago de gravámenes, busca mejorar la competitividad de las grandes y pequeñas productoras y ampliar las posibilidades de trabajo de actores, músicos, periodistas, creadores, productores y técnicos argentinos.

La mira está puesta en construir condiciones más favorables para las empresas nacionales y tutelar los derechos de usuarios y audiencias de estas plataformas. Esos son los ejes de esta entrevista a

\* Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ y graduada en Edición de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA.

Diego Rossi, especialista en comunicación política, planificación de gestión y políticas públicas de comunicación, docente en las Universidades de Buenos Aires y de La Plata, maestrando en Administración y Políticas Públicas y asesor en la Cámara de Diputados de la Nación.

**Contornos del NO (CdelNO): Tal vez lo tenemos incorporado en nuestras prácticas cotidianas, pero, para pensar una posible regulación de su funcionamiento, ¿cuáles son los alcances de eso que llamamos plataformas digitales?**

**Diego Rossi (DR):** En primer lugar, yo no soy muy afecto a llamar “plataformas” a las plataformas, porque da la sensación de que “plataforma” supusiera subir a un nivel más alto, como si hubiera un nivel al ras del suelo, donde estamos las personas, y otro nivel que no toca el piso. Y lo digo porque se juega ahí otra metáfora que es la del “piso tecnológico”: cuál es el umbral mínimo donde debemos pararnos para encontrarnos en ese otro nivel. A ese lugar, para seguir con las metáforas, lo denominamos nube. Así mirado, pareciera que hay algo del orden de lo físico, tradicional, vinculado a la territorialidad, a nuestro cuerpo, y algo de otro orden que tiene que ver con lo digital o lo digitalizable.

Es cierto que antes veíamos la tele y la televisión no era una situación física de la realidad presencial, sino que era un acontecimiento en donde nos encontrábamos en una especie de lugar, otro lugar. Más allá de la situación física de transmisión, a través del aire o del cable, había un punto de encuentro o un espacio público construido, como decía Dominique Wolton en esa época.

Estas plataformas serían otro nivel de virtualidad y, ya asumiendo la digitalización plena de esta interacción, no se daría de la forma tradicional de la radiodifusión, de un punto de emisión a múltiples puntos, sino que sería un espacio más interactivo. Una interacción que sigue siendo mediada por una cantidad de dispositivos no solo tecnológicos sino dispositivos básicamente de entrada. Es decir, hay alguien que coordina o que conduce esas plataformas con lo cual, si bien es cierto que las computadoras se conectan unas a otras, hay portales donde decidimos encontrarnos.

Esta dificultad para denominar a esto que llamamos plataformas está hablando de un proceso inacabado. Casi que, por definición, asumimos que nunca se va a quedar quieto y esa es también una novedad. Entonces, por ejemplo, preferiría hablar de plataformas de circulación de contenidos audiovisuales digitales y dejamos por fuera quizás a los portales informativos. Lo que quiero decir es que hablar de la regulación de plataformas en internet es casi hablar de la vida misma. Tenemos que hacer foco y asumir que somos las mismas personas las que ejercemos nuestros derechos a nivel del piso, a nivel corporal, físico, las que podemos ver la tele o consumir medios, y aquellas que intercambiamos de otro modo, de modo virtual, desterritorializado o saliendo de la tiranía tradicional del soporte que le dio lugar a ese servicio.

Entonces yo voy a estar pensando más en el servicio o en la actividad que en el soporte. ¿Para qué? Para no escindir la vida. Porque si no, parece que somos unos los que cumplimos con nuestras fun-

ciones vitales humanas, entre comillas, y otros los que somos avatares o somos interpelados en las redes o en las plataformas.

**CdelNO: ¿Se parte de cero al diseñar una propuesta de regulación? ¿El proyecto de Ley de Comunicación Audiovisual en Plataformas Digitales, toma otras regulaciones como modelo?**

**DR:** Nunca se parte de cero. Tenemos un punto de partida que es la legislación argentina actual, ya sea la legislación vigente o esos lugares donde tocó el macrismo para desactivar, pero partimos de esa base. Partimos del pensamiento de una cantidad de actores como la Coalición para una Comunicación Democrática, la Multisectorial del Audiovisual y de distintos estudios realizados por universidades argentinas. Partimos de legislación comparada, en Europa se está planteando una cuota de pantalla del 30 o 25% o de una forma de tutela. Por ahí, este proyecto de ley sintetiza lo que en países europeos se trabaja en tres o cuatro leyes. La idea fue no generar un código demasiado pesado, se busca ser muy *preciosistas* en las definiciones cuando lo que necesitamos es lograr más consensos y fortaleza conceptual. Trabajamos sobre experiencias existentes, no hay un diseño argentino o una solución argentina para los problemas del mundo. Es importante asumirnos situadamente no solo desde lo geográfico y lo social, sino desde las políticas públicas contemporáneas, y asumir que es posible generar una autonomía relativa de las políticas públicas respecto a los intereses del Estado. Una autonomía relativa: no estamos pensando desde otro lugar, estamos pensando desde aquí y ahora, pero no desde lo que quieren las grandes empresas que prefieren que todo siga así, confuso, desactualizado, desregulado. Por supuesto, no lo van a decir directamente así, pero fácticamente es eso. Ahora, si el Estado les muestra una actitud coherente, una política de Estado, y explica y especifica metas, entonces hay espacio para hacer una gestión más razonable, inteligente, concertada.

**CdelNO: ¿Qué implica que las plataformas no estén reguladas en nuestro país? ¿Qué sectores se ven afectados?**

**DR:** Está bueno porque en tu pregunta hay un sentido común construido que es que las actividades que se hacen en esas plataformas no están reguladas. Una primera respuesta, usando el concepto de regulación en sentido estricto, es que no está legislado el uso del servicio en ciertos soportes. Entonces uno podría decir que no hay una ley para la circulación de intercambio de videos en la Argentina. Ahora, hay una ley para el intercambio de videos en Reino Unido.

La globalización, que antes por ahí se llamaba imperialismo o funcionamiento de empresas transnacionales, naturaliza la desterritorialización del capital inicial o del financiamiento que genera nuevas inversiones o que sostiene ese servicio, pero tal vez lo que no tenemos es una conciencia global o una homogeneización global acerca de cómo interpelar regulatoriamente a esas plataformas.

Regulación sobre derechos humanos, derechos sociales, propiedad intelectual y derechos del consumidor hay en todo el mundo desde antes de la existencia de los servicios que se dan en estas



El diputado Pablo Carro y Diego Rossi presentan a la Multisectorial Audiovisual el proyecto de Ley de Comunicación Audiovisual en Plataformas Digitales.

plataformas. Con lo cual no diría que no hay una regulación, sino que no hay una actualización normativa específica para ciertas cuestiones. Es muy duro pensar que si alguien viola mi intimidad en internet no tenga ningún recurso como ciudadano, como usuario, como consumidor ni como persona. Son cuatro categorías distintas pero que hablan de uno mismo. La cuestión es cómo tutelar unos derechos que parecieran no ser fáciles de hacer operativos en el mundo digital o en el entorno de lo que denominamos plataformas de contenidos digitales.

Hay una opacidad en esas situaciones transaccionales de las que formamos parte. La regulación es mucho más que la reglamentación o la legislación. La regulación es un acuerdo sobre cómo funciona un sistema. Entonces podríamos decir que hay quienes brindan un servicio o generan una intermediación que permite conectarnos con otro o que recibamos determinado contenido. En esa prestación de servicio existe una intermediación donde alguien decide que me entere de algo primero o me pone en el catálogo y después *scrolleas* y encontrás otra cosa.

Entonces en esa intermediación aparecen preguntas: ¿cuál es la responsabilidad que tiene aquel que intermedia? ¿Solo brinda una herramienta técnica? Ya sabemos que no. Sabemos que toda tecnología conlleva una cosmovisión y una regulación. O sea que no podría, según mi definición, haber algo totalmente desregulado. Puede no estar alcanzado por alguna normativa nacional, provincial, regional; puede ser que en los países americanos en su conjunto no la tengan, de hecho, no la tienen; y puede ser que algunos países no tengan regulación nacional, pero están alcanzados por otras legislaciones o por otras prácticas.

Regular es ponerse de acuerdo. Si nosotros, nuestro gobierno o nuestra ecología de cadena de valor de los sistemas tradicionales de producción, distribución y consumo interactúan con *Netflix* o con



cualquier plataforma de *streaming*, hay una regulación entre esos actores. Lo que sucede es que el Estado debe madurar ciertas herramientas para poder definir cómo se llama eso, a dónde corresponde y cómo encararlo. No solo es permitir y prohibir, sino también habilitar mecanismos de fomento, incentivos o reconocer nuevos jugadores y encasillarlos, si se quiere, en algún registro o en algún orden de lo público. Si le doy un premio a una película, si financio la producción de un videojuego o si genero un sistema para que los dólares de la actividad de la industria del conocimiento puedan fluir de tal manera, estoy regulando sin permitir o prohibir.

Otra es la cuestión de tipo industrialista: si quiero promover que haya producción nacional o federal, por ejemplo, desde obras de teatro, audiovisual, hasta videojuegos y que esa producción vaya al mundo, ¿cómo se promueve eso? Algunos dirán, “bueno, no prohibiendo nada”, otros dirán “poniendo plata acá”. Todo eso forma parte de la política pública y todo eso forma parte de distintas maneras de regular.

Entonces a tu pregunta sobre si no hay regulación yo diría que la hay, incompleta, quizás fuera de foco. Porque, es cierto, hay un sentido común construido de que en internet vale todo. Ahora, cuando a vos te pasan algunas cosas quién te cuida, quién te salva, quién te ayuda. ¿O es la ley de la selva? Porque si fuera la ley de la selva volvemos a una situación del siglo XIX, previa a un Estado democrático como lo conocemos, previa a cualquier teoría económica liberal, y sería el ejercicio de la fuerza. Es decir, el que tiene poder o el que tiene una capacidad puede imponer condiciones, generar daños, no hacerse cargo de sus acciones. Hay gente que por ahí puede estar de acuerdo con eso. Personalmente, no lo estoy.

**CdelNO: ¿De qué manera se vincula con la regulación de servicios de comunicación audiovisual tradicional?**

**DR:** Los temas son complejos, con Internet hoy por hoy tenemos el proceso de convergencia de servicios en distintos soportes y ya no se habla más de teléfono celular sino de dispositivo móvil. Lo que antes era un aparato que servía para hablar por teléfono, ahora es un dispositivo desde el cual se pueden hacer distintas actividades y eso reformula desde la actividad bancaria hasta la actividad de intercambio de información, la industria periodística, etcétera. El determinismo tecnológico es un clásico: cuando aparece una nueva tecnología hay como una ideología, una forma de ver el mundo que trae aparejada esa tecnología, donde hay ganadores y perdedores.

En un mapa de la Argentina se puede ver una enorme concentración de las productoras de televisión con centro en Buenos Aires, donde hay muchísima población, entonces Buenos Aires a la hora de la conectividad seguramente va a seguir teniendo determinados privilegios. Ahora, ¿eso implica que en el conurbano o en el interior del país no podría haber otro tipo de despliegue? ¿Y qué hay que hacer para que lo haya? Lo instituyente tiene que revisar lo instituido. Y, en ese sentido, a veces la disponibilidad de nuevas formas ayuda y otras veces consolida. Con los medios tradicionales tenías redes de televisión con centro en Buenos Aires, pero con el satélite existe por ejemplo Cadena



Gentileza de freepik.com

3, que es una red de radios que tiene centro en Córdoba. El sacudón fuerte que da internet o esta economía de plataformas es que puede desterritorializar o deslocalizar, y lo puede hacer a favor de un equilibrio y también puede hacer agudizar las contradicciones o las tensiones.

El cambio es formidable, es rotundo, es potente y en poco tiempo. La legislación no se adapta. Las organizaciones políticas y sociales no nos adaptamos y, cuando queremos hacerlo, encontramos organizaciones de la economía y la política que lo entienden desde su lugar de interés. Hay una atomización de intereses, una dificultad de mirar integralmente, dados los intereses particulares de diferentes sectores que se venían protegiendo y generando su red de relaciones. Y de pronto aparece una otra cosa que aparte es potente y que recauda mucho dinero y que empieza a incidir.

Se ponen en juego conceptos como soberanía cultural, identidad... ¿Qué hacemos para preservar la diversidad? Esa es una de las preguntas que me inquieta. ¿Y qué hacemos con los pobres y con los excluidos? Están quienes dicen que por la libre competencia todo se resuelve, pero la verdad es que un balance prepandémico y pospandémico da cuenta de millones de argentinos y argentinas, grandes y chicos, que no están ni siquiera en un umbral mínimo de inclusión, de consumo, de capacidad de actualización digital. Esto puede no importarle a las grandes empresas pero, evidentemente, se necesitan políticas públicas que piensen qué está pasando por los sectores que menos capacidades tienen para producir, para distribuir, también para disfrutar o consumir productos culturales diversos.

**CdelNO: Uno de los puntos del proyecto de ley propone establecer gravámenes a las plataformas digitales, ¿cómo se puede lograr que estos porcentajes salgan desde las propias empresas y no los vean reflejados los usuarios en los precios?**

**DR:** Creo que el proyecto de ley que presenta el diputado Carro y otros veintidós diputados actualiza el debate sobre estos desequilibrios de los que veníamos hablando. Puntualmente, el proyecto intenta tipificar a dos actores: uno ha sido diluido por el macrismo a través del Decreto de Necesidad y Urgencia N° 267/15, la televisión de pago, y las plataformas de audio y televisión a demanda. La Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual de 2009 no vislumbraba el panorama actual, con lo cual, a trece años de esa ley, tenemos que revisar cómo es el propio audiovisual a la luz de las plataformas digitales. Por eso ese proyecto se plantea como una actualización de dicha ley. Sucede, en otras partes del mundo, que el audiovisual se concibe como tal más allá del soporte en el que se exhiba o se distribuya, con lo cual entiendo que el proyecto tiene esa finalidad.

El Estado tiene que tener una estrategia que mire las cadenas de valor y cómo se articulan. En ese punto creemos que tiene que haber una regulación, pero no una regulación impuesta por la mitad del país contra la otra mitad, sino como una política de Estado.

El debate sobre las políticas audiovisuales va enganchado con la balanza de pagos, porque nosotros estamos teniendo consumos en plataformas que se van en dólares hacia afuera del país, ese es un problema macroeconómico. Además de los problemas que podamos tener con otro tipo de situaciones macroeconómicas, como la inflación que, paradójicamente, nos hace tener salarios bajos o costos bajos para quienes vienen a producir a la Argentina, pero nosotros no queremos ser solamente una economía de enclave, que vengan porque tenemos un glaciar lindo o unas cataratas lindas o porque por dos mangos pueden contratar profesionales de calidad. En nuestro país, la universidad pública forma profesionales y eso es también parte de una estrategia que, entre muchas otras cosas, debería tener como consecuencia que esos profesionales se involucren en una cadena de valor y que ese valor se quede acá. Podemos hablar de un proyecto de ley, pero prefiero hablar de un modelo de desarrollo o un modelo de país en el cual se imbrican cadenas productivas, se toma conciencia de cuál es el capital simbólico sobre el que estamos trabajando o pensando y luego se generan las normas necesarias para sostener, para actualizar. Desde un punto de vista productivista uno diría que tenemos que ser hábiles para que venga plata de afuera para filmar en todas las provincias argentinas, pero la narrativa tendría que ser nuestra también, y los derechos del *copyright* tendrían que quedar en manos nacionales.

Por otro lado, desde el punto de vista económico, si avalamos como una política pública que una empresa no reconozca la jurisdicción argentina para ser notificada, para hacerse cargo de algunas cosas o para invertir, estamos frente a un modelo extractivista no demasiado lejano a la economía primaria de la agricultura, la minería o el petróleo. Nosotros buscamos una forma virtuosa de seguir generando recursos públicos de calidad, como podemos ser los profesionales, como pueden ser los técnicos, los ingenieros. Eso lo articulamos con modos de producción y de consumo, con una mirada exportadora que, además, cuide a sus vecinos, a los usuarios y consumidores argentinos. Proba-

blemente, el costo de ese país de cuarenta y pico de millones de personas tenga más valor agregado y podamos reemplazar el discurso de que tenemos “todos los climas y todos los recursos”. Me parece que hay un punto político importante en poder trazar una forma de desarrollo no dependiente de los capitales coyunturales.

Me preguntabas por el traslado a precios de un presunto gravamen a las ganancias de las empresas totalmente marginal. Y tengo una mala noticia: durante el neoliberalismo, un gravamen para la radio, la televisión y el cine que pensábamos que lo ponían las empresas, en realidad se intentó desgravar del IVA. En aras de una mejor competitividad de esas empresas se les grava el IVA. Este gravamen no está pensado para que se desgrave de IVA, salvo que produzcas IVA en la Argentina. Lo que hay que pensar es una forma de apuntar directo a las grandes plataformas con base en Argentina pensando en lo que produce.

**CdelNO: Con respecto a lo de la territorialidad, muchas veces estas empresas no tienen establecidas oficinas en el país y eso limita la posibilidad de los usuarios de hacer valer sus reclamos. ¿Está estipulado solicitar que establezcan oficinas en el país?**

**DR:** Nosotros entendemos que no es exactamente lo mismo producir un contenido o distribuir un contenido audiovisual que producir tornillos o cualquier otro bien o servicio. Hay que definir de qué tipo de servicio estamos hablando, distinguir incluso lo que no es lo mismo por más que circule por el mismo cable. Con lo cual entendemos que hay una mayor responsabilidad por parte no solo del Estado sino también de quienes brindan estos servicios. Hay que determinar esa responsabilidad. Preguntarnos de qué tenor es el servicio que nos brindan: ¿es lo mismo vender zapatillas –a lo cual se le aplica solamente la legislación comercial– o, como es un producto con un valor simbólico, debería tener otro tipo de tutela de derechos, como por ejemplo en cuanto a protección a la niñez?

Hay que darles capacidad institucional a distintas áreas del Estado, tanto un área de competencia con una mega fusión como un área de derechos del consumidor. Y me parece bien que la provincia de Buenos Aires le notifique a *Netflix* que estaría siendo abusivo de acuerdo a la legislación argentina y bonaerense, tenemos que fijarle domicilio en Argentina. Tenemos que tratar de que el hecho comercial se produzca en Argentina, no que le estemos comprando a una empresa radicada en Irlanda. Como vos bien decías en la pregunta anterior, es importante que podamos ir por las ganancias. El tema es que el lugar donde tributan las ganancias las empresas trasnacionales ya es un tema de geopolítica internacional. Es necesaria una mirada acerca de la circulación de estos capitales en el mundo porque si no después vienen los problemas de derecho internacional.

**CdelNO:** El proyecto de ley propone una cuota de pantalla de contenido nacional para las plataformas audiovisuales del 20%, ¿cuál es el porcentaje que manejan las plataformas actualmente?

**DR:** Hay un punto de partida que es la realidad y esta indica que *Netflix* tiene menos del 3%, más bien un 2% de contenido nacional, pero no pasa solo en Argentina. Donde no tiene una obligación, la empresa tiende a poner más o menos ese porcentaje de producción nacional entre lo que llaman sus *originals* y otras que compraron, latas, series viejas, etcétera. Pero hay otras plataformas donde hay menos, no es que *Flow* tenga más, y claramente *Disney* tiene menos. Más allá de la forma de exhibición, tiene que haber una regulación. Luego discutimos el porcentaje. Algunos dicen: “no les pongas mucho porque después no te cumplen, no se producen las películas”. Sí que se producen las películas. Sí que se pueden producir las series. Forma parte de una negociación, forma parte de un tironeo, y otra mala noticia es que hoy no se está controlando. No solo no se está cumpliendo, sino que no se está controlando el cumplimiento de cuotas de pantalla en televisión abierta y no se está cumpliendo en el cine.

Los sindicatos del sector también dicen “no pongan todas películas viejas porque lo que necesitamos es producir”. Hablar de cuota de pantalla nos obliga a hablar no solo de lo que va a venir sino también de lo que está sucediendo hoy: el sector está muy desbalanceado o muy desregulado de facto porque algunos creen que es mejor dejar hacer y no molestar, lo cual no trae buenos resultados. Nunca le ha traído buenos resultados a la Argentina, más allá de los temas macroeconómicos que pueda haber. Tiene que haber un porcentaje, luego se discutirán las formas de fomentar y que eso se cumpla.



# Acervo cultural en disputa: una historia con final feliz



*Mariana Baranchuk\**

El 29 de diciembre de 2017 fue promulgada como trámite exprés la Ley N° 27432. Dicha normativa planteaba una reforma impositiva que, entre otras cuestiones, fijaba el 31 de diciembre de 2022 como fecha de vencimiento de las denominadas asignaciones específicas, destinadas a diversas organizaciones gestoras de cultura y de comunicación. Esto no significa que dejarían de cobrarse (como había sido la primera propuesta elaborada por la Fundación FIEL a la que pertenece desde su creación Ricardo López Murphy), sino que pasarían a rentas generales en lugar de percibirse de forma directa por las instituciones que ejecutan esos fondos.

En ese momento, fueron pocas las voces que manifestaron preocupación. Tal vez, dada la dificultad de varias de las organizaciones de la comunicación y la cultura para leer leyes de corte económico.

Si el Parlamento no sancionaba una nueva medida que revirtiera esta ley, el sector audiovisual, en sentido amplio, no hubiera percibido más esos dineros en forma directa, a través del “Impuesto a las entradas de espectáculos cinematográficos e impuesto sobre los videogramas grabados previstos en la Ley N° 17741” y del “Impuesto a los servicios de comunicación audiovisual previsto en la Ley N° 26522”. Para comprender la magnitud de esto último en particular, hay que referirse al artículo de la Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual que determina que lo recaudado

\* Docente de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.



Acciones impulsadas por Unidos x la cultura, espacio de coordinación en defensa de las asignaciones específicas. Imágenes tomadas de @unidos\_por\_la\_cultura

por el pago de gravámenes se distribuye de la siguiente manera: 25% para el INCAA, 20% para Radio y Televisión Argentina Sociedad del Estado, 28% para la Autoridad Federal de Servicios de Comunicación Audiovisual (incluyendo los fondos para el funcionamiento del Consejo Federal de Comunicación Audiovisual); 5% para el funcionamiento de la Defensoría del Público de Servicios de Comunicación Audiovisual, 10% para proyectos especiales de comunicación audiovisual y apoyo a servicios de comunicación audiovisual, comunitarios, de frontera y de los Pueblos Originarios, el 2% para el Instituto Nacional de Música y 10% para el Instituto Nacional del Teatro. Asimismo, se afecta el “gravamen de emergencia a los premios de determinados juegos de sorteo y concursos deportivos previsto en la Ley 20.630”, fondos que se destinan a las Bibliotecas Populares y al Fondo Nacional del Teatro.

El resultado era el desfinanciamiento de la cultura. Su desmantelamiento. De no haberse logrado la sanción en la Cámara de Senadores el pasado 27 de octubre, todas esas áreas hubieran dependido de la buena disposición de las autoridades de turno de otorgar en el presupuesto nacional un porcentaje adecuado a estas actividades y que, historia sabida mediante, el Congreso se digne a votar dicho presupuesto. Así hubiera sido muy difícil proyectar actividades, dar fomento, tener políticas públicas coherentes para el sector.

Quienes piensen que el riesgo es menor, no comprenden el lugar que los productos de la comunicación y la cultura ocupan en la construcción de los imaginarios colectivos, en el fortalecimiento





Acciones impulsadas por Unidos x la cultura, espacio de coordinación en defensa de las asignaciones específicas. Imágenes tomadas de @unidos\_por\_la\_cultura

de las identidades, en la posibilidad de narrar nuestras propias historias, en la defensa de nuestra soberanía, en el fomento y salvaguarda de la pluralidad y la diversidad cultural.

A partir de 2018, algunas voces empezaron a reclamar la derogación del artículo 4 de la Ley N° 27432 para que las asignaciones especiales quedaran como estaban hasta ese entonces. Eran voces en un desierto, mientras el tiempo seguía transcurriendo de manera inexorable, como si la situación fuese a resolverse por sí misma.

En 2021, el Frente de Todos tomó la posta. Luego de varias consultas, se entendió que no era posible la derogación ya que se trataba de una ley que había pasado por el Congreso y que, además, la fecha de vencimiento estaba avalada porque las patronales habían logrado tomar gravamen a cuenta del IVA, lo que los encuadra indirectamente dentro de los fondos coparticipables, y porque contar con fecha de vencimiento para las asignaciones especiales tiene rango constitucional.

El proyecto de ley que llevaba las firmas de las diputadas y diputados Pablo Carro, Walter Correa, Mónica Macha, Germán Martínez y María Carolina Moisés postulaba extender el vencimiento de estas asignaciones especiales por cincuenta años, basados en la trascendencia que tienen para la promoción de nuestro acervo cultural.

Las discusiones comenzaron en las comisiones de Hacienda y Presupuesto. Lo primero que pudo palpase fue un debate viciado por una oposición virulenta con la mirada puesta en 2023 y a la que jamás le interesó el desarrollo y acceso a la cultura, y un oficialismo cruzado por su propia

interna y una agenda caliente. Parecía que el oficialismo lograría un acuerdo bajando la prórroga a apenas diez años, lo que hubiera significado patear el problema apenas para adelante, pero el nivel de negociaciones prosperó y el proyecto llegó al recinto tal como estaba planteado.

El 15 de junio de 2022 se aprobó en Diputados la prórroga por cincuenta años de las asignaciones específicas para las industrias e instituciones culturales. Se contabilizaron 132 votos afirmativos, 5 negativos y 92 abstenciones, lo que permitió, con esa media sanción, que el proyecto pase a la Cámara de Senadores.

No es anecdótico plantear que esto fue posible por los votos afirmativos del Frente de Todos, el Interbloque Federal, Provincias Unidas y la izquierda. Las abstenciones correspondieron en forma mayoritaria a Juntos por el Cambio, mientras que los que se opusieron al desarrollo de nuestra cultura fueron los autodenominados “libertarios”.

Dada las fechas, se pensó que al volver del receso de julio rápidamente tendría tratamiento en la Cámara Alta. No sucedió. Tormentas en la interna de gobierno, recambio ministerial, alza del dólar, inflación y varios etcéteras volvieron a dejar rezagado el interés por la comunicación y la cultura.

Se dejó trascender que el 22 de septiembre el Senado trataría este tema. Distintas entidades de representantes de las áreas afectadas habían planteado una vigilia en la Plaza de los dos Congresos desde la tarde del 21. La Policía de la Ciudad impidió la colocación de la carpa. Luego se supo que el tema no había entrado en la agenda de esa sesión, en la que obtuvo media sanción la ampliación de los miembros de la Corte Suprema de Justicia.

El tiempo apremiaba, ya eran muchos los sectores vinculados a la cultura que entendían que el 31 de diciembre estaba a la vuelta de la esquina.

No está de más recordar que la Convención sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales sostiene, entre otras cosas, que es necesario

reconocer la índole específica de las actividades y los bienes y servicios culturales en su calidad de portadores de identidad, valores y significado; (h) reiterar los derechos soberanos de los Estados a conservar, adoptar y aplicar las políticas y medidas que estimen necesarias para proteger y promover la diversidad de las expresiones culturales en sus respectivos territorios.

En Argentina, la Convención se hizo ley (26305) en 2007 y, sin embargo, al no contar con la mayoría especial requerida no tiene un rango superior a las leyes nacionales y no puede exigirse esa impronta, lo cual hubiera sido un argumento de peso durante el debate.

El tiempo pasaba y el proyecto con su media sanción no ingresaba al Senado. Silenciosamente, con un entramado de relaciones bajo cuerda, el 27 de octubre el proyecto se trató en una sesión especial. Posi-



A la espera de la sesión del Senado, la gente de la cultura reunida en el cine Gaumont. Gentileza TÉLAM.

blemente lo facilitó el quiebre (para este tema en particular) de la Coalición de Juntos por el Cambio. Los radicales resolvieron votar a favor, el rol de Martín Lousteau fue determinante.

El proyecto de ley fue aprobado por 57 votos afirmativos (del Frente de Todos y un sector del radicalismo), dos votos negativos (de Luis Juez y Carmen Álvarez Rivero) y nueve abstenciones, todas del PRO.

Las asignaciones específicas para el sector de la comunicación y la cultura se extienden hasta el 31 de diciembre de 2072, y eso solo merece ser celebrado.

Pero los debates en torno al lugar que ocupa la comunicación y la cultura en un proyecto de país que se pretenda soberano no han terminado. Es central que sigamos afirmando la importancia de los derechos culturales, la centralidad de que la ciudadanía de todo nuestro extenso territorio mantenga e incremente sus narraciones audiovisuales y teatrales, sus músicas, su acceso gratuito a nuevos libros, que esté en condiciones de defender sus derechos comunicacionales y la totalidad de sus expresiones culturales. Es decir, nuestra identidad colectiva.

Los debates, las luchas y la alegría continúan. Festejemos.



# Lenguajes y autogestión



*Camila Cáceres\**

*Con textos de Agustín Badarotto, Solange Martín  
y Paula Ghidella*

Al decidir ser estudiantes de una carrera orientada a la producción cultural, muchos partimos de la intención de poder dedicarnos laboralmente pero también de conectar con nuestro lado más creativo. Nos pasa que, al principio, no tenemos muy claro qué historias o proyectos podemos llegar a generar. Por suerte, la carrera de Medios Audiovisuales de la UNPAZ nos enfrenta a todos estos desafíos y, de repente, nos vamos encontrando con proyectos que nos gustaría llevar adelante. Nos agarra el entusiasmo de generar contenidos, de contar nuestras historias, nuestras ideas e ideales. Y a partir de esas emociones y ganas de laburar, nacen proyectos.

De eso habla este artículo: del entusiasmo que impulsa a generar producciones culturales. Desde las que nacen como salida laboral, hasta las que lo hacen como medio de expresión y extensión de nuestros gustos y nuestras emociones. Una de estas experiencias es personal. Personal y colectiva.

Thot Producciones es una productora autogestiva e independiente que creamos en 2019 con compañeros de la universidad (ahora, amigos indispensables). Laura Valenzuela fue la primera valiente: tomó la iniciativa y organizó todo desde cero para juntarnos. Al principio fueron reuniones donde

\* Estudiante de la Licenciatura en Gestión y Producción Audiovisual y consejera del Departamento de Economía, Producción e Innovación Tecnológica de la UNPAZ.

propusimos ideas sueltas acerca de lo que podíamos hacer, de los posibles nombres de la productora y su identidad. Cuando terminamos de definir lo básico, armamos un pequeño portafolio de producciones que ya teníamos hechas –casi todas realizadas para materias de la uni– y creamos el Instagram de la productora. Contábamos con una cámara y hasta ahí llegábamos (era un montón), pero aspiramos a tener un equipo de sonido semiprofesional antes de empezar. Así que nos organizamos, armamos una rifa y conseguimos los fondos para un micrófono. En poco tiempo estábamos trabajando en nuestro primer proyecto documental. Nos enfrentamos a miles de desafíos que aprendimos a resolverlos con mucha paciencia y compañerismo.

Nuestro objetivo en aquel momento era ganar más experiencia en la producción y realización de video y, en el mejor de los casos, generar algún ingreso económico. Con el tiempo entendimos que habíamos generado una herramienta que servía para contar las historias que nos gusta escuchar, que nos identifican y que pueden representar a nuestras personas, nuestros lugares y nuestra cultura. Hoy día, ese es el principal objetivo de Thot Producciones.

Así, o de otras maneras, las aulas, los pasillos, nuestras casas, las charlas entre compañeros, el impulso de algún docente, nuestras búsquedas, las ganas, la necesidad derivan en producciones culturales.

### **Producciones del nuevo panorama**

La creación y producción de contenidos no resulta una labor tan alejada para generar ingresos gracias al avance de las nuevas tecnologías y plataformas. Hace algunos años, en la charla orientativa que brindaba la Universidad sobre la Tecnicatura en Producción de Medios Audiovisuales –ahora, Licenciatura en Gestión y Producción Audiovisual– se hablaba del avance que estaban teniendo las industrias culturales y, en especial, la audiovisual. Y se estaba en lo cierto (por entonces era imposible imaginar que una pandemia iba a cambiar e intensificar radicalmente la forma de consumir y crear contenidos).

Ahí encontró su espacio Agustín Badariotto. En menos de un año escribió casi doscientos guiones de videos de Youtube para clientes que los traducen y los celebran. No pocas de sus creaciones se viralizan. En el proceso, aprende. Maneja sus tiempos. Aprendió el oficio y las claves para producciones de divulgación científica, publicidad, motivacionales y siente que no está trabajando, porque es puro disfrute, cuando los videos son de series y películas.

## Textos a demanda

### Agustín Badariotto<sup>1</sup>

La iniciativa de escribir guiones para Youtube empezó de casualidad. En septiembre de 2021, un amigo de la infancia me habló después de mucho tiempo para preguntarme, más bien por curiosidad, si me interesaría escribir guiones para su canal de Youtube. En ese momento acababa de terminar mi primer libro de ficción y tal vez me contó su proyecto pensando que sabía guionar. Por supuesto no tenía idea de cómo hacerlo, por dónde empezar y cómo iba a salir. Tal vez lo más parecido que había hecho eran algunos trabajos de investigación en la universidad... Pero acepté. Y resultó que los primeros videos salieron muy bien. Descubrí que no se me daba nada mal la escritura de guiones y comencé a ver páginas donde pudiera explotarlo. Ahí entró Fiverr, una página donde cualquier persona puede ofrecer servicios de todo tipo: escritura, edición de video, diseño, etc. Me tomé un tiempo para crear allí mi propio espacio para que pudieran contactarme. Y sucedió. Tuve un éxito relativo a los dos meses de empezar.

Ahora, diez meses después, algunos de mis videos superan los dos millones de reproducciones. Vivo de esto. Ya hice más de doscientos guiones y se publicaron más de cien videos en Fiverr y en otras páginas web. Algunos están en producción.

La lógica de trabajo no se aleja de cómo funciona el mundo del periodismo. Para simplificar, digamos que un guion de Youtube es igual a un artículo, con la diferencia de que luego alguien le agrega voz, video y edición. Los clientes mismos son los que recurren a mi servicio y automáticamente pueden ver mis trabajos. Además del link a mi portafolio, mi perfil de Fiverr detalla toda la información necesaria para que sepan lo que ofrezco. Escribo sobre top 5/10, películas, series y videojuegos, crimen/misterio, divulgación científica, publicidad, videos motivacionales, noticias y más.

La cotización del trabajo tiene que ver con la duración del video que, en general, va entre 5 y 20 minutos. En general, terminar un guion me lleva entre uno y tres días. Si requiere plazos más cortos puedo cobrar un adicional porque trabajo acorde a la disponibilidad con la que cuento.

A veces los clientes me cuentan en detalle lo que quieren para su video. Pero con mayor frecuencia me dan solo un título: “¿Qué es la teoría de la relatividad de Einstein?”, por ejemplo, sin ninguna aclaración. Si pasa esto, trato de indagar más a fondo qué estructura se imaginan y el mensaje que pretenden plasmar, para evitar malentendidos. Para informarme leo artículos de diarios online, libros y reviso documentales y películas.

<sup>1</sup> Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ. Productor y escritor. Espacio de trabajo: [https://www.fiverr.com/agustinbadariot?public\\_mode=true](https://www.fiverr.com/agustinbadariot?public_mode=true)

Después de ese proceso —a veces es tedioso, a veces divertido— organizo una estructura y, en base a la información que fui absorbiendo, comienzo a escribir.

Si el cliente está conforme, en la web marca la orden como completa y suma una reseña de su experiencia, que aparecerá en la página principal. Algunos clientes fijos requieren cierta cantidad de guiones por semana pero, sobre todo, me manejo con nuevos interesados. Hasta ahora, trabajé con más de setenta clientes, unos cuantos norteamericanos o europeos: alrededor del 70% de mis videos están escritos y lanzados en inglés. Pero, además, curiosamente me han contratado desde Medio Oriente, Sudáfrica, y otros lugares del mundo.

Aprendo muchas cosas gracias a estos encargos. Investigo temas increíbles, y realmente siento que, por ahora, este es mi espacio laboral ideal. En la mayoría de los casos tengo total libertad creativa, cosa que rara vez ocurre en medios tradicionales, y es por eso que cada video tiene mi identidad y estilo. Soy muy fan de las películas y videojuegos, por lo que cuando recibo encargos sobre estos temas siento que no estoy trabajando. O que trabajar es todo un placer.

Animo con entusiasmo a todos los estudiantes de la UNPAZ a que intenten realizar trabajos freelance en rubros donde se destaquen. Al entrar a la carrera, tal vez la mira está puesta en un objetivo final: ser directores o productores exitosos, tal vez. Pero los nuevos medios llegaron para que podamos implementar nuestros talentos en proyectos que no deben ser necesariamente muy caros o de grandes empresas, si esa es la aspiración. Empiecen de a poco, ganen experiencia, mejor aún si no dependen de una empresa que los coarte. En internet no se da esa centralización que existía en los antiguos medios. La inversión es nula: necesitás talento, internet y computadora para escribir, por lo que ya no hay excusas. Es momento de crear, y te aseguro que al mundo le pueden interesar tus historias.

## Producciones que se sintonizan

Así como muchos estudiantes generamos nuestras primeras experiencias creando contenidos dentro de la universidad, en algunos casos, esos proyectos no solo sirven como primer acercamiento, sino que pueden consolidarse muy bien y servir para llevarlos adelante. *Frikland* es un proyecto que se pensó y desarrolló como un trabajo para las materias Taller de Radio I y II y que ahora se sintoniza todos los viernes a las 19 horas por La Uni FM 91.7, la emisora de la Universidad Nacional de General Sarmiento.



## Mundo propio y compartido

### Solange Martín<sup>2</sup>

La idea surgió dentro de la cursada de Taller de Radio I. Con mis compañerxs Leone y Lluvia hicimos grupo para realizar el segundo parcial que consistía en diseñar, producir y grabar en un falso vivo un programa de radio con temática libre. Lo hicimos acerca de las cosas que nos gustan, queríamos que fuera algo divertido. Elegimos hablar de anime y del “mundo friki”. En ese momento, casi finales de 2019, no era generalizado el consumo de este tipo de contenidos y sentíamos la necesidad de compartir eso que tan felices nos hace. De ahí nació la idea de Frikland, que primero se llamó Memorias Animadas.

En Taller de Radio II profundizamos la idea y, con un Frikland ya más armado nos entusiasmó el resultado final. Pasó un tiempo hasta que la profesora nos compartió una convocatoria de FM La Uni para propuestas radiales. Con la expectativa de tener un espacio en la programación nos pusimos a reorganizar la propuesta, a pulir, emprolijar y dar una vuelta de tuerca a la identidad del programa en cuanto a la artística. Nos dimos cuenta que nos faltaba gente: especialistas en videojuegos y kpop/doramas que habían comenzado a pisar fuerte en Argentina, alguien que supiera manejar redes sociales y esté siempre atentx a las novedades. Entonces se sumaron las columnas de Pony y Chess y la participación de Tania en la coconducción del programa y manejo de redes. Mandamos la propuesta y quedamos seleccionadxs. Desde la radio nos dieron una pequeña formación de un mes para ayudarnos a acostumbrarnos al vivo.

Solemos abordar distintas temáticas en cada programa. Para eso hacemos una lluvia de ideas y armamos un calendario. Los lunes, volcamos en la grilla general lo que queremos decir sobre el tema que definimos para el programa como una especie de organizador de ideas. Después lxs columnistas graban sus participaciones, las cuales son editadas. Por último, compartimos sugerencias de temas musicales que vayan con la temática de la semana y votamos cuáles nos gustan más. Cada unx aporta su parte y tratamos de que sea lo más equitativo posible, nos gusta escuchar la opinión del resto del equipo y construir acuerdos porque, si bien cada unx cumple un rol específico, nos gusta trabajar en conjunto. Cargar con mucho peso termina estresando innecesariamente, delegar tareas ayuda un montón a que todos sepan para dónde queremos ir o cómo es el manejo de cada parte del proceso. Ante la duda: confiar en tus compañerxs.

Con el correr del tiempo vamos aprendiendo un montón. Los talleres nos dieron la base para aprender a plantear y organizar un programa y con la experiencia aprendi-

<sup>2</sup> Estudiante de la Licenciatura en Gestión y Producción Audiovisual y productora de Frikland.

mos a amar la radio. Por mi parte, descubrí que está bien ser organizada pero que no hay que obsesionarse. Es probable que nada salga como lo planeaste. Esa también es la magia de estar al aire: las peripecias, los errores, los aprendizajes, el humor. Al fin y al cabo, son experiencias.



El equipo de Frikland en FM La Uni.

## Producciones que nos constituyen

Valorizar nuestras voces, prestarles atención, ponerlas en palabras, imágenes y sonidos. Qué mejor que cuando nuestros procesos creativos están cargados de lo que somos y nos sirven como herramienta para exteriorizarnos. Como hace Paula Ghidella, que escribe poemas y los ilustra en su cuenta de Instagram:

## Contar(se)

### Paula Ghidella<sup>3</sup>

Empecé a escribir cuando tenía once años. En unas vacaciones en Córdoba, mis viejos me regalaron un cuaderno artesanal. Debo destacar que mi ortografía y gramática eran lamentables, mi mamá no paraba de repetirme: “si pensás que algo va con be larga, lo ponés con ve corta”. Ella fue mi primera guía en el mundo literario. Mi casa siempre estuvo llena de libros y la imagen que guardo de mi vieja es la de ella sentada leyendo apuntes. Siempre tuvo un libro para recomendarme. Durante gran parte de mi adolescencia leí clásicos hasta las 2 de la mañana.

Una vez tuve una conversación con ella, con mi mamá, cuando empezaba a escribir mis primeros intentos de poemas. Le pregunté algo así como “¿por qué habiendo estudiado Letras nunca escribiste?”, y me respondió: “lo que a mí me gusta es leer”. Tal vez suene remanido, pero ese día me cayó la ficha de que para escribir el requisito no era estudiar Letras.

De adolescente sufrí mucho, nunca encajé en ningún hueco social así que mi diario era mi espacio amigo y confidente. Escribí de amores inconclusos, ilusiones pasajeras, le escribí a mi abuelo cuando falleció y al pibe de veinte que me boludeó. Era mi forma de raspar las asperezas del alma y volcarme hacia afuera. La escritura siempre fue eso: mi propio hueco. Ahora lo comparto un poco más.

En 2020 hice mi primer diario artesanal. Me fascinó tener un espacio donde crear. Todavía tiene hojas porque la mayoría de mis poemas están en la app de notas del celular. Pero vuelvo ahí, al papel, con frecuencia, cuando necesito revolver hacia adentro.

Por esas casualidades o misticismos, quién sabe, Yuel nació en Córdoba. Al principio era anónimo porque me daba vergüenza que quienes me conocen y pudieran leerlo se preguntaran (o me preguntaran) si estoy bien. No pasó, nadie preguntó. Pero sí me comentaron en pasillos o en mensajes sobre mi escritura y me han pedido prestado algún escrito para enviar o usar. Todavía me cuesta asimilarlo porque Yuel no fue tanto un proyecto sino más bien una ventana para el desahogo. También es el primer lugar donde pude exteriorizar mi identidad de género de forma anónima sin sentirme juzgado. Yuel es, también, un espacio de crecimiento, y es parte de mí, pero no es solo mío sino de todes aquellos que lo lean.

<sup>3</sup> Estudiante de la Licenciatura en Gestión y Producción Audiovisual y creadora de la cuenta de Instagram @yuel\_n.n.

## Proyectos que nos esperan

Este recorrido por algunas de las producciones culturales realizadas por estudiantes de la Licenciatura en Gestión y Producción Audiovisual es un camino hecho de autogestión y compromiso. Con motivaciones y dinámicas diferentes, en diversos soportes, con lenguajes propios. El foco puesto en la mirada propia es lo común a estos grupos autogestivos y sus producciones. Y aunque este texto refleja solo tres o cuatro de esos proyectos, está hecho con la intención de compartirlos, de poner en común intenciones, ideas, realidades que, de alguna manera, sean inspiradoras de los proyectos que todavía nos esperan.

A mí pequeña yo la abrazo,

La dejo llorar toda la noche

Y me acomodo junto a ella

Triste eras

Eso decían de vos,

Eso eras y eso sos,

Pero ahora no por los que dirán

Aprender a resbalar en los demás es un arte vanguardista

Laburás, cual máquina

Mecánica, metódica, mental

La cabeza gira, hasta que se marea

Y logra parar

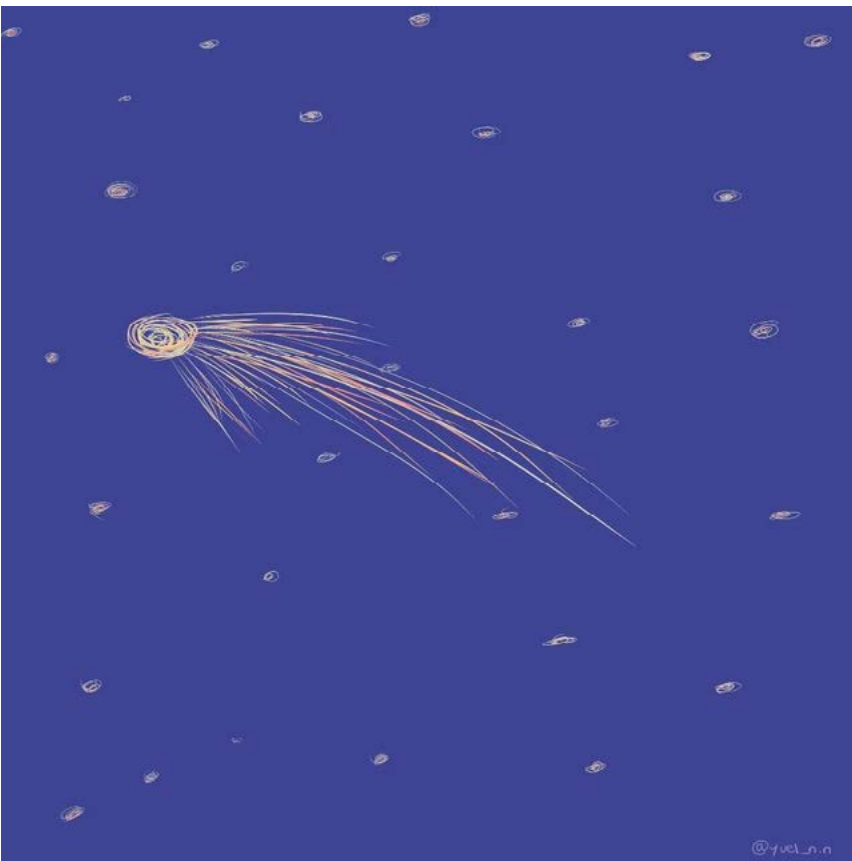
Quizá en esa calesita

Algún día te toque la sortija

Te acompaño,

Hasta que pare el llanto

@yuel\_n.n



Gentileza de Paula Ghidella (publicada en la cuenta de Instagram @yuel\_n.n).



Gentileza de Paula Ghidella (publicada en la cuenta de Instagram @yuel\_n.n).

# Amar, ser y hacer



*Coonurbana Comunicación - El Ojo Negro\**

La difusión del arte y la cultura como horizonte y el poder del Conurbano Bonaerense como motor de energía dieron origen al colectivo de artistas gestoras y gestores culturales que llamamos *El Ojo Negro - Coonurbana comunicación*. Una cooperativa audiovisual del territorio. Cuatro egresades de la Tecnicatura en Medios Audiovisuales de la Universidad Nacional de José C. Paz decidieron unirse, compartir ideales, sueños y muchos proyectos.

Una de esas noches, después de cursar, se juntaron para darle forma a lo que sería la cooperativa audiovisual. Poquitos meses después, *Coonurock* salió al aire de FM La Uni, la primera emisora que albergó a este bello y loco proyecto. Ahí está el motor que hace andar esta máquina de producir contenidos e involucrarse, no solo de manera artística y cooperativa, sino también comunitaria, educativa y popular. Tan es así que fue creciendo, que varias personas fueron parte del camino de estos cinco años de construcción colectiva. También por los distintos episodios que tomaron forma en la radio, semana a semana, pasaron cientos de artistas: hubo (y hay) acústicos en vivo, poesía, cuentos, muralistas, feriantes, organizaciones y militantes político-culturales. Incontables. Ahora, *Coonurock* se hace en vivo en Radio Cultural José C. Paz 94.5 FM los jueves a las 21 h y lo replican cuatro emisoras más: FM La Posta, FM Punta Indio, FM La Uni y Raíces Radio.

\* Lo integran: Sofía Bellene, Quimey Centurión, Analía Delgado, Ricardo Esquivel, Rafael Esquivel y Fabián Acosta. Estudiantes de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual.



Gentileza de Sofía Ballene – El Ojo Negro.



Si hay algo que caracteriza a *El Ojo Negro* son las ganas de hacer. Hacer con lxs otrxs y visibilizar a todxs lxs artistas, músicos, colectivos artísticos, centros culturales, centros comunitarios, radios comunitarias, todxs lxs que compartan la lógica de que la cultura y el arte son un derecho fundamental de cualquier persona, en todos los territorios. A veces, los recursos para que esto suceda no están al alcance de todxs y decidimos generarlo. ¿De qué manera? Activando.

¿Cómo lo hacemos? Simple: si un artista saca un tema, lo invitamos a la radio, se difunde el tema, se construye una agenda colectiva. Se arma una red de difusión para que vaya sucediendo esto que muchas veces la mercantilización del arte no permite: que se escuche nuestra música, que se escuchen nuestros relatos conurbanxs, que se sepan las fechas de presentaciones, que se conozcan los espacios donde está sucediendo alguna expresión artística. Armar redes de visibilización y comunicación de manera comunitaria, que es el modo de comunicar. Lo real, lo que sucede aquí y ahora, en el propio barrio o alrededores.

Ya pasaron cinco años de construcción de esta cooperativa audiovisual y del hacer colectivo. No solo declarativamente sino imprimiendo corporeidad a nuestras intenciones, al arte y la comunicación popular como vehículo.

También participamos de otros proyectos, con otras organizaciones sociales y académicas: el Museo Popular Experimental (MUPE); el Congreso Internacional de Cultura Viva en la cancha de Chacharita Juniors; el I Congreso Federal de Cultura Viva en Paraná; la presentación de los libros *Apología de la negrada* y *Revolución*; el Festival Territorio.

Sobrevivimos a la pandemia. Nuestro mayor desafío fue mantenernos activos, ¡y así fue! La pandemia puso en pausa a una parte del mundo, mas no al Ojo Negro que, de manera creativa, buscó la forma de explorar nuevos formatos de transmisión en vivo, en la virtualidad, con el mismo horizonte y energía de movimiento. Empezamos con sesiones en vivo, grabamos a lxs artistas, músicos, gestores y todo aquel que estaba dispuesto a laburar de manera autogestiva y colectiva. Nuestras redes y canales de difusión fueron vía para visibilizar las producciones de emprendedores. Sentimos esa misión: retroalimentarnos en esto de no dejar de hacer, con la convicción de que las expresiones artísticas son el motor de la construcción cultural. Poco a poco fuimos recuperando la presencialidad en la producción, el cara a cara, el compartir, la juntada, el abrazo.

Hoy, El Ojo Negro está conformado por tres pibas de José C. Paz y tres pibes de Moreno. Sofía Bellene, Quimey Centurión, Analía Delgado, Ricardo Esquivel, Fabián Acosta y Rafael Esquivel. Nos une el amor por la cultura del conurbano, la comunicación, el arte, el hacer, a pulmón y de corazón. Y no estamos solxs. Se fueron sumando compañeres que nos dieron una mano. Se notaba en ellos y ellas las ganas de ser de la partida, las ganas de hacer. Eso generó satisfacción y, por supuesto, agradecimiento.

Como dice una compañera muy querida, El Ojo Negro es un lugar desde el cual se imaginó, se dio forma y densidad a lo que entendemos como expresión cultural. Coonurock es el espacio a través del cual se manifiesta, el que da testimonio, y es también un lugar de resistencia frente a lo



Gentileza de Sofía Ballene – El Ojo Negro.

que ya conocimos y padecemos. Seguiremos luchando. Así llegamos hasta aquí, pandemia de por medio, cambio de emisora, dificultades colectivas y personales. Somos estudiantes de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ, devenidxs profesionales de la comunicación. Y, por sobre todas las cosas, nos define el sentido de pertenencia, el amor y la pasión por contar cosas... que enamoran y apasionan.

## **Feliz cumple José C. Paz**

**Ricardo Esquivel**

La ciudad dormitorio.

La ciudad del chipa y la tortilla.

Del túnel y la estación del tren.

En José C. Paz está el quincho bailable y un San Expedito gigante.

En José C. Paz existe la calle de las estrellas.

A José C. Paz le dicen José “Cuchillo” Paz.

En José C. Paz los vendedores del tren San Martín compran en El cordobés.

En José C. Paz los comercios sobreviven al Coto, Frávega y Garbarino.

En José C. Paz está la Universidad Nacional de José C. Paz.

En José C. Paz Maradona lloró a los 18 años por quedar afuera del Mundial 78.

En José C. Paz hay much@s que son primera generación universitaria.

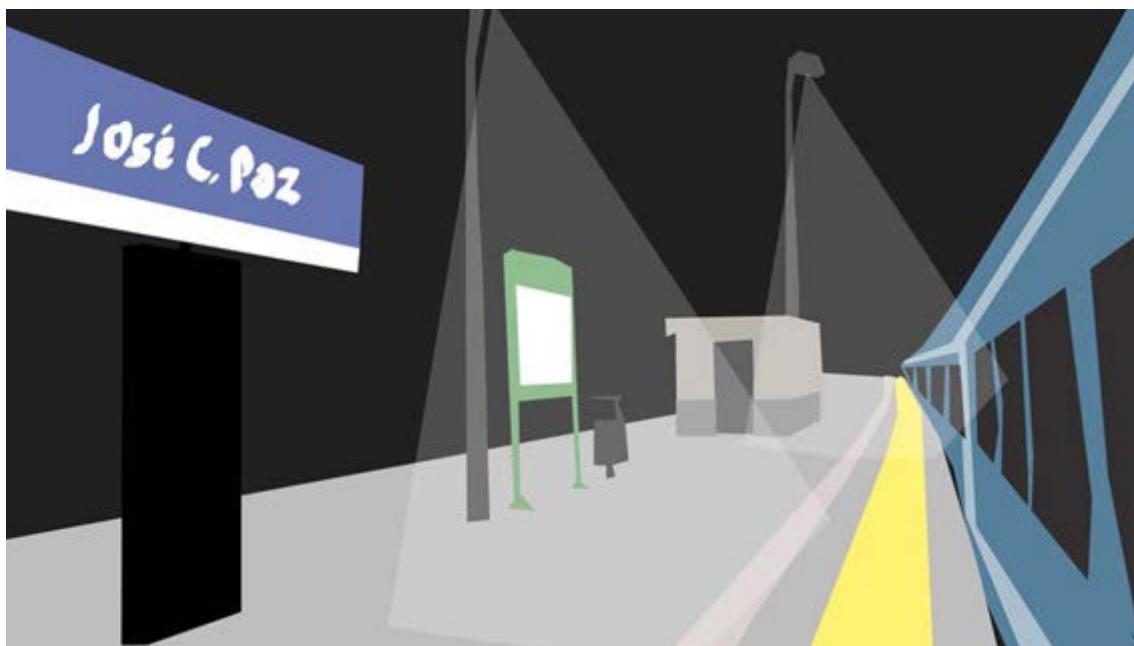
En José C. Paz el fútbol es una pasión inexplicable: lo muestra el gaucho paceño y los muchísimos clubes barriales.

En José C. Paz se atiende a todo el mundo, hasta a Martín Ciccioli y los medios que junto a los Policías en acción buscan la carroña en imágenes de pibes de estos barrios.

En José C. Paz está el conurbano bonaerense intenso, profundo, distópico e inspirador.

Cuna de sueños y luchas infinitas.

Feliz cumple José C. Paz.



Gentileza de Juan Godoy - Dando la espalda al sol.

## **Escribo una carta de amor al barrio**

**Analía Delgado**

Mirar el cielo desde el patio de la casa de mi vieja y que me encante.

Cables y antenas en el cielo que hacen arte para mi mente que dibuja cuadros que parecen invisibles, pero son mi realidad.

Cruzar la casa de doña Gladys y pararme a jugar con las pasionarias, enredaderas que cuelgan y para mí son bailarinas con vestidos amplios y patas largas.

Ver a don Ramón cómo hace de su profesión de albañil un arte y su hogar hermoso, cada detallito que le mete con su aguinaldo hace que su casa brille y veamos lo que le apasiona.

Baja del 365. La Miri, que vuelve cansada, de domesticar la élite con olores limpios y comiditas de amor, en un viaje cruzando la General Paz, llega al barrio.

Caminar las callecitas diagonales o las de adentro, las que cortan camino. Sin medir el tiempo, tomando una birrita, pateando con algún amigo contando anécdotas. Perdidos, porque la esquina a la que llegamos no era a la que íbamos, pero estábamos cerca.

Siempre estamos cerca.

Me es inevitable mirar el cielo cada vez que va cambiando de color, de celeste a naranja, de naranja a rosa, y de rosa a un violeta entremezclado de rojo fuego que se convierte en un ocaso profundamente ido.

Ir cruzando cuadras y pasar por lo de La Negra, a dos cuadras El Rubio, a la vuelta El Colo y en el siguiente cruce La China. La diversidad de mi barrio siempre me hizo fuerte, saber que somos como el cielo, y sus transiciones, diferentes colores, pero siempre en el mismo lugar.

En la vereda ya se ve a la pibeadá riendo a carcajadas. En una vereda cumbia y en la esquina Los Redondos y a la vuelta chamamé, a todo ritmo grita El Loco Mario.

Ya se siente el olor a flores, que nos va a sanar un rato con risas y divagues que dan sed.

Las veredas son sagradas en los veranos estrellados.

Y en mi mente, son recuerdos que resguardo para el día que me vaya de ese mundo perfecto en el que soñaba con los ojos abiertos y en el que me voy a abrazar cuando saque la cajita de recuerdos que fui guardando para no irme nunca o llevármela para siempre.



# Comunidad ludificada



*Carlos Borda (Agolda), Francisco Baumann (Oukkurun)  
y Sofía Miguel\**

Una comunidad de intereses. Un espacio para compartir recursos, proyectos, noticias, charlas, aprendizajes. Para agruparse. Para el desarrollo profesional. Para crecer junto a otros. CODEPAZ es la comunidad de estudiantes de videojuegos de la UNPAZ. Pero no es solo de estudiantes, ni solo de videojuegos, ni solo de la UNPAZ.

El 22 de junio de 2022 es su fecha fundacional. Fue una reunión en la que estuvieron el flamante coordinador de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos, Bernardo Mallaina, otros docentes y un grupo de estudiantes. En los intercambios se fueron detallando los objetivos, las acciones, los horizontes.

CODEPAZ quiere fomentar el crecimiento y la cooperación de los desarrolladores de José C. Paz y más allá del Conurbano. Es un modo de ampliar la mirada para las y los estudiantes de la UNPAZ. Aunque no es solo para estudiantes, nadie está excluido de la comunidad. Y, si bien está orientada a videojuegos, los juegos de mesa están contemplados.

El objetivo central es la puesta en común de recursos, de herramientas, de ideas, de necesidades. Un espacio para que se encuentren personas y proyectos. Que circulen las oportunidades de trabajo, la información de interés, las invitaciones a eventos, la posibilidad de diseñar actividades juntos.

\* Estudiantes de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ y cofundadores de CODEPAZ.

También se propone a acompañar a las y los estudiantes de videojuegos de la UNPAZ y orientarlos en asuntos de la carrera. En la agenda inmediata, CODEPAZ ya anotó algunas actividades que nuclean al sector. Después de esos encuentros, se propone también generar intercambios con el fin de trazar un diagnóstico que permita ajustar las propuestas a las expectativas de la propia comunidad. A partir de allí, la intención es pensar la organización, la difusión, el mecanismo de mentorías, las formas de poner el conocimiento en común, los modelos de fomento, realizar propuestas de charlas, de talleres y ofrecer material que favorezca la formación de las y los desarrolladores.

La Zapada Lúdica, del 22 al 24 de julio de 2022, fue el primer evento en el que CODEPAZ tomó parte tanto como participante como en la organización. Poco después, estuvo presente en el Encuentro Nacional de Juegos de Mesa realizado en Rosario del 16 al 18 de septiembre. Asimismo, colabora con la Serious Jam, un evento convocado por la Licenciatura que invita a crear videojuegos sobre una temática específica y en un tiempo limitado. Unas cuarenta personas, la mayoría estudiantes, están desarrollando sus propuestas. En diciembre, CODEPAZ organizará Huizinga-Cup, un evento-*jam* que la materia Cultura Lúdica comenzó a realizar hace dos años. Los estudiantes se juntarán para realizar un prototipo de videojuego en un par de días, lo que les será útil para ir armando sus propios portfolios.

A fines de enero es la Global Game Jam, un evento mundial de videojuegos, con sede en unos cien países. La meta es hacer un videojuego en un plazo no mayor a tres días. En Argentina hay unas veinte sedes y la UNPAZ es una de ellas. En la próxima edición, CODEPAZ se sumará a la organización.

En 2023 habrá una *jam* propia: la Panchito Jam. La intención es que esté enraizada en la propia identidad, que piense no solo la técnica de la construcción del videojuego sino también su esencia.

CODEPAZ también sentó posición sobre la identidad de género y la comunidad LGBTQ+: se propone facilitar que los desarrolladores puedan mostrarse y presentarse tal como se perciben. En ese sentido, una acción concreta es que en su canal de *Discord*<sup>1</sup> cada persona puede marcar el pronombre con el que se siente identificade y cómo quiere que las demás personas se refieran a ellas, ellos o elles.

Más de cien participantes ya integran CODEPAZ, la mayoría son estudiantes de la UNPAZ, quienes le dan el empuje a la comunidad. Un grupo oficia de “administradores”: Francisco Baumann, Milo Vargas, Lautaro Alfaro, Nicole Aranda, Eliana Barrios, Alejandra Fernández, Sofía Miguel, Luca Moyano, Rodrigo González, Brenda Marchese, Belén Améndola, Diego Coronel, Hernán Díaz, Miguel Costilla y Carlos Borda.

La comunidad está abierta. No importan las pertenencias institucionales ni donde viven. CODEPAZ es el espacio para las personas interesadas en el diseño y desarrollo de videojuegos. Para que se agrupen, cooperen, trabajen, aprendan, se formen y se sigan expandiendo desde José C. Paz hacia donde lleven las ideas.

<sup>1</sup> Discord es una aplicación gratuita de comunicación que ofrece chat de voz, video y texto y es muy utilizada por comunidades de juegos y desarrolladores. Tiene cientos de millones de usuarios, lo que la convierte en una de las formas más populares de conectarse con personas en línea.



# Encuentros con la historia (con mi historia)

## Educación pública, becas y vínculos



César Bellatti\*

“¡Felicitaciones, sus becas han sido acreditadas!”. Así decía la frase al final del correo electrónico que apareció en mi bandeja de entrada. Parecía el desenlace de un proceso en que me había inscripto decidido a participar. Pero, al contrario: ahí empezó una etapa desconocida que le dio un sentido nuevo a la experiencia de estudiar una carrera en la universidad pública.

Llegué a la UNPAZ en 2018 impulsado, tal vez, por la necesidad de estudiar algo. “Algo”: no por indefinido sino porque sintetiza un montón de cuestiones. Condensa, por un lado, la creencia de que ser profesional o meterme en una carrera universitaria significaría mejores oportunidades laborales... tal vez. También está ahí la idea de estudiar: estudiar por estudiar. Me detengo en esta idea, que va más allá de pensar la función de la institución pública. “Estudiar por estudiar”, al menos para mí carga con todas las implicancias que tiene llegar a la universidad para quienes forman parte de un sector social determinado, aquellos que hasta hace no tanto tiempo teníamos que adaptarnos a la oferta educativa impuesta por actores privados, con cuotas impagables y propuestas acotadas que apuntan, sobre todo, a ser auxiliar en otras ramas. Pero si la expectativa era ser profesional universitario, las opciones disponibles en el ámbito público nos obligaban a mirar hacia la Ciudad de Buenos Aires. La llegada de las universidades nacionales y públicas al conurbano, entre ellas la de José C. Paz, implicó, de alguna manera, una reivindicación de la

\* Estudiante de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual, integrante del Proyecto MUPE/Memorias Imaginadas (PITTS/UNPAZ).



Gentileza de César Bellatti.

centenaria Reforma Universitaria de 1918: la distribución del conocimiento hacia sectores más amplios, universidades más cercanas a las sociedades en las que se insertan, inclusivas, con propuestas académicas variadas. No pretendo ahondar aquí en estos conceptos ni en su significancia histórica, pero me importa traerlos a colación, explicitarlos, exponerlos, valorar el rol del Estado y las políticas públicas. Fue significativa esta política pública que hizo que entre la oferta académica de la UNPAZ encuentre una carrera que me rondaba pero que había dejado de lado. Nunca me decidía, pero siempre decía que iba a estudiar cine, así que no fue estudiar por estudiar, no fue solo estudiar “algo”: me inscribí en una universidad pública del conurbano a estudiar algo que quería, algo relacionado con el cine y la creación audiovisual, la Tecnicatura en Producción de Medios Audiovisuales.

“UNPAZ está cerca”, dice el eslogan, y está muy bien pensado. Me queda cerca, de hecho, pero no es solo eso. UNPAZ está cerca de las personas, de sus sueños y anhelos. Está en el territorio, cerca de sus organizaciones e instituciones, de su cultura. Todos esos sentidos convergen en la palabra “vínculo”, en esa unión entre las personas, los espacios, las cosas.

## La historia, los vínculos y nuestros recorridos

Una política pública se vincula con un territorio. El territorio funda una institución que se relaciona con las personas. Esas personas se conectan con otras instituciones locales, se visibilizan, se potencian. En esa concatenación de lazos me ayudó a ingresar ese mensaje en el correo electrónico: “¡Felicitaciones, sus becas han sido acreditadas!”. Esta beca de formación en investigación me llevó a estrechar una profunda afinidad con el Museo Histórico José Altube de José C. Paz. El proyecto se titula “MUPE: memorias imaginadas” (IDE-PI-PITTS) y se propone contribuir a la producción y reivindicación del material memorialesco alojado en el museo para reforzar su relevancia y su vínculo con la comunidad, con la universidad y con las asignaturas de las carreras que incluyen en sus programas la intención de tomar contacto con el acervo histórico local.

Ir una mañana cada semana no se sintió como la obligación de cumplir con una tarea descrita en el proyecto. Llegar al museo abrió la posibilidad y la experiencia de encontrarme entre fotos, artículos de periódicos locales, objetos, personas que llegaban de distintas escuelas e instituciones a compartir la pospandemia, a recuperar esa experiencia perceptible a todos los sentidos. La narrativa y la dedicación del director del Mu-

seo, Alberto Fernández, enriqueció cada encuentro con ese archivo interminable, con ese acervo museístico que hizo ostensible cómo los lazos territoriales construidos en el pasado estrechan también la conexión local con el presente. Me hizo pensar en cómo un lugar en el centro de un cordón conurbano, muchas veces modificada su forma y su identidad, guarda aún tanta historia que tal vez podría volver a cambiar, a ser revisada, a reformular las líneas de tiempo.

“Jueves y viernes con la historia”: así les decía. Llegaba a la mañana, después de un viaje en el ferrocarril San Martín, de caminar algunas cuadras por el centro entre ferias y vendedores ambulantes, de cruzar las vías del viejo Urquiza, de ir mechando ese breve turismo paceño con lo aprendido, que me hacía conocido todo el entorno. Aquí están las tiendas La Lucha, el terreno lindero a las vías que alguna vez albergó una chimenea que ahora complementa la galería del Museo, los clubes de barrio como Los Leones y El Porvenir, su identidad que sigue plasmada en antiguos carteles de chapa o pintados en sus muros con esa tipografía que hoy llamamos “vintage”.

Quiero compartir acá esta grata experiencia. Surgida de un deseo, incluso del simple impulso de aprender. No termina de converger plenamente en algo que pueda definir, pero es y significa y pone relevancia sobre el enorme valor de la educación pública que se expande, que llega a un lugar de nuestro país, al Conurbano Bonaerense tantas veces defenestrado desde los medios privados y comerciales. Ese valor es el de la inclusión, es el de los interminables lazos que se estrechan entre el pasado, el presente y el futuro, entre las entidades y las personas.



Gentileza de César Bellatti.



# Qué ves cuando (me) ves

## Escenificaciones conurbanas



*Sebastián Russo Bautista\**  
*Con textos de Victoria Gurrieri, Analía Delgado*  
*y César Bellatti\*\**

### Imágenes y territorios

El vínculo entre imagen y territorio es parte de una habitual estigmatización y/o romantización. ¿Qué es un territorio? ¿Puede acaso condensarse en una imagen? En tal caso, ¿cuáles son las características de esa imagen, del grupo de imágenes que presumen “representarlo”? Entendemos a la imagen misma como un territorio en pugna. Que no representa a un territorio determinado, sino que lo expresa en sus tensiones. Las que por caso tienen las distintas imágenes que pretenden, sí, tal representación. ¿Cuáles son las distintas imágenes sobre el territorio, cuáles sus diferencias, cuáles las imágenes del/en/desde el propio territorio que también entran en disputa? ¿Cuáles las imágenes institucionales, mediáticas, artísticas, que hacen de la imagen misma un territorio en/ de tensiones, una imagen-territorio?

\* Investigador UNPAZ/UBA, docente de las Licenciaturas en Producción y Gestión Audiovisual y en Producción y Desarrollo de Videojuegos. Director del proyecto Memorias Imaginadas (PITTS/IDEPI/UNPAZ) (2020-2021) y de su continuidad propuesta: “La imagen (en) territorio. Re-presentaciones, archivo e imaginarios situados del/en presente del Conurbano Noroeste (2022/23)”.

\*\* Estudiantes de la UNPAZ e integrantes del eje Memorias Visuales del proyecto Memorias Imaginadas (PITTS/IDEPI/UNPAZ) (2020-2021) y de su continuidad propuesta: “La imagen (en) territorio. Re-presentaciones, archivo e imaginarios situados del/en presente del Conurbano Noroeste (2022/23)”.

Presentamos aquí textos realizados en el marco del proyecto Memorias Imaginadas, que en su expansión será el insumo primario del proyecto que lo continuará, al menos en estas líneas propuestas: “La imagen (en) territorio. Re-presentaciones, archivo e imaginarios situados del/en presente del Conurbano Noroeste (2022/23)”.

## Modo(s) de ver (el) conurbano. Una presentación

Un famoso libro de John Berger derivado de una serie televisiva se llamó *Modos de ver*. En él conviven cuatro exposiciones teórico-reflexivas con cuatro intervenciones de reflexión estrictamente surgida de lo visual. Las primeras abordan el cómo pensar los usos de las imágenes y las segundas cómo piensan las imágenes. En ambos casos, en un carácter ensayístico. Es decir, vinculado a un modo de expresión cognitiva, a un modo de conocimiento expresivo, que ubica tanto al conocer como a la representación en una zona conflictiva o, mejor, de mutua productividad reflexiva, vivencial, situada.

En tal libro lo que se evidencia en primera y fundamental instancia es que no hay un vínculo unívoco entre la mirada y las cosas. Sino que hay modos de ver. Tales modos configuran el sentido de las imágenes y el vínculo que tenemos con el mundo (imaginal) y con nosotros mismos (también imaginal). Que haya modos de ver deconstruye tanto una idea abstracta en torno a las imágenes como del acto de mirar. No hay imágenes con sentido prendado más allá de un tiempo-espacio y de un observador; lo que hay son formas situadas de mirarlas, re-construirlas y volverlas a de-construir.

Al mismo tiempo, hay formas fetichizadas del ver, porque hay fetiches. Es decir, recargas simbólicas sobre objetos, por caso, imágenes. Pero también hay modos del fetiche. La obra de arte se fetichiza en el mercado (también del arte). Se fetichizan los suburbios citadinos en los medios (generalmente citados). Fetichización estigmatizante. Fetichización romantizada. Hay fetiches. Más abjuratorios que ensalzados. *El fetichismo de la marginalidad*, tal el título del libro de César González, en el caso del llamado “conurbano”, ronda y configura imaginarios, cuerpos, frustraciones y anhelos (aniquilantes).

Pero el fetiche no es el problema sino sus usos. Es fetiche, aquello que excede el universo de las cosas para adquirir un carácter afectivo, trascendente, cobijador, arma de combate. Como el cuchillo, que puede ser salvación o denigración (un *farmakón*, como recupera Derrida de Platón). El fetiche en clave popular de una epistemología visual latinoamericana, tal la que propone Adolfo Colombes, es un bálsamo en el universo de la mera superficie, un refugio de energía comunal en medio del individualismo técnico cibernáutico.

Hay conurbanos. Hay modos de verlos, de verlo. El conurbano es una imagen siempre fetichizada. Recarga simbólica insistente, recurrente. Existente. El conurbano como palabra/imagen opera en el imaginario mediático-social. A la vez que, como tal, no existe, está en constante expansión in/desclasificante. Finito e infinito, el conurbano vive y muere (cual *farmakon*) en una imagen, de sí, de otros, en tensión inacabable. Hace de esa tensión, mezcla/mejunje, su tentativa imaginal.



Hay conurbanos, por tanto, hay modos de verlos, de reverlos, de develarlos, de rev/belarlos. Pero cómo se mira lo que está enclaustrado, fijado, anclado en su fetiche. Cómo cargar de afectividad lo que está condenado a ser efectivo (espectáculo, prenda atemorizante, idilio). Podemos decir “que florezcan mil imágenes, mil modos de ver”. Pero sobre todo los que pugnen por lo que abre y afecta, y abjuren lo que cierra y clausura en un efecto.

Situemos aún más nuestras palabras. José C. Paz en los medios masivos de comunicación es tratado de modo inclemente. Aunque Clemente es curiosamente la “C” que no se nombra. “C” que incluso, se la ha nombrado Cuchillo. Nos dice al respecto Alberto Fernández, historiador paceño, director del Museo Histórico José Altube, que la “C” fue mal traducida como Carlos y Camilo, en muchos casos por errores involuntarios, expandidos por la falta de uso del nombre Clemente, que según se dice no era de agrado del propio José C. Y que en los últimos años tal falta de certeza y circulación del Clemente, sumado a un combo que incluye desprecio e intencionalidades políticas, su acuño de modo provocador el Cuchillo. Se dijo incluso en medios José Cuchillo Paz. Sin la clemencia que tal “C” tiene, al menos nominativamente en su origen, se justifica la nominación mal intencionada, inclemente, mentando escenas cuchilleras.

Pero el cuchillo puede ser expresión de valor además de (cual *farmakon*) ser leído bajo el estigma de la barbarie. Arreglar los problemas a las trompadas, a cuchillo limpio, a cuchillo sucio de sangre y barro (imagen de Matasiete, en la ilustración de *El Matadero* de Echeverría que realizan Schwartz y Bedoya) Borges le hizo una oda al cuchillo. El propio Echeverría lo exhibió como arma-síntoma de lo que debía evitarse. Sarmiento incluyó la pluma y la palabra organizando una tríada que incluía a la espada.

Qué hacer con los filos de la/esta historia, con el filo del cuchillo. Estar afilado es estar atento, alerta, indomable. La clemencia (figura católica, cercana a la misericordia, la tomamos, vale decir, más por el juego de palabras y su contracara, la inclemencia, que por su sosegada acepción) no se expresa ante la mirada sobre los suburbios, sobre el conurbano, sobre José C. Paz. Por el contrario, la inclemencia exhibida es una seña constitutiva para la mirada liberal: rigor e inclemencia para fortalecer la frontera con la barbarie, para blindar la ciudad, para reafirmarla (aún hoy estos términos tampoco dejan de operar) civilizada. La ciudad, una, la cabeza de Goliat, la más mentada e inclemente. Y en ella todos los signos reunidos en un modo de ver, dominante, autofetichizado, incorporado, hecho carne, por lxs mismxs abjuradxs: máximo triunfo de un imaginario, de una ideología hecha de imágenes.

## **Primera escena:<sup>1</sup> la poética de los arroyos (fragmento)**

Victoria Gurrieri

La imagen del arroyo. Un arroyo mencionado en medios de comunicación solo por su alto grado de contaminación. Busco resignificarla como el escenario común del desarrollo de las actividades cotidianas de un barrio. Desde la perspectiva de quien transita, observa y describe todo eso que no se quiere mostrar porque no se quiere ver.

El arroyo pregunta: ¿qué ves cuando me ves? Cuando girás la cabeza sin taparte la nariz y te quedás un rato viendo lo que ocurre alrededor.

El agua es el origen de todo, atrae y genera vida. Todavía no tenemos peces de tres ojos como en Los Simpsons, porque no tenemos peces tampoco. Pero la contaminación y la basura atraen moscas, ratas, virus y bacterias. También hormigas, arañas, gusanos, cucarachas y, cómo negarlo: lombrices.

### **Las lombrices:**

Hace frío y el cielo está gris. Camino apurada rumbo a mi casa. Llego a la curva del arroyo y sin planearlo miro su interior, sin dejar de caminar, pero ahora con esa imagen en la cabeza. El agua está bajita y unas manos pequeñas no dejaban de escarbar la tierra cubierta de moho y maleza en búsqueda de lombrices. En el arroyo hay muchas lombrices californianas (lombrices coloradas originarias de la región centro-occidental de Europa) y es habitual ver personas buscándolas para la fertilización de suelos, la pesca y la comercialización. El niño escarba la tierra contaminada con sus uñas negras, sus pelos duros y su ceño fruncido. Mantiene la complicidad con esas otras manos adultas que

<sup>1</sup> Citaremos a lo largo de este texto, bajo el modo de irrupciones, los avances de escrituras en torno a escenas del Conurbano del Noroeste que expresan en acto algunas de las elucubraciones conceptuales propuestas y que formaron parte de talleres internos de lectura, visionado y producción, realizados durante 2022 en el marco del eje Memorias visuales del presente, del proyecto Memorias Imaginadas (PITTS/IDEPI/UNPAZ).



sostienen un balde y un cigarrillo prendido a medio fumar. Mientras el sol se esconde entre las nubes de frío y el agua helada fluye con la corriente camino al río Luján, ellos siguen buscando lombrices mientras se escucha el tren pasar de fondo camino a Zárate.

Al día siguiente, en el río Luján un pescador comprará un vaso de lombrices en tierra. Las lombrices abatadas rumbo a su destino final se convierten en una masa revoltosa que lucha por escapar de la contención que las atrapa. El pescador le enseña el oficio a su hija. La niña risueña de cabellos castaños prepara su caña de pescar. Se acerca al vaso de lombrices y busca la más gordita, las demás vuelven adentro. La observa, con esos ojos marrones como el agua. La lombriz no para de retorcerse y ella no para de acercarle el anzuelo, inconsciente de su sufrimiento, para finalmente atravesarla y tirarla al río.

La lombriz, ya en el agua, continúa en su intento de escape. Sin saber que al moverse así atrae a ese hambriento pez que vive en el agua del río Luján contaminada también por la vertiente del arroyo El Claro.

El hambriento pez no pudo contenerse y se comió a la lombriz. Al hacerlo se clavó en la boca el anzuelo que puso la hija del pescador. Ella se distrajo y dejó la caña a cuidado de su padre, quien recoge cuidadosamente la tanza, saca al pez del agua, lo libera del anzuelo y lo mete en un balde rojo donde ya hay otros peces que serán comercializados al día siguiente en las calles del barrio.

Las lombrices que lograron escapar de los dedos que escarbaban el arroyo continúan reproduciéndose, mientras luchan por fertilizar un suelo condenado a su destino.



Gentileza de Victoria Gurrieri.

## (de) Construyendo miradas

Ante la mencionada “ideología hecha de/por/con imágenes”, presentamos una propuesta metodológica, de reflexión crítica e intervención en torno a imágenes cual memorias del (y en) presente. Una propuesta en dos movimientos. Por un lado, una pregunta deconstructiva del imaginario imperante en torno al conurbano en general y en particular en José C. Paz y alrededores. Por otro, una (re)escenificación visual, reflexiva, territorializada en torno a los ámbitos de vivencia.

Por un lado, una deconstrucción de los imaginarios configurados por medios de comunicación y expandidos e introyectados de formas varias.<sup>2</sup> En particular, sobre José C. Paz Victoria Gurrieri recopiló una serie de apariciones mediáticas donde lo que predominaban eran figuraciones como el hombre gato, el puestero de feria o la estación de tren como ámbitos en general marcados bajo el signo de la peligrosidad.<sup>3</sup>

Un rápido rastillaje nos da una clave de lo que luego se replica en medios de comunicación. Si Internet, y en particular ciertos buscadores como Google, son el ámbito primero para un tipo de conocimientos informativo de circunstancias de las más variadas (desde saber fechas de nacimiento de personajes a recetas o diagnósticos médicos), la construcción del imaginario social no le es ajeno a esta práctica. Por el contrario, se configura allí una palabra, una imagen legitimada, por encima de los otrora dadores de legitimidad, como referencias bibliográficas, etc. La diferencia, la sabemos, es que estas últimas tienen firma, por tanto, evidenciada la fuente desde donde se habla, en las otras, en las más extendidas, no se sabe quién comunica. Se tiene la impresión de estar allí ante una noción, una idea “verdadera” porque no tiene el sesgo de un punto de vista. De allí la problemática de dejar que sea el lugar desde donde se configure un saber sobre nuestros territorios y, a la vez, la necesidad de analizarlo que se presenta en la actualidad como imperativo. En un rápido avistaje lo que prepondera es la visión del cúmulo, de lo indistinguible. Luego, de la peligrosidad. De la pobreza. El desorden, la suciedad, la contaminación.

Y también un señalamiento –con alguna reminiscencia al proceder de Alberto Grecco y sus Vido Dito–, desde donde emergieron arroyos, ferias y basurales como escenarios elegidos a indagar, a reabrir e intervenir sógnicamente. Señalamiento acompañado de una narrativización y revisualización de lo visto a través de retóricas que resignifiquen lo que estaba a la vista y/o visibilizado estigmáticamente: planos fijos, reencuadres, narraciones crónico-reflexivas situadas, re-narración de las imágenes, entre otras.

Cómo abordar, en suma, la cuestión de la “contaminación” que atraviesa las escenas elegidas. Algo que en los arroyos y basurales resulta de una evidencia tal que a la vez oculta las formas de intervención sobre ellas, lúdicas, ambientales, recicladoras. Y que en el caso de las ferias se expresa en torno a la

2 Hemos trabajado antaño sobre los mitos *mass media* en torno al conurbano, indicando incluso algunas escenas/tópicos característicos –también hallados en un primer rastillaje–: violencia, delincuencia, suciedad, desorden. Ver: Russo (2020).

3 Parte de esta indagación puede observarse al comienzo del video “Qué ves cuando me ves”, producido en el marco de nuestras indagaciones y proyectado en distintas instancias públicas: el aniversario del Museo Histórico José Altube, la Casa de la Provincia de Buenos Aires, el Congreso de Producciones Artísticas de Conurbano (UNA, UNAJ).

acumulación, el desorden y también otro tipo de contaminación, como es la de la venta ilegal. Obliterándose (lo que los medios no ven, o no quieren ver) como es la economía popular, la solidaridad, el ámbito de encuentro y comunidad asociadas al *Hacerme feriante* (tal se titula el film de Julián D' Angiolillo).

La contaminación. La mancha (ambiental y también moral e incluso estética) que se expande y contamina. Y a lo que contamina, se sabe, se dice, hay que limpiarlo. La metáfora biologicista impera. Tal como ocurrió en la dictadura militar y la alusión directa al virus comunista y su infiltración en las familias argentinas (tal como recupera Albertina Carri en una publicidad estatal en su film *Cuatreños*). La metáfora biologicista de la contaminación se expande al conurbano, a lo popular en general, como vieja (siempre actualizada) reminiscencia bárbarica. Sobre/desde/contra esos imaginarios configuramos nuestras reflexiones y acciones.

## Segunda escena: las ferias emergentes (fragmento)

### Analía Delgado

Las ferias atravesadas por las gestiones culturales del conurbano. Hay políticas culturales que nos van marcando el tiempo y espacio en el que debemos incursionar nuestra forma de generar contenidos [...].

Resignificar las ferias para desestigmatizarlas de un modo real. Enfatizar que es una elección, un modo de encarar el trabajo autónomo y organizado por la comunidad, que no le afecta en su día a día lo que se diga en los medios masivos, porque saben bien de la significancia de exponerse a las repercusiones que trae su actividad, su trabajo colectivo.

Me interpelan las formas de ver y contar las ferias populares y emergentes no solo por el movimiento que se genera, sino por las maneras en las que emergen de situaciones y vivencias socioeconómicas urgentes, donde los habitantes de la comunidad se organizan en un espacio en común y activan una economía circular que los ayude a solventar sus necesidades más apremiantes, vendiendo todo tipo de productos, particularmente alimentos de elaboración propia y casera, ropas y calzados usados y nuevos y todo lo que pueda generar dinero o trueque que de manera inmediata cubra lo que urge.

Para algunxs, hablar de las ferias emergentes que se desarrollan en las periferias del conurbano resulta complejo. Para otrxs, es parte de nuestra cotidianeidad, nuestra forma de sobrevivir económicamente. Para que esto se entienda como otra manera de encarar la economía y la forma de sustentarse, se necesita hacer una recorrida entendiendo que se trata de un modo de trabajo organizado, circular, popular y sociocultural de las comunidades que así lo deciden.



Gentileza de Museo Histórico José Altube.



Gentileza de Sebastián Russo.

Un aquelarre diverso, que algunos estigmatizan y a otros nos divierte y nos alienta [...]. Que somos capaces de generar trabajo bien remunerado, no solo por recircular ropa y calzado usado, sino también para alentar a fabricantes pequeños a tener su propio puesto, a ese vecino que convierte el patio de su casa en copetín de paso o hasta un pequeño lugar donde poder comer en familia comida típica.

La ubicación de estos espacios de comercialización es fundamental para las personas que deciden trabajar en ellos porque, particularmente la de este pedacito de mundo, ubicada en Buenos Aires, en el barrio Sol y Verde, partido de José C. Paz, comienza en la estación y se expande varias cuadras hasta llegar a su plaza principal ubicada al lado de la Escuela Primaria N° 20.

La Feria de los Cartoneros ocupa diez cuadras a la redonda. Que esté pegada a la estación de tren hace que su circulación esté siempre al tope, por la facilidad en el acceso. Viven de lo que la feria genera alrededor de mil familias, demostración de que la organización colectiva rompe con los paradigmas socioculturales establecidos por el capitalismo y deja un precedente histórico, sociopolítico, de que la decisión acerca de cómo ser parte del Estado es nuestra responsabilidad en construcción no económica y cultural. De nuestro territorio, del espacio que habitamos, de la manera que vivimos.

Este tipo de concentración y movimiento en la comunidad territorial de forma itinerante merece una observación situada, en tiempo y espacio real y vivencial. Aquí me encuentro para poner en contexto la pregunta que nos mueve: ¿qué vemos cuando nos vemos?

## Para un imaginario/escenificación (sobre el) conurbano

Ante la configuración abstracta del imaginario conurbano, se requiere proponer una figuración que emerja de la experiencia, de lo observado y no tan visto por las imágenes habituales (generalmente fetichizadas, alejadas, vistas desde lejos), por tanto, invisibles a los ojos que pueden circular incluso cerca (lo sabemos, y una canción popular lo hizo enunciado: *desde lejos no se ve*, pero tampoco desde una cercanía cegada). Dice César González que “no vemos sino aquello preconfigurado para ser visto”. Y si el conurbano es prefigurado de cierto modo, por una visión determinada, por más que sea algo cotidianamente presente en un potencial espectro de visión, puede ser no visto. O “mal visto”.

Y la visión se carga de una vibrante vitalidad cuando remite a una materialidad. A una tangibilidad que, realizada o no, expresa un relieve, una espesura evocable. Incluso restituible de modo multisensorial. Sonidos, olores, rugosidades que hacen de un existir una apelación que elude una mera superficie signíca. Arraigues que devienen memoriales, corporales, vinculado a la memoria de los cuerpos, de la comunidad.

Toda imagen tiene una historia, pero también su materialidad, incluso remitida, aludida. Aunque la contemporaneidad de imágenes en flujos virtuales constantes intente reducir tales raigambres, tales redécillas signíco-vivenciales. Reducción que se expande y vincula a un retraimiento de la experiencia. Walter Benjamin aludía ante la difuminación de la narración, a comienzos del siglo XX, como consecuencia sintomática de la emergencia y expansión de las formas de la información massmediática, antecedente directo de la imagen de flujo superficial contemporánea.

Ante ello: recuperar no solo una imagen densa sino cargada de experiencia. He allí el concepto/práctico de la escena. La escena como un grupo de signos retorizados. Por un lado, más difícil de ser capturados y/o redireccionados. Por otro, expresión de una vivencia, vivida o imaginada.

La escena permitiría complejizar la denominación “conurbano”, tan abarcadora e imprecisa, aunque así todo operante en el discurso cotidiano, sea para la estigmatización como para la afirmación iden-

titaria. La escena, en su carácter de expresión vívida, permite acotar la abstracción enunciativa a una visión experienciada. No solo imaginada sino palpable. Una imaginación palpada, no solo intelectualizada, virtualizada en afectos temibles o romantizados.

Escenas conurbanas en tanto encuadramientos de una mirada que configuran una puesta en escena. Recortes de una totalidad visible, que nunca es total, que ya está encuadrada pero de modo invisible, ideológico. Encuadrar es un acto filmico, fotográfico. Es determinar un adentro y un afuera visible. Delimitar un campo de visibilidad y un fuera de campo que, no visible, condiciona, acosa de modos no explícito lo que se ve.

Se puede pensar, por caso, el conurbano como el fuera de campo de una mirada porteñocéntrica. Aquello que no se nombra o se lo captura en el orden de lo maldito (otra forma de la invisibilización) y que condiciona, acosa, acecha, rodea (de modo literal, entre la General Paz y el Riachuelo: rodea acechante) a la Capital Federal. Pero si el recorte es otro, menos general (paz) y más barrio (galaxia) el orden del sentido, las formas de visualización del sentido previo, se reconfiguran. Ese recorte puede ser (proponemos) por escenas. Menos por palabras e imágenes generales que por una conjunción discursivo-experiencial situada. Haciendo del sitio específico no solo la denominación de una práctica artística contemporánea (muchas veces vinculada al denominado extractivismo cultural), sino de una demarcación re-encuadradora (una escenificación crítica) de una experiencia (en) común.

La “escena”, en suma, como una imagen dinámica. Una imagen en tanto una escenificación imaginada, imaginable. Y que, como concepto, a su vez, tiene la doble acepción de remitir a una espacialidad, el ámbito donde una representación se lleva a cabo (la puesta en escena, la escena del crimen), como el acto mismo de la representación (lo que ocurre en un escenario, la “escena final” de una obra). Esta duplicidad (formal-contenidista) otorga a tal concepto una fortaleza enunciativa, la necesaria reminiscencia a una materialidad y a una narratológica determinada.

He allí, dijimos, la escena del arroyo. La escena del basural. La escena de la feria. Pero también la del club, la festividad popular. Incluso la de la universidad. Imágenes dinámicas que convocan o proponemos convocar a ser narrativizadas, indagadas de modos diversos. Escenas que nunca completan el modo de describirlas. De allí un carácter inacabado, de tentativa, que las compone montajísticamente.

Un carácter ensayístico, por último, creemos no solo las constituye, sino que resulta el modo pertinente de dar cuenta de ellas. Una escena requiere ser ensayada. El ensayo es requerible para toda escenificación. Sea ficcional, lo que necesita de “ensayos previos”, como el ensayismo propiamente dicho que requiere de reconstruir e imaginar una escena a través de la reflexión.

Ensayar es una condición para toda escenificación. Incluso aunque la escena pareciera estar produciéndose por vez primera, remite a otras, lo que se denomina “condiciones de enunciación”. O, en términos warburgianos, parte de una trama de persistencias (*pathos formel*), es decir, de formas escenificadas y afectivizadas que retornan.

## Tercera escena: retóricas del descarte (fragmento)

### César Bellatti

Recorrer algún barrio del cordón del Conurbano Bonaerense es sumergirse en una experiencia sensorial bastante completa. Imágenes que se combinan con olores, sonidos, texturas mixtas que pueden dejar sensaciones en cada ser sea cual sea la manera en que se realiza ese recorrido, en tren, en colectivo o a pie. Yendo a trabajar, a estudiar, a hacer los mandados o simplemente a caminar. Para quienes lo habitamos, puede resultar un costumbrismo sensorial para con esas experiencias, y esa costumbre hace a la identidad cultural de este territorio que continúa forjándose.

Una de las sensaciones que nos guía e impulsa surge de la experiencia que deja el recorrido por varios barrios de este cordón noroeste, e imagino y apuesto a que se replica en otras coordenadas, en otros puntos cardinales que orientan en esta ubicación. Encontrarse con algo que llama la atención y que es característico de los barrios. Una diversidad de canastos, cestos o tachos situados en la vereda. Algunos rozan lo creativo, vestidos de arte en su estructura, diseños delicados que adornan y acompañan la fachada previa al hogar. Otros varían, parecen ser solo algo que se dispone en la vereda sin más función que la de servir para apoyar el descarte, para que el pibe que corre atrás del camión recolector sepa que de allí las debe sacar.

Esa experiencia, esas sensaciones que deja este tipo de recorrido, invita a hacer el ejercicio de interactuar con aquello que se descarta. Imaginar que lo que se tira te preguntara: ¿qué ves cuándo me ves?

Ya no son las mismas formas que las de hace un tiempo, cuando se trataba de otra manera a los desechos. Recuerdo los tiempos de niño en los que un pozo en la tierra, en el fondo de un terreno, se utilizaba para disponer los residuos naturales, hoy llamados orgánicos. Tal vez siempre fue esa la manera correcta de denominarlos. Aquellos residuos que se elegía descartar de lo que no servía para consumo. La penca de la acelga, por ejemplo, cuando no se usaba para milanesas, las cáscaras de huevo de las gallinas que se criaban al lado de ese pozo en el que también se disponía su guano. La yerba del mate lavadísima que se secaba al sol para dar un último uso, aunque sea en un mate cocido en la intimidad del hogar, no para un convide de visitas.

Los residuos plásticos aguardaban a ser levantados por un camión que nunca pasaba y que, finalmente, cerca del pozo, se disponía y ardía en llamas.

Esa era una forma de interactuar con aquello que se descartaba en los años noventa, una práctica común en los barrios del conurbano. Mucho tiempo antes, la manera de tratarlos también era distinta.



Gentileza de César Bellatti.

La penca de aquella acelga que se descomponía en ese pozo solía ser de la cosecha del huerto elaborado en ese pedazo de tierra que alojaba una casa, a una familia. El guano de esas gallinas y las cáscaras de sus huevos también formaban parte de ese hábitat, dentro de una casita con tejido hexagonal y madera en la que empollaban sus huevos.

“¡Qué épocas aquellas!”, podría decir cayendo en un simplismo de viejo chapado a la antigua que adula y afirma que todo tiempo pasado fue mejor.

## Qué ves cuando (me) ves

“Qué ves cuando (me) ves”: la entendemos una pregunta fundamental. Una pregunta que resitúa en tiempo y espacio nuestro orden de la mirada, de nuestro lugar en el mundo (de lo visible, de lo no visible). Una pregunta deconstructiva. De desarme y desconfianza en aquello que nos han legado (medios, padres, educadorxs), en aquello en que tenemos “confianza ciega”. La “confianza ciega” es tanto un llamado al reconocimiento y valoración en uno mismo, en el otro, en quien se puede poner “las manos en el fuego”. Como a una cegazón, una ceguera, un ya no ver (más). Y si la confianza es ciega, la desconfianza ve. Ve sobre todo lo que no se muestra, lo que no se expresa a “simple vista”. La desconfianza evidencia que no hay simpleza en la vista, en los vínculos, sino complejidad, ambigüedades, “claroscuros”. En qué/quién confiar, en qué (ya) no.

“Qué ves cuando (me) ves”, “qué ves cuando ves”, es preguntar qué cosa ves ahora que a “simple vista” no veías. Qué ves ahora, al sesgo, en el umbral de la creencia, de la ceguera, iluminando las oscuridades, ensombreciendo lo demasiado cristalino. Qué ves ahora que evidenciaste que “ver” es siempre una operación. Una relación de y entre personas, cosas, signos: una construcción de sentido. Que ves con



estos nuevos anteojos, que anteojos (ya) son, ya eran, y permitían (como todo antejo) ver de cierto modo, pero ahora desconfiando de lo que antes se presentaba simple (de simpleza cómplice, cobarde), de cegadora forma, como un fuego que quemaba las manos, los ojos, las ideas.

## Bibliografía

Berger, J. (2000). *Modos de ver*. Barcelona: Gustavo Gili.

Colombres, A. (2005). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Buenos Aires: Editorial Sudestada.

Russo, S.; Cicero, A.; Fernández, L.; Del Pilar, P.; Gurrieri, V.; Reyes, C.; Olguín, R.; Baez, F.; Ávalos Rodríguez, L. y Miño, O. (2020). Mitos conurba-pandémicos. Informe comentado sobre formas míticas comunicacionales de la pandemia en el conurbano. *Ic. Contornos del NO - Revista de industrias culturales* (4), 17-29.

Russo Bautista, S. (2021). La imagen arisca Mito/conurbano, archivo y universidad situada. *Ic. Contornos del NO - Revista de industrias culturales* (5), 127-138.



# Salir de la caja: ideas lúdicas en clase



*Victoria Pirrotta\**

En abril de 2022 se empezó a dictar por primera vez la Tecnicatura en Producción de Videojuegos en el Centro Universitario de Innovación (CUDI) de La Matanza, en González Catán, a partir de un acuerdo entre el municipio y diferentes universidades nacionales.

La materia Historia de la Cultura I se dicta durante el primer año de la carrera. En la UNPAZ, es común a la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual y la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos. Los nudos conceptuales que recorre el programa se presentan con un fondo de problemas históricos de la época moderna, desde la Revolución Francesa hasta la Segunda Guerra Mundial. Los temas y lecturas obligatorias funcionan como disparadores para desnaturalizar y problematizar académicamente el uso cotidiano de términos como cultura, modernidad y arte, entre otros.

El acuerdo que llevó la Tecnicatura en Videojuegos al CUDI no solo implicó un cambio de locación. Uno de los desafíos fue planificar la materia con la especificidad de esa carrera: convocar a los y las estudiantes a involucrarse en ciertos debates académicos y a visualizarse como productoras y productores de conocimientos. Desde ahí se diseñó un trabajo final que buscó movilizar la vocación por crear.

\* Docente de Historia de la Cultura I en las Licenciaturas en Producción y Gestión Audiovisual y en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ y en el Centro Universitario de Innovación (CUDI) de La Matanza.

## Ese otrx que vive a mi lado

La película *El hombre de al lado* fue el disparador del análisis y la creación. Primero, una selección de escenas, cruce con bibliografía y defensa grupal oral. Luego, una propuesta lúdica, experimental, como un ensayo, que presentamos como un “bonus track”.

*El hombre de al lado* (2009) es una película argentina dirigida por Mariano Cohn y Gastón Duprat, con guion de Andrés Duprat, música de Sergio Pángaro y fotografía de Mariano Cohn y Gastón Duprat. La película gira en torno a un conflicto vecinal.

Leonardo es un hombre de clase media-alta, diseñador, académico, docente, que vive junto a su mujer y su hija en una casa de diseño, elegante, sobria, única. Su vecino es Víctor, un vendedor de autos que decide construir una ventana que interfiere con la estética y la dinámica de la casa de Leonardo. En ese conflicto se encuentran dos mundos distantes, dos miradas que conviven, que existen en diálogo y en tensión. Víctor quiere conocer a Leonardo, fuerza la interacción, intenta acercarse... no lo logra.

Fue filmada en la Casa Curutchet, construida por el arquitecto suizo Le Corbusier, en La Plata, entre 1949 y 1952. Las propias características de la propiedad aportaron al film una propuesta visual muy particular. El trabajo con la perspectiva y los espacios fragmentados dialogan con ciertos momentos de la historia.

Existe en esta película una mirada sobre lo hegemónico y lo subalterno en relación con lo intelectual, lo artístico, la literatura. La película invita a discutir acerca de la tensión que presenta entre lo popular y lo académico.

Esos fueron ejes de contacto con la bibliografía. La película, sus ritmos, sus personajes, generaron reacciones en cada uno y cada una. Hubo sorpresa, enojo, preguntas. Las clases tomaron dinámica de taller, fueron espacio de consulta, intercambio de ideas, discusiones y acuerdos para acompañar los procesos creativos grupales. Como esta, otras decisiones pedagógicas también ayudaron a fomentar la autonomía individual y grupal, a que tomen la palabra las y los estudiantes más introvertidos y a que se perciban en roles específicos como parte de un grupo.

## Laboratorio de ideas

Una consigna abierta: un proyecto lúdico que utilice como disparador cualquier elemento de la película. Un videojuego, un juego de mesa. Una escenografía, un personaje, una situación. Y un ejercicio de experimentación. Las propuestas se enfocaron en escenas, en la vida del personaje principal antes de la película, construyeron finales alternativos.

*Fucking Neighbour. Tu relación con los vecinos llevada al límite* es el título que pusieron Iván Gómez, Santiago Páez y Manuel de Faria Viana a su trabajo. Las jugadoras o jugadores tienen que decidir cómo lidiar con una serie de situaciones molestas con vecinos o vecinas. En base a las decisiones que se tomen –dialogar, molestar o confrontar– van apareciendo diferentes escenarios y recursos mediados por barras de energía de cada personaje.



Los trabajos de las y los estudiantes del CUDI en el marco de la materia Historia de la Cultural I, en el primer cuatrimestre de 2022.

*El hombre de al lado (The man next door)* fue la creación del grupo integrado por Hanna Rodríguez, Oriel Fernández, Mauro Acevedo, Federico Itze y Franco Acevedo. El jugador representa a Víctor, esa es la óptica del juego, y tiene que construir su ventana sorteando las trabas que su vecino intenta generar. En el nivel inicial hay que romper la pared; en el siguiente se podrá dialogar con otro personaje, con consecuencias y finales variados.

Los escenarios y las opciones fueron cambiando en cada desarrollo lúdico. Y así también, la propuesta de esta materia se vigorizó. La compartimos como un aprendizaje, como un desafío: el de salir de nuestras zonas de comodidad, el de diseñar propuestas capaces de interpelar a las y los estudiantes como productoras y productores.



# Esa mujer, ahora una serie de plataforma

Entrevista a Pamela Rementería y Marcela Guerty, guionistas de *Santa Evita*



Guadalupe Samudio y Laura Valenzuela\*

*Santa Evita* es una serie web argentina basada en la novela del mismo nombre de Tomás Eloy Martínez. Star+ la estrenó el 26 de julio de 2022, el día que se cumplieron setenta años de la muerte de María Eva Duarte de Perón.

La protagonizan Natalia Oreiro, Ernesto Alterio, Darío Grandinetti, Diego Velázquez, Diego Cremonesi y Francesc Orella. La dirigieron Rodrigo García Barcha y Alejandro Maci.

Marcela Guerty y Pamela Rementería escribieron el guion de los seis capítulos de la serie. Trabajaron en base al texto de una de las novelas argentinas más traducidas y una de las novelas en español más vendidas en la historia. Escribieron para un público internacional, potencialmente, 300 millones de hogares en todo el mundo que pueden acceder a través de plataformas audiovisuales. Pusieron letra a la obsesión, la perversión, el avasallamiento de ese cuerpo, de *esa mujer*.

\* Estudiantes de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

**Contornos del NO (CdelNO):** Santa Evita, la serie, es una adaptación del libro que lleva el mismo nombre, un libro emblemático. ¿Cómo fue el proceso de adaptación de la novela al guion de la serie?

**Marcela Guerty (MG):** Fue un proceso largo, empezamos leyendo bien la novela. Ya la habíamos leído cuando salió en 1995 pero después la volvimos a leer y fuimos buscando. Había mucho material, teníamos que elegir qué dejar y qué sacar.

En la novela, el personaje que lleva la línea principal, que va contando la historia, atraviesa muchos años de su vida y eso para la serie había que cambiarlo, porque había que situarlo. Elegimos una línea que es la del policial, la de investigar qué pasó con el cuerpo. Ese fue el mayor cambio de la historia a nivel narrativo.

**Pamela Rementería (PR):** Empezamos armando toda la estructura, cambiando los ejes temporales, formando una estructura para después, desde ahí, conciliar con el equipo de edición y con producción para poder avanzar en una primera escaleta. Entonces, primero se armó una estructura general, después fuimos probando la escaleta de los capítulos uno y dos a ver cómo funcionaban, y después sí, recién ahí empezamos la escritura de los capítulos.

**CdelNO:** ¿Cómo se organizan el trabajo para escribir de a dos?

**MG:** Laburamos mucho juntas, toda la estructura, y casi todo el tiempo. Acordamos todo y después nos dividimos los capítulos por la mitad o, con todo definido juntas, una de las dos hace la bajada. Muy pocas veces nos dividimos por líneas de personaje, en general dividimos la mitad del libro y después “pega”: al haber trabajado juntas la estructura y conocernos tanto, todo pega. Por ahí, se puede identificar el estilo de cada una, pero eso lo notamos nosotras que nos conocemos muchísimo, el espectador no lo nota para nada.

**CdelNO:** Cuando trabajaban la construcción de los personajes, ¿ya tenían en mente qué actor o actriz iba a interpretarlo? Por ejemplo, ¿sabían que sería Natalia Oreiro quien representaría a Evita para escribir en base a eso?

**MG:** No, no teníamos ni idea. Nosotros empezamos a trabajar mucho tiempo antes de que el casting esté establecido, creo que no estaba siquiera la persona de casting cuando empezamos a escribir. Eso apareció unos cuantos meses después, ya avanzado el trabajo. En esa instancia, sí supimos rápidamente que iba a ser Natalia, apenas se hizo el casting, pero casi todo, todo el material, toda la estructura, estuvo escrita sin saber quiénes iban a ser los actores.





Pamela Rementería y Marcela Guerty.

**CdelNO:** ¿Les resulta más simple trabajar el personaje cuando se trata de una persona pública, tan conocida, como es en este caso la figura de Evita?

**MG:** Es más sencillo en la medida que una tiene un montón de imágenes físicas de Evita. Después, escribir sobre su intimidad... ese fue el trabajo. Porque tratamos de escribirla desde la intimidad, la intimidad de la pareja, cómo es esa persona con lo que le está pasando, qué es lo que le pasa a ella. Y eso, por tratarse de una figura con el peso de Evita, es bastante fuerte. Creo que esa parte es la más difícil, para que no suene como de bronce, ¿no? Para que el personaje sea real, que traspase la mirada que nosotros le ponemos, porque la vimos en fotos, en cuadros, en películas.

**PR:** Más allá de la Eva que escribió Tomás Eloy Martínez, está también acá una de nuestras versiones de Eva. Tratamos de romper las esculturas de bronce, meternos en la intimidad de ese personaje, pensar en esa intimidad y pensarlo desde todos los sentidos.

**MG:** Pensarla desde esas características que estaban dadas. Algunas escenas se dan desde la novela de Tomás y otras las armamos nosotras, pero parándonos en ese lugar: “bueno, esta chica tiene 16 años, se quiere ir de este pueblo: ¿cómo accionaría? ¿cómo haría?”.

También, con la información nueva que teníamos, que no habíamos tenido antes. Porque en los últimos años aparecieron más investigaciones sobre Eva, realizadas por mujeres y que hablan de su vínculo con las mujeres, y, por ejemplo, nosotras no sabíamos que ella había sido presidenta del Sindicato de Radio cuando conoció a Perón. Teníamos la versión de “lo conoce porque ayudó en una causa, como



Gentileza de Prensa Santa Evita – Star+

una actriz que se puso a ayudar”. Y eso es distinto a decir “no, no es una actriz que se puso a ayudar. Era presidenta del Sindicato de Radio, era la cabeza de su compañía, ella conseguía los auspiciantes, la productora...”. Eso también te cambia. Esa mujer habla distinto y hace distinto.

Eso estuvo buenísimo para el personaje. Descubrir otras versiones. Uno dice: “ah, de este personaje yo ya sé”, pero empezás a abrir una puertita y no, no sabés tanto de Evita, y está llena de historias increíbles.

**CdelNO: Una de las cosas que más nos impactó tiene que ver con el propio cuerpo. La manipulación del cuerpo en la historia pero también, en la serie, las réplicas del cuerpo de Eva. ¿Qué les pasó a ustedes con eso? Al leerlo pero, sobre todo, al escribir la serie, ¿qué sintieron, como mujeres, en relación a ese cuerpo?**

**PR:** Yo leí el libro en Río de Janeiro en el año 96 y me acuerdo perfectamente que desde el primer momento que lo agarré no pude dejar de leer. Son esos libros icónicos que recordás toda tu vida, esas imágenes te acompañan.

Después, lo que pasa internamente al escribir un personaje así, lo primero que nace es encararlo con respeto, yo creo que eso es lo primero que una tiene que hacer. Y sobre todo cuando se trata de la perversión sobre el cuerpo, el avasallamiento de ese cuerpo que no puede defenderse. Fue muy muy fuerte de escribir porque, bueno, nos estábamos metiendo con todo este contenido.

**MG:** Cuando leí el libro en su momento me encantó y siempre me quedaron imágenes en la cabeza. Y cuando vino la propuesta de escribir la serie, uno de los directores, Rodrigo García, que es también como el *showrunner* y quien inició el proyecto, había querido la escribieran mujeres. Se preguntaba por qué valía la pena contar esta historia ahora y para él tenía que ver justamente con esta manipulación del cuerpo y, de alguna manera, los cuerpos de mujeres, la manipulación por parte de hombres que no la pudieron dominar en vida y la ultrajan ya muerta.

Puntualmente, lo de los cuatro cuerpos es algo que no existió. Es algo que creó Tomás Eloy como metáfora porque cada uno de los entierros tiene un sentido. Uno en la iglesia, otro en un cementerio como NN, y que ver con todo lo que pasó en la Argentina después. Es muy interesante, y muy novelesco, que lo ponga así, y es atractivo. Eso también porque el médico que la embalsamaba así lo había hecho. Había unas estatuas que iban a ser para el Monumento al Descamisado, se habían hecho unos moldes.

Hay todo un camino ahí que no sale de la nada, no es un delirio. El embalsamador escribió un libro sobre el embalsamamiento, sobre su trabajo, y ahí cuenta que un escultor italiano hizo unas réplicas y que le tomaron réplicas al cuerpo que se utilizaba. También hay fotos. Tres años con el embalsamador en la CGT. El cuerpo está quietito, ese tipo trabajando sobre ella. Todo siniestro. Da cuenta de la enorme manipulación.

**CdelNO: ¿Cómo se sienten con el resultado final? ¿Hay algo que una vez terminado hubiesen preferido cambiar?**

**MG:** El resultado final me parece espectacular. Increíble que se haya hecho, que esté, que tenga esa imagen. Tiene un enorme talento artístico, el vestuario, la luz, los actores, la dirección, la música, todo. Eso es muy sorprendente y es un orgullo porque el desafío era que esté a la altura de la gran figura que es Eva y de la gran novela que escribió Tomas Eloy. Yo creo que el audiovisual es lo mejor que se hace en cada circunstancia. En las series y en el cine se pone mucho amor. Después, sí, hay algunos que ven las cosas de una manera y otros de otra.

**PR:** Está tan bien hecho, todos los rubros dieron lo mejor de lo mejor. En alguna instancia puede que algo no te guste, pero no significa que no haya dado lo mejor. Entonces es el conjunto de todo esto, de un montón de gente pensando como uno solo.

**CdelNO: ¿Cómo percibieron ustedes las opiniones o repercusiones de la audiencia?**

**MG:** Las opiniones fueron increíbles, incluso de gente que nunca dice nada. Me mandan mensajes de muchos lados, mucha gente que la vio. Pasa como si hubiera estado en la televisión de aire, cuando salía a hacer algún capítulo de algo, te veían y te decían “¡te vi!”.

Y que esté en una plataforma también implica que la gente elige verlo. Y sabemos que también hay otra parte que elige no hacerlo por diferencias políticas o ideológicas. El propio título puede provocar esa distancia, sobre todo en Argentina.

**PR:** Y, en particular, fue muy significativa la valoración de la familia de Tomas Eloy. No la aprobación, sino que nos digan “che, nos regusta y está en el mismo tono que la novela”. Eso fue muy importante, haber recibido el beneplácito de la familia desde el primer momento, que consideraron que era hiperrespetuosa, porque uno también está adaptando a otro autor, está buenísimo haber recibido esa mirada.

Y, más en general, me encanta escuchar los comentarios. Las repercusiones son buenísimas, lo que está pasando, que alguien quiera investigar, que alguien quiera saber, que se interese, que no puedas parar de ver la serie. Bueno, ya está. Es felicidad para todos.

**CdelNO: ¿Qué significó llevar una historia como la de Evita a una plataforma como es Star+, y plantear una figura trascendental de la política local para un mercado internacional?**

**PR:** Ahí está la magnitud de esto. Nosotras trabajamos con un director que es de afuera y que vive afuera, que conoce la historia, pero no la conoce como la conocemos nosotros, o como la transitamos nosotros. Él fue fundamental para que sea un contenido más global, que pueda ser entendido en otros lugares del mundo. La serie está disponible para 300 millones de hogares en todo el mundo



Gentileza de Prensa Santa Evita – Star+

a través de las plataformas. Es una diferencia inmensa con respecto a la tele. Es impensado, no tenés la magnitud. Está disponible para que todos conozcan esta historia, que es una ficción, pero que tiene que ver con nuestra historia.

**CdelNO:** Nos interesaba charlar con ustedes porque el trabajo de los o las guionistas no suele ser visibilizado, y nos parece que es central. ¿Qué dirían sobre ese rol a quienes se empiezan a vincular profesionalmente con el mundo audiovisual?

**MG:** Todos somos contadores de historias, todos tenemos una historia para contar. Todo el tiempo estamos contando historias: la nuestra, la de los amigos, la que vimos, la que nos interesa. Creo que está bueno aprender guion más allá de si uno se va a dedicar o no a escribir historias. Lo mismo diría sobre la actuación porque me parece que son cosas que ayudan mucho para uno mismo, para una misma, para desarrollarse.

Sobre ser guionista diría que si les gusta escriban. Escriban y reescriban. Aprendan, busquen dónde, con quién, o solos. Creo que lo más complicado para empezar a escribir es la propia traba que tiene uno con respecto al formato, que le parece que es un misterio, y eso se aprende en tres días. Y, después, es escribir y decir “ah, era esto, se organiza así”, eso es lo más complejo. Después, uno va escribiendo y creo que tenemos ya una gran formación como espectadores de las cosas que nos gustan. Entonces escriban, no tengan miedo, todos somos contadores de historias y está bueno hacerlo.

**PR:** Y también es importante que se metan a hacer de todo. Los llaman para iluminar, se meten. Los llaman para maquillar, se meten. Los llaman para levantar unas cosas en un rodaje, se meten. Es importante hacer, aprender de todos los rubros. Porque después, cuando se llega al guion, es mucho más fácil comprendiendo todas las etapas de producción de un audiovisual.



# Representaciones marrones



*Fernanda Maldonado, Guadalupe Samudio, José Peñaloza,  
Oscar Miño y Solange Martín\**

*De todas las instituciones artísticas por las que pasamos,  
de todos los artistas reconocidos en el mundo, de las obras masivas,  
es casi nula la presencia de rostros indígenas, de pieles marrones.*

Flora Nómada

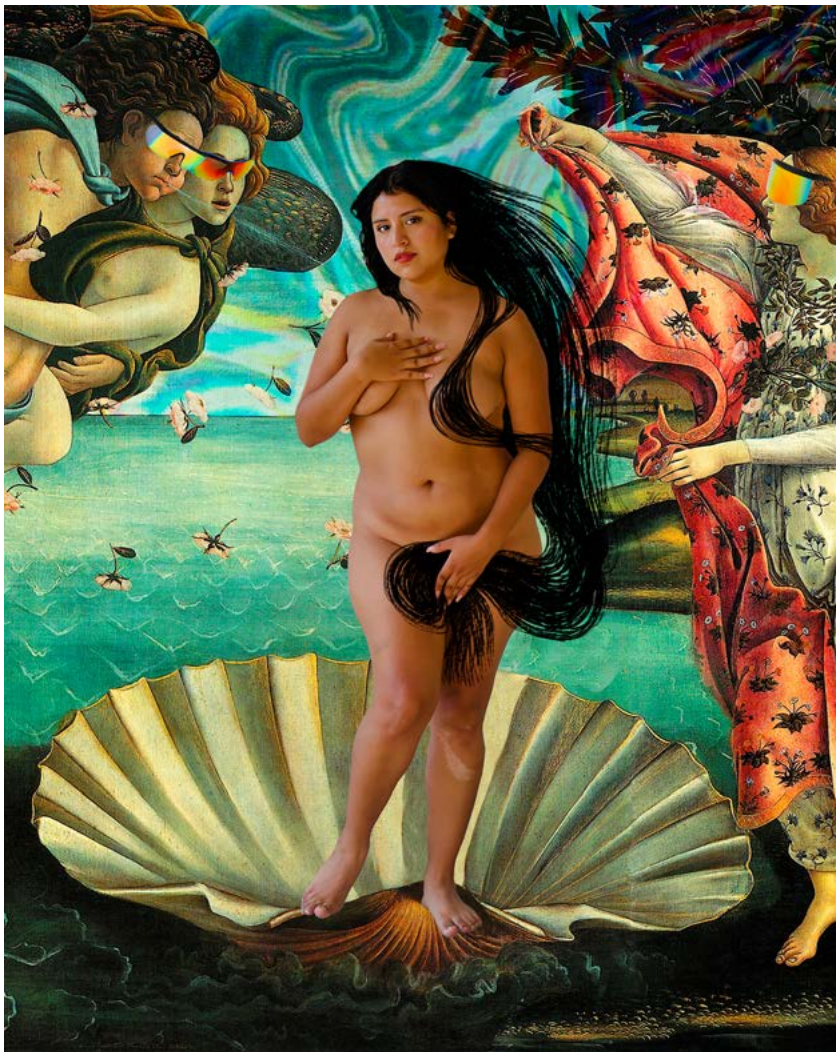
@flora.nomada postea. Se define artista visual, ilustradora, modelo *freelance marrona, curvy* y *artista* en @identidadmarron, o Identidad Marrón: “Un grupo de personas marrones unidas para debatir sobre el racismo estructural en Latinoamérica y buscar respuestas a ello”. Los posts de Flora la muestran posando con un cartel que dice “la belleza también es marrón” (*friendly reminder* pal verano”) o en una versión kolla de *El nacimiento de Venus* (“Viajero del tiempo: mueve una rama. Línea temporal:”). Muestran sus ilustraciones: una chola en tanga con las trenzas medio desarmadas, otra con estética pop y otra frase: “De la vergüenza al deseo”, tomada de la poetisa marrona aymara Chana Mamani. “Si hay pocas representaciones marrones, las creamos”, sintetiza.

\* Estudiantes de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

“¿Cómo te representa la cultura?” es, justamente, una de las preguntas que lanza el Identidad Marrón. Ahí se encuentran identidades indígenas, mestizas, migrantes que lo dicen de mil maneras: “Argentina no es blanca”. Ahí el arte sirve para visibilizar desigualdades. Dice Flora Nómada:

Si vemos al arte y la producción cultural como una de las herramientas más accesibles a la hora de descubrir y escuchar perspectivas ajenas: en la cultura no queremos ser musas, ni sujetos a investigar, ni tipificaciones. Queremos cuestionar arquetipos. Queremos ser creadores: artistas, producir imágenes para poder decir quiénes somos y cómo nos identificamos.

Este texto es un acercamiento a las identidades, a las herramientas y estrategias de lucha por representaciones que no desdibujen la diferencia. Son fragmentos de testimonios de referentes de Identidad Marrón.



El nacimiento de Venus. Gentileza de Flora Nómada.



## Arte en movimiento

Alejandro Mamani,  
abogado e integrante de Identidad Marrón



Alejandro Mamani.

El rol que ocupa el arte en el movimiento forma parte de una cuestión de expresión, pero así también analógica hacia ciertos estratos de poder. Ciertas estructuras como históricamente destinadas a una blanquitud que decide sobre el derecho a la belleza, a la academia, y en ese lugar el arte empieza a jugar un rol fundamental para hablar sobre la lucha antirracista, para expresar y para empezar a preguntar en acceso a oportunidades, cuál es el rol de los artistas marrones en el mundo del arte. Si podemos ser creadores y tener esta potencia de libre albedrío que se le confiere a la blanquitud históricamente, entonces en ese lugar el arte se transforma en algo político y el arte se transforma en una forma de denuncia pero, sobre todo, de visibilización.

**Sandra Hoyos, Licenciada en Política Social, artista feminista y antirracista. Integrante de Identidad Marrón y de la Asamblea Conurbana Feminista en el Noroeste.**

El arte ocupa un lugar fundamental en nuestro colectivo y también en nuestra militancia. Estamos hablando de la presencia del racismo estructural pero también entendemos que hay que pensar en las cuestiones vinculadas al reconocimiento identitario de visibilizar y decir que porque vos, porque sos marrón, sufrís este tipo de discriminación, que porque sos negro sufrís este tipo de discriminación, porque sos indígena, porque sos afrodescendiente.

## Quiénes somos

Leonardo Calbuyahue, artista e historiador mapuche <sup>1</sup>



Leonardo Calbuyahue @argentinacolorized

... más que nada por algunas situaciones, que por ahí hacen que me sienta extranjero, situaciones extranjerizantes como el hecho de que por ahí me pregunten si soy argentino o bien por ahí el hecho de que me digan que capaz no soy argentino o no parezco argentino, lo cual me lleva a problematizar la idea de cómo somos, quiénes son, quiénes somos, cómo nos vemos los argentinos y las argentinas. En cierta forma, estas experiencias me han inspirado a debatir, compartir y difundir todo lo que tiene que ver con la población indígena, la población afrodescendiente, y romper un poco, desmitificar un poco la idea de que la Argentina es un pedacito de Europa, como se ha dicho durante mucho tiempo en América Latina ¿no? Entonces me parece que lo interesante es ver cómo se transforman esas experiencias extranjerizantes, en cierta medida discriminatorias, para generar herramientas, trabajos que ayudan a democratizar las representaciones nacionales y, por otro lado, también a repensar nuestros orígenes para cuestionar la idea de que la Argentina es una nación blanca.

<sup>1</sup> En la cuenta de Instagram @argentinacolorized interviene imágenes de archivos fotográficos.



Paisanos desayunando tamales y empanadas (Catamarca, 1930). AR-AGN-AGAS01-DDF-rg- Caja 3011 - Inventario 144592. Autor: Leonardo Calbuyahue.



Familia de clase obrera argentina (1941). Documento fotográfico. Inventario 320041, de Leonardo Calbuyahue.



Censista relevando los datos de una familia gitana, s/f. Autor desconocido. Archivo General de la Nación. AR-AGN-AGAS01-DDF-rg-2026-195236. Autor: Leonardo Calbuyahue.

## Cruzar los límites

Fabián Leguizamón (Ñeko), artista visual,  
ilustrador y diseñador, integrante de Identidad Marrón



Fabián Leguizamón (Ñeko).

Mi acercamiento al colectivo Identidad Marrón tiene que ver con reconocer que fui discriminado y que eso comenzó siendo muy chico. Podría mencionar, en principio, cuando comencé el secundario, que fue un secundario fuera del barrio, y luego siguió cuando empecé a cursar en la FADU. Luego entendí que esta discriminación era una respuesta de la sociedad al haber cruzado esos límites que justamente son impuestos a las personas racializadas. Estas expresiones surgen cuando una persona se mueve del lugar que le fue socialmente impuesto. Entendí que para la sociedad el ser diseñador o ser artista no era algo que está linkeado directamente a una persona racializada. Porque en el imaginario, una persona racializada ocupa otros lugares: servicio doméstico, policía, obrero, pero no diseñador o artista. Entiendo, también, que este discurso está generado por el arte, por la televisión, por los diarios, por el sistema político, por todas las entidades que conforman este imaginario de quién es argentino y quién no lo es, y qué puede hacer y no pueda hacer una persona que, a priori, es leída como no argentina por su color de piel. La gran mayoría de nuestros compañeros han sufrido experiencias similares, por no mencionar situaciones más graves como es la requisita policial.

Para mí, todas las identidades y experiencias acorde a estas identidades son válidas para producir arte. Por otro lado, el emprender un proceso de reconocimiento como persona racializada puede ser muy doloroso. Hay que quitar ciertas capas que nos hemos generado, como escudos para hacer más tolerable el día a día. Que uno tal vez encuentre, en un



La operación (acuarela y lápiz), de Fabián Leguizamón (Ñeko).



Observación (acuarela y tinta), de Fabián Leguizamón (Ñeko).  
Obra realizada para el festival internacional de antirracismo en Manchester.

primer momento, tal vez de reconciliación con su identidad y puede que sea necesario un estadio más íntimo a la hora de trabajar sobre las experiencias para luego, tal vez, si uno lo desea, hacer algo en pos de la concientización de esta racialización, en pos de denunciar un sistema de racismo estructural.

### **Algo con mis raíces**

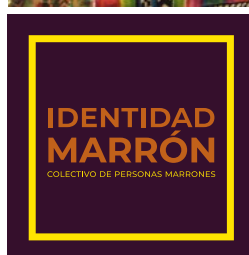
Cristian Loza Riveros, artista plástico, diseñador de indumentaria e integrante de Identidad Marrón



Cristian Loza Riveros - CRIS OB @cris.o.b,  
diseñador de la colección Raíces.

Los artistas encuentran la manera de comunicarse a través de sus obras. Muchas veces, de manera más consciente, otras de maneras más inconscientes. Y probablemente las obras digan mucho más de lo que la gente en general puede comprender. Por mi parte, hace más de tres años que me vengo formando como diseñador de indumentaria y hace muchos más años como artista visual. Cuando arranqué con la carrera no sabía bien qué iba a hacer, ni para donde iba a disparar mi arte. Porque, bueno, yo ya venía de una formación más artística, y cuando arranqué diseño me di cuenta de que en la moda ya había prototipos de cuerpos, de rasgos hegemónicos que componían la industria y a lo que yo me iba a dedicar, en lo que yo no me sentía nada representado.







Colección Raíces. Diseñador: CRIS OB @cris.o.b. Modelxs: @kaachitto @niee.ko @aylencandela @nairavictoria @yemithjordan\_. Fotógrafo: Humberto Contreras.

Nos dijeron que el último año era un año en el que íbamos a armar nuestra propia colección y que teníamos que elegir un concepto y armar algo en base a eso y ahí fue cuando dije: “Yo voy a hacer algo con mis raíces”. Yo quería hacer algo con mis raíces bolivianas, yo sentía que tenía que decir algo y que mi arte iba a decir algo, entonces fue el momento en el que empecé a componer toda mi colección. Desde las estampas, los textiles, los accesorios, todos fueron pensados de una manera con muchas referencias de mis orígenes bolivianos. Hago mucho énfasis en el carnaval, en la diablada, en la fauna de Bolivia, del Altiplano, de los colores, de modas urbanas que hay en Bolivia, de muchas cosas que yo siempre viví y estuvieron incorporadas en mí toda mi vida y que salieron para esta colección con la cual estoy muy, muy feliz, siento que hice un trabajo que me hace sentir orgulloso de mí mismo. Y también con la elección de los modelos que son todos marrones, son todos chicos muy talentosos que aportaron muchísimo a mi colección. La maquilladora también es marrona, todo el equipo estuvo conformado por personas racializadas y fue un día hermoso el día del desfile que le dio como el gancho final a todo este trabajo.

## Interseccionalidad marrón

Sandra Hoyos



Sandra Hoyos. Gentileza de Pablo Cittadini.

Lo cierto es que las personas que no son blancas ocupan los lugares con mayor desventaja, y por eso vamos a encontrar en los sectores empobrecidos, o cuando hablamos de la pobreza, se piensa en personas marrones, no solamente es el imaginario sino que es efectivamente así.

Cuando se piensa en una persona que puede ser docente, artista, profesional, como abogado o trabajadores sociales, médico, médica, ingeniero, arquitecto, investigadora, investigador, la imagen que se viene a la cabeza no es de una persona marrón, sino de una persona blanca. Y cuando se piensa en villeros, chorros, pobres, migrantes se piensa en otro tipo de persona, se piensa en las personas marrones. Y eso entendemos que es la desigualdad, y es de lo que creemos que hay que hablar. Por eso entendemos a la identidad marrón no solamente como una cuestión vinculada a lo genético y de dónde venimos, sino como una posibilidad de posicionarnos políticamente desde nuestra identidad y cuestionar este ordenamiento en el que vivimos donde la desigualdad está presente e impacta directamente sobre la idea de las personas.

## Racismo estructural

Alejandro Mamani

Identidad Marrón es una organización de la sociedad civil conformada por personas marrones, hijos, hijas, nietos y nietas de personas campesinas indígenas o migrantes de la migración nacional o internacional. Habla de las personas de decencia indígena y se dedica a visibilizar el racismo estructural. En primer lugar, uno de los grandes problemas en Latinoamérica es pensar que no existe el racismo y, en segundo lugar, está enfocado en las personas de ascendencia indígena.



# Notas sobre el “derecho de ciudad” frente a la “nueva cuestión espacial”



*Betina Guindi\**

En los últimos tiempos, y aun con mayor vigor a partir de la pandemia de COVID-19, asistimos al despliegue de nuevas y renovadas lógicas de capital globalizado que evidencian la agudización de los problemas de la democracia. Entendemos a esta última como el principio que pugna por la igualdad y la justicia social y no en una dirección liberal-capitalista meramente procedimental. Se trata de unas lógicas que se diseminan en la vida social provocando trastocamientos en la subjetividad y los modos de ser de la política.

¿Cuántas espacialidades habitamos, en forma enmarañada, en el tiempo actual? ¿De qué modo esta reconfiguración impacta en los derechos de las ciudadanías? Es cierto que los diagnósticos de predominio virtual aparecen como ineludibles; no obstante, estos no deben apurarse ni generalizarse livianamente. Las realidades de una proporción de ciudadanías del mundo muestran una compleja relación entre los procesos inmateriales y la persistencia de formas previas y exponen la yuxtaposición de viejos y nuevos modos de exclusión. Exponen, también, la reactualización de expresiones ciudadanas en disputa que obran tanto en el escenario virtual como en el de la ciudad material.

\* Profesora de Introducción a la Comunicación en el Centro Universitario de Innovación (CUDI) y la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videjuegos de la UNPAZ.

Como vía heurística a estas cuestiones se propone una reflexión teórico-política que retoma en particular ciertos derroteros del pensamiento de Étienne Balibar y Jacques Rancière. Asimismo, se abren nuevos interrogantes hacia lecturas que permitan problematizar las complejidades espaciales que afrontan las ciudadanías en el tiempo actual.

## El “derecho de ciudad”, hoy

¿Qué posibilidades presenta la categoría de ciudadanía en las actuales condiciones de la vida social y qué redefiniciones de orden conceptual debe afrontar para viabilizar su vigencia? Ligado a ello: ¿qué complejas singularidades debe estar en condiciones de iluminar en el marco de la actual dinámica urbana tardo-capitalista? Estas reflexiones involucran el debate acerca de su potencialidad política: hasta qué punto su uso es meramente reproductivo de las instituciones o si, por el contrario, es una categoría que puede resultar productiva para pensar los problemas políticos contemporáneos. El ejercicio supone someterla a una ineludible reformulación que cuestione ciertas concepciones consolidadas que la han relegado a una versión meramente liberal-capitalista diluida en la formulación neoliberal.

La conceptualización de la ciudadanía que propone Balibar (2004) resulta clave porque el autor adscribe a ella sin ontologizarla. La considera una categoría inacabada e inacabable estrechamente ligada al devenir de la política y la democracia. El “derecho de ciudad” se enlaza, según este autor, a la palabra griega *politeía* que, a partir de la *Política* de Aristóteles, se tradujo como “ciudadanía” o “derecho de ciudad” y “constitución” o “régimen político”. Integrando ambos sentidos, la conceptualización de “derecho de ciudad” supone la “constitución-de-ciudadanía”: es decir que no se restringe a la portación de derechos otorgados constituidos *a priori* ni plenamente. Por el contrario, refiere a una actividad permanente a través de la cual los propios actores participan en la institución de derechos en una situación de reciprocidad con otros.

Es cierto que la trayectoria del concepto de ciudadanía en el mundo moderno ha colaborado, en buena medida, a la cristalización de las relaciones (desiguales) que impone el capitalismo y, simultáneamente, remite también a tradiciones y experiencias potentes políticamente como la llamada “irrupción de la ciudadanía social”. La ciudadanía social no debe ser asumida como expresión de dilución de la conflictividad social sino, por el contrario, como una vía para su manifestación. Es decir, no debe pensarse como la adjudicación de derechos a los sectores subalternos, sino como la adquisición de esos derechos de contenido social producto de las luchas colectivas (Balibar, 2012, 2013, 2017).

Frente a la distinción entre una concepción formal y una concepción material de la democracia, la ciudadanía social abre claramente el juego al segundo sentido. Esto supone la concreción de una concepción de la ciudadanía ya no como el mero goce de derechos, pertenencia a una comunidad o reparto de responsabilidades, sino como esa capacidad que los ciudadanos se confieren entre sí –la

conciudadaneidad— en un viraje de la preeminencia de la lógica de la representación hacia una tensa convivencia con mecanismos y prácticas de participación.

Asimismo, y polemizando con una concepción de la ciudadanía como ideal abstracto vacío de contenido social, cabe incorporar con Balibar la noción de “desobediencia cívica”, que se constituye en la piedra de toque de la fundación de derechos como actividad de reciprocidad, dado que toda construcción política resulta de la combinatoria entre elementos contrarios que, propiciando su propia disolución, recrea permanentemente lo político. No obstante, la cuestión no se dirime en una dirección plenamente insurgente. Existe “un factor diferencial entre insurrección y constitución” (Balibar, 2013b: 63), diferencia que supone la imposibilidad de subsumir la noción de ciudadanía a una mera representación jurídica o formal, aunque sin negar plenamente su tramitación en la compleja relación con la figura del Estado. Por ello es que la dialéctica entre insurrección y conservación trata de una conciudadaneidad y no de la existencia de un consenso o unidad homogénea dentro de una comunidad política.

En definitiva, reconsiderar la categoría de ciudadanía en su condición universalizable supone, pero al mismo tiempo, asumirla como una figura inacabada e inacabable. Una caracterización que guarda dos aspectos: por un lado, entender que toda esta formulación carecería de sentido si no se tuviera en cuenta la centralidad que mantiene la cuestión de “la individualidad de aquellos que son los más obstinadamente excluidos de su ejercicio” (Balibar, 2004:15). Pero también, que al asumir la variabilidad del concepto y su condición aporética intrínseca, por un lado, quedan lejos las posiciones esencialistas y, a un mismo tiempo, se recupera la tarea política de pensar un tiempo y espacio determinado, reparando en las modalidades de institución de la ciudadanía que allí emergen. Estas coordenadas teóricas (siguen) aportan(do) a la interpretación de la política contemporánea.

## **La dimensión estético-política de la ciudadanía y las nuevas formas de espacialidad**

La revitalización de la categoría de ciudadanía solo es posible a condición de desajustarla de la tradición liberal-capitalista restituyéndole su poder instituyente. Por ende, es preciso agregar que este desplazamiento conceptual requiere considerar a la ciudadanía también en su dimensión sensible, dado que los modos en que las ciudadanías habitan el espacio remiten a una configuración que enlaza modos de ver, de sentir y pensar (Rancière, 2009). Es productivo concebir al orden espacial en términos de una configuración estética, entendiendo a esta como “un modo de articulación entre maneras de hacer, formas de visibilidad de esas maneras de hacer y modos de pensabilidad de esas relaciones” (Rancière, 2009: 7).

Ahora bien, el orden de lo sensible debe asumirse como un espacio partido en el que quedan expuestas tanto la existencia de lo común como la delimitación (exclusión) de las partes y los lugares. Ambas nociones —estética y partición de lo sensible— contribuyeron a una comprensión más amplia y profunda de aquello que podría denominarse la actividad de la política. Por un lado,



Registro realizado por residentes de la Villa 20 de Lugano, Ciudad de Buenos Aires. Las prácticas de organización popular durante el aislamiento por la pandemia de COVID-19.





Registro realizado por residentes de la Villa 20 de Lugano, Ciudad de Buenos Aires. Las prácticas de organización popular durante el aislamiento por la pandemia de COVID-19.

supone que la política no se despliega sino como un objeto litigioso pero, a la vez, que el litigio de la política tiene lugar en el campo estético, entendido no en términos de arte sino de distribución de tiempos y espacios.

Las relaciones entre política y estética se despliegan inexorablemente imbricadas, sin mutua exterioridad posible (Rancière, 1996, 2009), de modo que las formas estéticas que presenta la dimensión espacial –ámbito por excelencia de despliegue de las vidas ciudadanas– se incardinan a los procesos de subjetivación política y a las posibilidades y dificultades de construcción del ser-en-común. En tal sentido, la condición politizable de la espacialidad remite a la posibilidad de intervención insurreccional de ciudadanías que disputan la legitimidad del uso de los espacios. Habitar los espacios es, ante todo, una actividad política que encarna la condición agonal de la vida social.

### **Recapitulación precaria: la política frente a la nueva cuestión urbana**

Hace unas cuantas décadas ya, el filósofo francés Michel Foucault (1984) señalaba que el nuestro era el tiempo de la preeminencia del espacio; una lectura que se vería reafirmada en la proliferación de diagnósticos que hablaban de la relevancia de la cuestión espacial del tardo-capitalismo, reeditando lo que Lefebvre (1968) y Castells (1976) habían pregonado años atrás. El crecimiento acelerado de las infotecnologías va generando diagnósticos en torno de esos procesos, asumiendo la fusión del orden tecnológico con la propia vida humana (Costa, 2021), procesos que tienden a involucrar mutaciones antropológicas sin precedentes (Berardi, 2007); asimismo, la expansión de lógicas extractivistas signadas por lo inmaterial (Negri, 2020) aparecen regulando cada día más la escena global.

En ese marco, lejos de perder vigencia, la pregunta por los derechos ciudadanos cobra renovado ímpetu político ante la virulencia con que aparecen mayores resquebrajamiento de la ya precaria universalización de esos derechos. La paulatina infotecnologización de muchos órdenes de la vida (sanitarios, educacionales, recreativos, laborales) obliga a pensar con urgencia en la reconfiguración de la dinámica política frente a las nuevas condiciones espaciales. Los procesos de virtualización concentrados por un exiguo grupo de empresas (Zuazo, 2018) exponen a diario un movimiento activo que opera lacerando la igualdad de derechos. Frente a ello, la falta de recursos tecnológicos por parte de un importante número de habitantes precarizó aún más la vida de millones de seres humanos. La situación se exagera en los engorrosos trámites que debe llevar a cabo la población para acceder a coberturas básicas profundizando la brecha entre ricos y pobres en la ciudad. Pero también presenciamos la persistencia de ciertos elementos fundantes del “derecho de ciudad”. En ese marco puede pensarse la acción política de organizaciones comunitarias que, en vinculación con algunas políticas estatales<sup>1</sup> se proponen paliar la brecha digital (Baladrón, 2018) exigiendo formas alternativas para proveerse de acceso a la digitalización. Innegablemente

---

<sup>1</sup> Véase <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/234666/20200908>

la institución de la desigualdad se expande en nuevas espacialidades que se potencian en la superposición con las carencias materiales históricas.

El “derecho de ciudad” debe contemplar las condiciones de inclusión y seguridad para todos aquellos que decidan o estén obligados a ejercer ciudadanía en determinados espacios territoriales y virtuales.

Sin lugar a dudas, habrá que seguir pensando en la potencia política de las nuevas subjetividades y los nuevos espacios, pero difícilmente el mejor camino sea abandonar las calles y toda copresencia de los cuerpos.

## Bibliografía

- Amadeo, P. (ed.) (2020a). *Sopa de Wuhan*. La Plata: ASPO.
- Amadeo, P. (ed.) (2020b). *La fiebre*. La Plata: ASPO.
- Balibar, É. (2004). *Derecho de ciudad. Cultura y política en democracia*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Balibar, É. (2012). Los dilemas históricos de la democracia y su relevancia contemporánea para la ciudadanía. *Enrahonar Quaderns de Filosofia*, (48), 9-29. Recuperado de [www.raco.cat/index.php/enrahonar/article/viewFile/253003/339748](http://www.raco.cat/index.php/enrahonar/article/viewFile/253003/339748)
- Balibar, É. (2013). *Ciudadanía*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Baladrón, M. (2018). “Redes comunitarias: acceso a internet desde los actores locales”. *Revista Hipertextos*. 6(9), 65-98. Buenos Aires, Enero/Junio. Recuperado de <https://revistas.unlp.edu.ar/hipertextos>.
- Berardi, F. (2007). *Generación Post-Alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Castells, M. (1976). *La cuestión urbana*. México: Siglo XXI.
- Costa, F. (2021). *Tecnoceno: Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*. Buenos Aires: Taurus.
- Foucault, M. (octubre de 1984). 360.- Otros espacios (Conferencia en el Cercle d’Études Architecturales, 14 marzo de 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, (5), 46-49.
- Lefebvre, H. (1968). *El derecho a la ciudad*. Barcelona: Península.
- Marshall, T. H. y Bottomore, T. (1965). *Ciudadanía y clase social*. Madrid: Alianza.
- Negri, A. (2020). *De la fábrica a la metrópolis*. Ensayos 2. Buenos Aires: Cactus.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: Lom.
- Zuazo, N. (2018). *Los dueños de internet*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Debate.



# FAN: lo universal de la fiesta



*José Luis Albornoz\**

Este artículo no pretende ser una mera descripción de una experiencia. Aunque necesariamente haya que ofrecer a lectores y lectoras datos sobre el Festival Artístico del Noroeste (FAN), la intención es también soltar conceptos. Digo “soltar” porque cada quien profundizará, o no, según su interés y pasión. La síntesis resulta cada vez más difícil. Cada vez que se viene un nuevo FAN u otro evento similar, se instala con más fuerza la certeza de que la gestión cultural (esa que se produce y ejecuta en el campo/territorio, con proyectos vivenciales, atravesada más por la práctica que por la teoría) es una forma de sentir y ver el mundo que requiere cualidades y personalidades particulares.

## Descripción

El FAN es un festival universitario, artístico y cultural que se desarrolla durante un fin de semana de octubre en la Universidad Nacional de General Sarmiento.

Se compone de cinco categorías: artes visuales, artes audiovisuales, música, artes escénicas y artesanías. Todas las actividades tienen entrada libre y gratuita. La particularidad del festival es que lo gestionan

\* Licenciado en Cultura y Lenguajes Artísticos por la Universidad Nacional de General Sarmiento (UNGS). Integra la Secretaría de Cultura y Medios de la UNGS. Fundador y coordinador general de Festival Artístico Noroeste (FAN).



Gentileza de Prensa FAN.

íntegramente estudiantes de la UNGS, instituciones cercanas y gestores locales. La grilla se compone casi en su totalidad por artistas del noroeste del Gran Buenos Aires.

El FAN es un espacio de encuentro, experimentación, formación y presentación de colectivos artísticos y gestores de la región cercana a la Universidad Nacional de General Sarmiento. Es, también, un modo de contribuir al desarrollo y la conservación de la identidad, de favorecer la creatividad en tanto recurso social.

Es un espacio potencial para que grupos movilizados por las mismas ganas de expresarse, de compartir, con las mismas inquietudes y atravesados por problemáticas similares, puedan reunirse y crecer en el intercambio artístico.

Entendemos a la cultura como un fenómeno dinámico, en permanente construcción y reelaboración. A través de estas acciones buscamos estar en permanente contacto, producir, compartir y aprender en conjunto para incrementar la escena artística local. La solidaridad y la inclusión de colectivos artísticos regionales, gestores culturales y productores son valores siempre presentes.

El formato transgrede la habitual dinámica de un espectáculo universitario, no solo por la cantidad de estudiantes y artistas que involucra, sino también por el modo de pensar los espacios. Durante tres días la sede del FAN se convierte en una casa intervenida y nuestro grupo en una gran familia. Como toda familia existen diferentes puntos de vista, opiniones, ideas, tensiones. La organización apunta a la horizontalidad, aunque en etapas claves de la producción el consenso absoluto es imposible.



Gentileza de Prensa FAN.



Gentileza de Prensa FAN.



## Historia

El Festival comenzó como una propuesta gestionada por los estudiantes y graduados de la Licenciatura en Cultura y Lenguajes Artísticos de la UNGS. Contó con la colaboración de docentes, no docentes y el personal del Centro Cultural UNGS. La primera edición, en septiembre de 2016, fue posible porque los artistas cedieron sus honorarios y no percibieron pago alguno por sus presentaciones. Al año siguiente los artistas de artes escénicas y música cobraron por su presentación en el Festival y los artistas visuales recibieron una reproducción de sus obras en una postal. Ese año se sumaron estudiantes de la Licenciatura en Comunicación y del Profesorado en Letras. En 2018 y 2019, gracias a vínculos institucionales y al crecimiento del festival, nos mudamos al Palacio Municipal de Malvinas Argentinas. El equipo se enriqueció con la incorporación de estudiantes de la UNPAZ, de gestores y gestoras independientes y con la mirada territorial que aportaron los trabajadores y trabajadoras municipales. La nueva sede permitió crecer en público, en cantidad de artistas, en visibilidad. Adquirimos herramientas de gestión centrales para nuestro crecimiento profesional.

Durante la pandemia no se pudo realizar el Festival y los avances se dieron en la posproducción de nuestro documental que estrenamos en 2020.

2022 nos encuentra con la quinta edición del FAN y hay nuevos desafíos: cambiamos la sede (será en el Multiespacio Cultural UNGS), el mes (octubre), sumamos el área de infancias, ampliamos el equipo y tendimos nuevos lazos institucionales (por ejemplo, con la Universidad Nacional de la Artes, con el Mercado de Industrias Culturales de Argentina y con sponsors privados).

## Conceptos

Recién en la tercera edición de FAN aparecieron, o se renovaron, algunos interrogantes: ¿qué entendemos por festival?, ¿qué lo distingue del resto de los eventos?, ¿qué tiene FAN de distinto?

Pocos son los escritos sobre el tema y, entre ellos, tomamos esta definición como punto de partida: “los festivales son eventos tanto artísticos como sociales, momentos que reclaman la esfera pública para la creatividad y reafirman la dimensión cultural de nuestra vida en común”.<sup>1</sup> Están ahí la comunidad y la importancia de la cultura en esa construcción.

En esta idea de lo festivo el tiempo aparece también como algo fundamental. Los festivales suponen “una programación muy condensada, que nos remite pues a una temporalidad”. Un festival no dura todo el año. Es “por naturaleza discontinuo”. Aparece y desaparece. Esto es central para nosotros: en el diseño de la estrategia de comunicación y en la planificación de las acciones el festival comienza seis meses antes para el equipo que lo organiza. Para el público, artistas y equipo de gestión, todo el trabajo se materializa y concentra en dos días.

<sup>1</sup> Llacuna i Ortíz, P. (2017). *Repensar la organización de un festival. Reflexiones en voz alta desde la experiencia y las lecturas* (p. 45). Córdoba: Ediciones DocumentA/Escénicas.

El tercer elemento distintivo de un festival es la dinámica y la cantidad de actividades concentradas en su grilla. En FAN conviven diferentes lenguajes artísticos con fluidez y frenesí. Con un ritmo y pulso acelerado. Queremos que los espectadores y espectadoras se sientan abrumados y en duda por la variedad y cantidad de la oferta. “Quiero ver todo pero no puedo”: esa es la sensación que buscamos.

Esta caracterización es común a muchos festivales. Ahora bien: quienes gestionamos FAN nos pensamos desde nuestro rol de gestora o gestor público. Bajo la bandera de la cultura y educación como derecho, estamos convencidos de que la cultura mejora la calidad de vida. El disfrute y la fiesta, tal como la entendían las comunidades originarias de América, son centrales en nuestra vida comunitaria. En afirmar valores, encontrarse con un o una otro. En esta línea, garantizar la gratuidad es fundamental. Sentimos que para que el festival sea de verdad inclusivo no se tiene que cobrar entrada, aunque no lleguemos aún a los sectores que apuntamos, aunque los costos de producción sean altos y demande un gran esfuerzo de gestión. Del mismo modo, los feriantes no pagan por instalar sus puestos, pero sí se paga a los artistas. No son datos menores porque la profesionalización del sector cultural requiere del reconocimiento económico. También para los gestores que producimos este evento es necesario cobrar honorarios. El Festival se encuentra en crecimiento y esa será la próxima conquista.

Nuestro horizonte es ser un espacio festivo y formativo único, necesario y vivencial, tanto para artistas, gestores y públicos. Ofrecer un festival de gran magnitud (artística, técnica y comunicacional) y con contenidos innovadores, creativos, abierto a todo público y conservando la gratuidad en la entrada y, siempre, con la confianza de la universidad pública, con trabajo en equipo y apoyo de la comunidad artística.

No nos resignamos a que la cultura esté en segundo plano aun en un contexto de tantas necesidades insatisfechas.

Proponemos: que lo festivo sea público, que florezcan estos espacios de intercambio, abiertos y plurales. Que no queden sumidos a las lógicas del mercado, que todo lo convierte en mercancía. “Seamos realistas: pidamos lo imposible”, rezaban el graffiti del Mayo Francés. Generemos herramientas desde lo público para financiar estos festivales mediante un sistema de sponsoreo, acceso a convocatorias de organismos estatales, etc. Los estudiantes y graduadxs de carreras de comunicación y gestión cultural cuentan con las herramientas para llevar adelante esta tarea. En estos proyectos públicos es donde se pueden apreciar contenidos innovadores, propuestas experimentales y accesibles para todes. Por eso, pidamos lo imposible y hagámoslo posible: la cultura es un derecho.

## Presente y futuro de los juegos de mesa



*Carlos Borda, Lautaro Nehuen Alfaro y  
Nicole Stephanie Aranda\**

La Zapada Lúdica se creó en 2016 con la intención de nacionalizar el concepto de las *jams* pero, en este caso, centrado exclusivamente en los juegos de mesa. El evento fue creciendo y de Argentina se latinoamericanizó al siguiente año. Se trata de un encuentro cuyo objetivo es que los participantes experimenten trabajar en un período breve de tiempo sobre una idea, recorriendo de manera integral el diseño y desarrollo de un juego de mesa.

En Argentina, los juegos de mesa están pasando por un momento histórico y los y las docentes de la UNPAZ procuran que los y las estudiantes puedan incorporarse activamente a la nueva camada de diseñadores que está surgiendo.

Este año, la Zapada llegó a la UNPAZ de la mano del docente Fabián Martínez Torre. Asumió la coordinación junto a José Guerra Prado (ex coordinador de la Licenciatura), secundados por Nicole Aranda y Lautaro Alfaro, estudiantes y cofundadores de CODEPAZ, la recientemente creada comunidad de estudiantes de videojuegos. En la Zapada participaron más de sesenta personas y presentaron nueve prototipos en 48 horas, entre el 22 y el 24 de julio.

Durante estas jornadas, también estuvo presente el diseñador Ariel Mora, que incitó a los participantes a involucrarse y participar en las convenciones y muestras anuales de juegos.

\* Estudiantes de la Licenciatura en Producción y Desarrollo de Videojuegos de la UNPAZ.



Zapada Lúdica en la UNPAZ

Así se abrió la puerta para el segundo evento lúdico y profesional en el que la UNPAZ estuvo presente este año: el Encuentro Nacional de Juegos de Mesa (ENJM22). La convocatoria se abrió a estudiantes de la Licenciatura en Diseño y Producción de Videojuegos y CODEPAZ se organizó para estar presente. Rosario fue la sede de este encuentro federal del 16 al 18 de septiembre pasado y allí estuvieron quince estudiantes con sus prototipos de juegos de mesa, algunos de ellos creados durante la Zapada Lúdica: *Catsbrige*, *Intervirus*, *Michi Diversión*, *Platillo Veloz*, *Zona Segura*, *Armate*, *Cebados*, *Cure Inc.*, *Catastrofe*, *Ergaea* y *Villa Altube*.

Juegos de rol, ludotecas, prototipos, torneos, ajedrez, espacio de intercambio: la propuesta del ENJM22 fue intensa, variopinta, motivadora. Se entregaron los premios Poncho y Alfonso, retrasados debido a la pandemia, y se premió también la participación y el testeado de juegos, donde la delegación de la UNPAZ fue distinguida.



Encuentro Nacional de Juegos de Mesa en Rosario.



# La historia de las islas desde una “perspectiva marítima”

Sobre *Navegar la historia: Malvinas y el mar*, de Canal Encuentro



Matías Farías\*

Este año se conmemoran los cuarenta años de la guerra de Malvinas. Entre distintas intervenciones culturales, se destacó la serie *Navegar la historia: Malvinas y el mar*, producida por Canal Encuentro. En esta nota ubicamos esta serie dentro de la amplia producción de los canales públicos educativos sobre las islas del Atlántico Sur y reflexionamos sobre el modo en que una “perspectiva marítima” ofrece nuevas claves para pensar la historia de las Malvinas.

## Malvinas, entre la historia reciente y la larga duración

Son muchas las producciones de Canal Encuentro y Pakapaka dedicadas a la historia argentina y sudamericana. Tantas, que no es exagerado interpretarlas como parte de una apuesta: la de construir una nueva autocomprensión nacional y regional en la que la historia, lejos de considerarse acabada (tal como se postulaba desde los países centrales tras la caída del Muro de Berlín), vuelve a ofrecerse como una fuente de sentido legítima de las identidades colectivas. Esta afinidad con la historia puede pensarse a su vez como una de las vías a través de las cuales estas señales educativas definieron a uno de sus interlocutores privilegiados: docentes y estudiantes del país, quienes habitan cotidianamente instituciones escolares

\* Investigador y docente en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

donde el discurso histórico circula e interpela, aunque más no sea a través del dispositivo de las efemérides. Proponerles a las escuelas un horizonte histórico para situar la construcción del vínculo pedagógico cotidiano probablemente haya sido una de las políticas públicas más arriesgadas y notables de estos canales, en la medida en que asocia elementos que no siempre suelen ir de la mano: nuevos formatos narrativos, producción audiovisual y marcas identitarias que se sostienen en la historia de un territorio.

Ahora bien, entre esta amplia producción histórica, Malvinas ocupó un rol destacado. Desde luego, puede pensarse que ello obedeció a varias razones: el peso de las islas en la historia argentina, la posibilidad de entablar un diálogo con destinatarios diversos en todo el país, la convergencia entre una problemática que interesa a las agendas estatales pero que a la vez ha sido retomada y resignificada, de manera multiplicada, por la cultura popular. Pero a todo ello debería agregarse una razón de índole pedagógico-política: quizás como ninguna otra problemática, las islas permiten reunir como parte de una misma reflexión los efectos trágicos de la última dictadura militar con una temporalidad de más larga duración ligada a la constitución del Estado argentino, la definición de su territorialidad y los debates sobre la identidad nacional. Ahondar en este punto no es una tarea sencilla, tal como puede apreciarse con tan solo tener en cuenta algunos de los interrogantes que suscitó la captura del símbolo nacional por parte de la última dictadura militar. Pues ¿no había significado 1982 el punto de quiebre de aquellas referencias con las que usualmente habíamos pensado la nación? ¿No había quedado sellado, con la última dictadura militar, el divorcio entre la idea nacional y el Estado de derecho? El desafío con el que deben lidiar las series, micros y otras producciones audiovisuales de las señales públicas educativas sobre Malvinas consiste en hacerse cargo de estos problemas y, a la vez, evocar escenarios en los que sea posible construir nuevos puntos de encuentro entre la idea nacional y el “nosotros” colectivo, desinscribir al símbolo nacional de aquel campo de significaciones en el que trágicamente quedó cristalizado por la última dictadura militar argentina para reinscribirlo al interior de otros proyectos políticos, acordes con una vida en común democrática.

Ya hace una década, en el contexto de la conmemoración del trigésimo aniversario de la guerra, las producciones de Canal Encuentro asumieron de algún modo el desafío de pensar Malvinas al interior de estas tensiones. Así, en la serie *Malvinas, historia de una usurpación* se narraba con testimonios de ex combatientes, aportes de funcionarios de Cancillería e historiadores y material de archivo la larga historia de la querrela diplomática, la construcción de la “causa Malvinas” (es decir, las transmutación de la islas en símbolo nacional) y se incluía un original capítulo de apertura sobre el *Informe Rattenbach*, un documento a la vez producido y ocultado por la última dictadura militar, que en medio del silencio estatal (hasta su desclasificación y publicación en 2012) alrededor de las causas del conflicto bélico pero también de la derrota, terminó transformándose en una suerte de *Nunca más* de la guerra. En esta serie se enhebraba la condena a la última dictadura militar con una historia de larga duración en que quedaba exhibido el carácter social e históricamente construido de la “cuestión” y “causa” Malvinas.

En sintonía con estas búsquedas se ubicaba otra serie: *Pensar Malvinas*, tal vez la apuesta más fuerte de Canal Encuentro en el contexto del trigésimo aniversario de la guerra. Aquí, la guerra se convertía en un punto de partida para una indagación en múltiples direcciones: el retorno de los soldados a las islas



varios años después de la guerra, para dar cuenta así de los diversos y complejos “trabajos del duelo” tras el silencio y la incomodidad que suscitaba evocar la guerra en la inmediata posguerra (capítulo 1: “El pulóver azul”); la compleja y trágica inscripción de los pueblos indígenas en la historia nacional (capítulo 2: “Lo que siente el hermano”); la experiencia de la guerra en aquellos lugares del país en los que, como el sur argentino, la militarización de la vida cotidiana resultó aún más pronunciada de lo que ya era en los años previos de la dictadura (capítulo 3: “Ingleses en la radio”); las complicidades de los medios de comunicación con la dictadura a través de la construcción de un pueblo “unánimemente” reunido alrededor de la recuperación de las islas (capítulo 4: “24 horas por Malvinas”); los puntos en común y los de ruptura, entre la cuestión obrera y la cuestión nacional en abril de 1982 (capítulo 5: “Las plazas de abril”); las movilizaciones populares durante la posguerra que retoman componentes “antiimperialistas” que el nuevo consenso democrático había obturado (capítulo 6: “El Madrynazo”); la enseñanza de Malvinas en las escuelas, a partir de la pregunta sobre cómo pensar los símbolos patrios después del terrorismo de Estado (capítulo 7: “Malvinas en la escuela”); las marcas de la guerra en el continente argentino a través de los diversos y a veces contradictorios modos de evocarla según se observan en los numerosísimos monumentos erigidos en el continente argentino (capítulo 8: “Recordar Malvinas”); y las prolíferas maneras en que la cultura popular, a través de su cancionero, evocó a las Malvinas antes, durante y después de la guerra (capítulo 9: “Cantar Malvinas”). De esta forma, la serie *Pensar Malvinas* (inspirada en el libro homónimo editado por el Ministerio de Educación tres años antes) encontraba en las islas una vía para indagar en las escuelas las memorias utópicas y trágicas condensadas en la historia de las Malvinas, y también un conjunto de debates pedagógicamente significativos (como la pregunta sobre cómo cantar la Marcha de las Malvinas después de 1982, que sostiene la clase en el profesorado que se observa en el séptimo capítulo) para pensar un símbolo que en tiempo presente produce lazo social, como lo demuestran los tantísimos sitios de memoria dedicados a la guerra a lo largo del país, o el cancionero que sigue modulando la estructura del sentimiento nacional en términos colectivos.<sup>1</sup>

Para el público infantil, las producciones realizadas por las señales públicas en el contexto de la conmemoración de los treinta años de la guerra extendían esta intervención sobre todo a través de *La asombrosa aventura de Zamba en las Islas Malvinas* y *La asombrosa aventura de Zamba en el Museo Malvinas*, dos capítulos de la célebre serie que intentaban hacer un equilibrio entre la memoria y el reconocimiento para los soldados caídos y sobrevivientes (lo que suponía ineludiblemente aludir a un conflicto bélico con consecuencias trágicas) y la explicación de una historia de larga duración cuyos motivos ubican a la República Argentina en las luchas por la descolonización.

## Malvinas y el mar

La serie *Navegar la historia: Malvinas y el mar*, emitida entre abril y mayo de 2022, se inscribe en consecuencia dentro de toda esta producción: como un aglutinador de recorridos previos, en sus

<sup>1</sup> A estas series se le sumaron, también en el contexto del trigésimo aniversario de la guerra, ciclos de cine, entrevistas y nuevos documentales.



Gentileza de Pura Vida / Canal Encuentro.

cuatro capítulos la serie retoma la historia del conflicto diplomático, reconstruye el modo en que las Malvinas se transformaron en un símbolo nacional, se dispone a la escucha de los testimonios de ex combatientes e indaga las memorias de Malvinas ligadas con el pasado reciente y también con aquellas que se remontan al siglo XIX. Estas diversas líneas de sentido se hilvanan a partir de un conjunto de voces que, sin formar un coro unísono aunque tampoco una cadena de contrapuntos, componen un relato común sobre la guerra y sobre la historia previa a 1982. Entre estas voces, se destacan los testimonios de sobrevivientes del Crucero General Belgrano, la participación de escritores que conocen a fondo la literatura marítima –como Juan Bautista Duizeide– y de las de investigadoras que han incorporado Malvinas en la agenda de las universidades públicas, algo que diez años atrás resultaba mucho más difícil de localizar. Al mismo tiempo, la participación de veteranas de guerra ayuda a pensar la historia de las islas a partir del protagonismo que tuvieron las mujeres civiles en la forja activa del enunciado “Las Malvinas son argentinas”, en una serie que se inicia con María Sáez, se prolonga con las figuras de María Cristina Verrier y las maestras que enseñaban español en las islas como representantes del Estado argentino durante los años setenta del siglo XX, para desembocar entonces en las instrumentistas quirúrgicas, enfermeras y las tripulantes de la flota mercante que participaron en el conflicto bélico de 1982.

Pero además de aglutinar algunas líneas de sentido que las propias señales públicas habían desplegado bajo novedosos formatos audiovisuales en torno a Malvinas, *Navegar la historia: Malvinas y el*



Gentileza de Pura Vida / Canal Encuentro.

*mar* aporta a su vez nuevas perspectivas para enseñar en las escuelas la cuestión y causa Malvinas. En este sentido, la incorporación de una “perspectiva marítima” no está llamada a añadir un nuevo paisaje para una historia ya conocida, sino a conmover los modos en que comprendemos esta misma historia. En efecto, la operación crítica quizás más destacada que la serie produce consiste en conferir al mar el estatuto de un espacio que condensa problemáticas nacionales, planteando entonces la pregunta por la nación en espacios otros que los usualmente asociados con esta búsqueda, como por ejemplo la pampa.

De hecho, si seguimos el guion de *Navegar la historia: Malvinas y el mar* (que dialoga también con un libro publicado por el Ministerio de Educación de la Nación, *Malvinas y el mar*), el mar conecta a la Argentina con la historia política del Atlántico Sur, tal como se plantea en sus dos primeros capítulos. De esta manera, la historia argentina es inscripta en la historia de las luchas por la descolonización como un proyecto político que disputa los planes de expansión colonial ultramarina europeos –españoles, británicos– que hacia los siglos XVII y sobre todo XVIII encontraron en los mares sudamericanos un teatro prolongado de sus querellas continentales. Por estas razones, la reconstrucción de los títulos que asisten el reclamo argentino de ejercicio pleno de soberanía convoca a un encuadre histórico y político con el que se calibra mejor la relevancia del diferendo de soberanía aún pendiente de resolución: desde este prisma, el enunciado “Las Malvinas son argentinas” ya no suena como una frase surgida de un repertorio automatizado, sino como una invitación a



Gentileza de Pura Vida / Canal Encuentro.

que las actuales luchas por mayores espacios de soberanía –por ejemplo la lucha por la soberanía alimentaria– reconozcan en las Malvinas un antecedente político de relieve en tanto sintetizador de luchas por otro tipo de condición humana que las que se desprenden, para esta región del mundo, del logos colonizador de los países centrales.

Asimismo, desde el mar es posible disponerse a la escucha de memorias de la guerra de Malvinas que realzan otras formas de convivencia que aquellas centradas en los motivos y pasiones belicistas. A ello se dedica el capítulo 3, que se detiene especialmente en las dramáticas horas que mediaron entre el hundimiento del Crucero General Belgrano y el rescate de su tripulación. El vínculo construido en las balsas entre los sobrevivientes (la “comunidad de las balsas”, según la expresión de Deluchi Levene), los esfuerzos descomunales de los rescatistas y el cuidado de los heridos por parte del personal de los buques (Piedrabuena, Bahía Paraíso, Gurruchaga, Bouchard) que participaron en la operación de rescate contribuyen a avistar una forma de construir lo común basada en el auxilio solidario a quienes se encuentran en situación de naufragio. De esta manera, cuando uno de los sobrevivientes narra que en el momento mismo en que el Belgrano se hundía definitivamente surgió desde las balsas un coro improvisado que entonaba las estrofas del Himno Nacional, los ecos de ese canto parecen ofrecerse como legado para quienes reconozcan en los símbolos patrios ya no un grito de guerra sino más bien la contraseña que hace pensar a la nación como pacto colectivo de cobijo y auxilio común.

El mar es el sitio en que descansan los cuerpos de buena parte de los compatriotas caídos en la guerra; de aquí la importancia de integrar el mar al espacio nacional, para integrar esas muertes en la historia de

nuestra comunidad y acompañar de este modo a los familiares que han tenido que oficiar otras formas del duelo que aquellas que se consagran mediante el ritual de ofrenda a tumbas con identificación.

La serie se cierra con un capítulo dedicado al lugar de las islas en la construcción del imaginario nacional. Espacio de reinención utópica de la nación, pero también el sitio mismo donde se han verificado las lógicas más expulsivas del continente, el espacio insular argentino, que no solo incluye a las Malvinas, encierra voces, memorias, dilemas y anhelos colectivos cuyas coordenadas pueden buscarse desde una “perspectiva marítima”. Se trata de seguir la pista de esos versos que Juan L. Ortiz esboza bajo el título de “Invierno”:

Las islas gritan, también, ¿oyes?

¿Tienen almas también las islas, padre?

Cuando hay mucha agua, ellas vuelan

y llenan toda la noche, ay, de heridas...

*Navegar la historia: Malvinas y el mar* se pone a la escucha de esos gritos y al avistaje de esos vuelos, para explorar a fondo por qué motivos navegar y recordar forman parte de un trabajo colectivo que es demandado por los duelos pendientes de esta nación, como así también por la necesidad de recrear sus horizontes emancipatorios.



# El dedo en la llaga del mercado. O cuando el trabajo del otro es una cuestión de interés público

Sobre *Los trabajadores argentinos  
de la comunicación y la cultura*,  
de Mariana Baranchuk



Laura Pérez\*

Del canillita al *streamer*. La multiplicidad de ese amplísimo universo que cabe entre los oficios tradicionales y las nuevas prácticas del mundo audiovisual y que muestra un cambio de época y de modos de producción en el campo de la comunicación es el cosmos que la investigadora Mariana Baranchuk, docente de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual, desmenuza en *Los trabajadores argentinos de la comunicación y la cultura. Organización, historia y regulaciones*. La obra, editada por la Universidad Nacional de José C. Paz a través del Instituto de Estudios para el Desarrollo Productivo y la Innovación (IDEPI), hace foco en los trabajadores de la comunicación y de la cultura como actores ineludibles de un sistema en permanente mutación y desarrollo.

La publicación no se detiene en la simple enumeración de ocupaciones y perfiles profesionales que integran el cada vez más diverso ámbito de la comunicación y la cultura. Desprovisto de una mirada cándida, el trabajo de Baranchuk remarca las repercusiones de los procesos de concentración y globalización en términos de calidad del trabajo, número de empleados, estructura cualitativa del empleo, organización del trabajo, necesidades en materia de calificaciones y relaciones laborales en las industrias culturales de la Argentina. Ese subrayado identifica ese impacto como un vector central para analizar la forma en que dicha concentración afectó a los trabajadores y sus organizaciones.

\* Coordinadora de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

El desarrollo de la concentración, entendida como el proceso por el cual “en una actividad económica dada, menos capitalistas controlan cada vez más medios de producción y más fuerza de trabajo, aumentando el tamaño de sus empresas, con el fin de aumentar su tasa de rentabilidad”, no es un fenómeno exclusivo de lo que Baranchuk llama el “auge neoliberal”. Sin embargo, puntualiza que “las regulaciones pro mercado del neoliberalismo, sumadas a la expansión de las tecnologías digitales”, aceleraron y profundizaron los procesos de concentración, centralización y transnacionalización de las industrias de la comunicación y la cultura.

El libro, basado en la tesis de doctorado de Baranchuk, va al grano y pone ejemplos concretos: buena parte de los trabajadores y las trabajadoras de la comunicación y la cultura “carecen de relación de dependencia”, “otros participan en el diseño global del producto y algunos perciben (o debieran percibir) derechos de autor o derechos conexos como parte complementaria de su trabajo”.

En el marco de esas condiciones sociales, políticas y económicas, la autora profundiza acerca de las características de las estrategias que los diferentes colectivos (actores, guionistas, directores audiovisuales, músicos, técnicos de cine, vendedores de diarios, etc.) se han dado a través de la historia –que también es presente– para estructurar sus organizaciones representativas a fin de preservar y conquistar derechos y “vislumbrar la necesidad de defender nuevos derechos a partir de los modos con los que el devenir de la técnica y la evolución del capital afectaron al sector”.

La disección pormenorizada de esas trayectorias visibiliza a un sujeto social atravesado por la dinámica voraz del capitalismo global. En ese punto, cobra relevancia de manera ineludible el espesor político del estudio que compone la publicación. En ese contexto, Baranchuk alerta sobre la necesidad de que los Estados intervengan como un actor que equilibre el tablero para “establecer un tope a la concentración; garantizar cuotas de pantalla nacionales, regionales y locales y promover la existencia de diversos tipos de prestadores con especial atención a los medios públicos y los de gestión privada sin fines de lucro”.

El señalamiento tiene sus pliegues y aporta complejidad y riqueza al análisis. La autora recuerda que no se trata de una discusión estrictamente económica y enumera políticas públicas que “favorecen la creación y mejora de empleo en las industrias correspondientes” y, al mismo tiempo, apuntan a “impulsar la diversidad y el pluralismo”.

Baranchuk defiende el rol del Estado en la articulación de un universo que avanza a velocidad de rayo. “Los estándares internacionales de libertad de expresión avalan que los Estados miembro adopten marcos regulatorios que incluyan, en el caso de poseer un sistema de medios concentrado, cláusulas que obliguen a una desconcentración con el objeto primerísimo de salvaguardar la pluralidad y diversidad”, puntualiza.

Las peculiaridades de cada gremio y de cada sector que Baranchuk recorre en su trabajo delinean aspectos específicos que hablan de la diversidad del campo de estudio, pero el hilo conductor del texto nunca se aparta del camino que comprende las dimensiones simultáneas de la economía y la política. De esta manera, los relatos se entrelazan y tributan a una reflexión multifacética pero centrípeta, que robustece el eje sobre el que gira la tesis y que se cimenta en volver una y otra vez a la centralidad de los trabajadores en la comunicación y la cultura, sin necesidad de apagar las contradicciones ni forzar homogeneidades.



Esa centralidad se desmarca de cualquier atisbo de corporativismo al definir que las problemáticas que aquejan a los trabajadores de la comunicación y la cultura y a sus organizaciones adquieren la condición de “interés público”, dado que “no involucran solo a los sujetos directamente afectados, sino que incluyen a la sociedad en su conjunto pudiendo menoscabar la propia calidad democrática”, incluido el derecho al goce de los bienes culturales.

“Sin que se respeten los derechos del sujeto profesional de la comunicación y la cultura, los derechos a una información plural están puestos en jaque”, sentencia Baranchuk y pone el dedo incómodo en la llaga de un mercado que atropella casi siempre con el impulso de la búsqueda de la rentabilidad. Con esa perspectiva, esta publicación pone en valor el rol de esos trabajadores, de sus derechos y de su participación en la vida pública. Un material indispensable para ensayar la visualización de las transformaciones de la industria y el análisis de escenarios futuros.



Los trabajadores argentinos de la comunicación y la cultura. Organización, historia y regulaciones

Mariana Baranchuk

EDUNPAZ

ISBN: 978-987-4110-90-9

505 páginas, 2022



# Teoría del accidente

## Sobre *Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida*, de Flavia Costa



Gabriel D. Lerman\*

En el minuto cero de la cuarentena por la pandemia del COVID-19 nos agobió el temor a la muerte, a una escala que nunca habíamos imaginado, y nos encontramos sin palabras para ponerle a ese ahogo. Todos en peligro y sin tiempo para reflexionar, dado que había que pensar en cosas tan concretas como resolver la compra de alimentos y, en algunos casos, hasta los propios medios de subsistencia. De a poco, una nueva experiencia social empezaba a combinar elementos preexistentes con urgencias en apariencia productivas, al tiempo que una idea más amplia sobre los riesgos de una explotación sistemática del mundo terminaba por ofrecer un panorama desolador. Era un acontecimiento, algo más que un episodio. Por aquellos días, una de las primeras notas que de inmediato iluminó el tiempo y las cosas fue un texto de la investigadora argentina Flavia Costa, comunicóloga y filósofa, donde ofreció algunas palabras y conceptos decisivos. No era algo que hubiera sorprendido a la autora, que venía pensando estos temas desde hacía por lo menos treinta años. Pero sí nos sorprendió a los lectores encontrar algunas primeras respuestas al acontecimiento “pandemia” y sus efectos sociales y culturales, más que nada en aquellos aspectos no sanitarios, no médicos. Estaba la muerte delante nuestro, pero a la vez nacía (o se consolidaba) en ese instante otra forma de vida. Accidente normal, shock de virtualización, algoritmos, *biohackers*.

\* Docente de la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

Con el tiempo, esas reflexiones terminaron en un libro. Así fue como Costa presentó a finales del 2021 su extraordinario libro *Tecnoceno*. ¿Qué estaba pasando? ¿Acaso el final de un largo camino que podíamos pensar –como venía haciéndolo Costa– desde aquel pasaje de las sociedades disciplinarias de Michel Foucault a las sociedades de control de Giles Deleuze? El encierro de las instituciones del siglo XIX, que durante el vertiginoso fin de siglo XX había mutado en el ojo avizor de las cámaras y las pantallas en posiciones estratégicas, ahora remataba, al mejor modo de la serie *Black Mirror*, en los millones de monitores y pantallitas en las que, pandemia mediante, celebrábamos reuniones sociales por Zoom, saludábamos amigos y familiares, tomábamos clases virtuales, hacíamos trámites, manejábamos cuentas bancarias y asuntos judiciales, todo junto desde casa, sin salir, encerrados en la nube.

Cuando Costa habla de “tecnoceno” nombra una derivación específica del concepto más amplio de Antropoceno. Acuñado por el químico holandés Paul Crutzen, Antropoceno alude al período histórico, en el largo plazo de miles de años, de la influencia del comportamiento humano sobre la tierra. Pero la aceleración singular de las últimas décadas parece requerir un nombre nuevo, algo que dé cuenta de un momento en que nuestra civilización de mujeres y hombres máquinas –decimos nosotros– opera sobre el mundo a una velocidad imperceptible, en el que virus, dinero, proteínas, fármacos, cereales, energías y pelotas de fútbol van de un lado a otro sin freno ni final.

Hay dos ideas-fuerza que vertebran el libro de Costa, construido a base de núcleos temáticos arborescentes, que capturan amasijos de señales, ramificaciones y datos que respaldan a los hechos vueltos temas filosóficos. La primera es la idea de “accidente normal”, que Costa toma del sociólogo norteamericano Charles Perrow. Esa idea alude a un tipo de perturbación mayor, un acontecimiento disruptivo de gran envergadura, al mismo tiempo previsible e inevitable, que es propio de los sistemas que involucran tecnologías de alto riesgo. La aceleración técnica, dice Costa, es uno de los ejes fundamentales de la gran transformación que viene atravesando el mundo en los últimos cuarenta años, y esas modificaciones se dan tanto en el nivel de las infraestructuras materiales (redes, cables submarinos interoceánicos, aeropuertos, centrales nucleares, plantas petroquímicas, satélites, represas hidroeléctricas, laboratorios de biotecnología y de ingeniería genética) como en las energías que se liberan (algunas de altísima intensidad, como la atómica), pasando por inéditas formas de relación entre lo viviente y lo no vivo, entre lo humano y lo no humano. Todo ese despliegue de alto riesgo, velocidad y complejidad técnica, en algún momento puede fallar. Y esa falla, aun menor, puede provocar fallas incalculables. La desconexión de una red de banda ancha por unas horas, el derrame de una sustancia tóxica, la explosión de un reactor. Es tan sensible la materia y el sistema utilizado, que un error circunstancial puede generar daños mayores. La interacción inesperada de datos, secuencias, sistemas. En este sentido, la pandemia puede verse como un “accidente normal”: un mundo interconectado como nunca antes, con sistemas de producción y distribución de alimentos altamente sofisticados y tecnología intensiva, complejas acciones y experimentos biomédicos, toda una serie de vivencias a una escala y complejidad desconocida para el ser humano.

La otra idea que Costa aporta, donde encuentra el anclaje presente durante la pandemia, atando y enhebrando una serie de reflexiones acumuladas durante décadas, es el concepto de “shock de virtualización”. Lo que estaba ocurriendo en los días del otoño 2020 del hemisferio sur en vivo y en directo era, para

muchos, el infierno tan temido, o acaso, la definitiva llegada a nuestras vidas cotidianas, en su totalidad, del *streaming*, de la mediación virtual. Teletrabajo, comercio electrónico, sexting, hasta fiestas literalmente electrónicas empezaban a suceder. El GDE (gestión de documentación electrónica), la migración masiva de expedientes judiciales y contables consolidaron en pocas semanas procesos de largos años. Lo real se volvió virtual y los cuerpos empezamos a mirar hacia adentro de los celulares que, en verdad, era sin más el afuera del mundo transmitido por el dispositivo omnipresente. Si estábamos o no preparados posiblemente llevará tiempo saberlo. Es obvio que las generaciones con mayor natividad digital lo habrán vivido de distinta manera.

En el medio argentino y latinoamericano este libro de Flavia Costa permite un acercamiento a los fenómenos de intensificación tecnológica de una manera que aúna reflexión filosófica, actualización de datos y recursos disponibles y, lo que es más interesante aún, una disposición narrativa para exponer y contar procesos sociales y experiencias individuales, colectivas y corporativas. Se trata de un libro imprescindible para entender esta época, ya que desde el título se atreve a ponerle nombre a la incertidumbre, a lo que está ocurriendo y todavía no sabemos exactamente a dónde nos lleva.



Tecnoceno. Algoritmos, biohackers y nuevas formas de vida

Flavia Costa

Taurus

ISBN 9789877370652

190 páginas, 2021



# Un gesto político, colectivo y feminista

Sobre *Mujeres de la comunicación argentina*, de Alejandra García Vargas, Nancy Díaz Larrañaga y Larisa Kejval (eds.)



Dolores Guichandut\* y Paula Castello\*\*

El libro *Mujeres de la comunicación* abrió un camino. Así como mucho antes lo hicieron las “pioneras”: esas mujeres argentinas que en la década de 1970 comenzaron a gestar el campo de la comunicación. No fueron solo mujeres, claro, pero los referentes masculinos de aquellos años sí son conocidos. Estas publicaciones –la primera, latinoamericana, y las que empiezan a circular ahora: la argentina, la brasilera, la ecuatoriana y la boliviana– surgen del análisis de los textos de cursos sobre comunicación y cultura: “encontramos que la mayor parte de la bibliografía está compuesta por hombres, blancos, muy gringos y europeos” (Rodríguez *et al.*, 2020), señala la introducción del libro “madre”, diseñado con perspectiva regional. El estudio que reúne trayectorias de mujeres argentinas profundiza ese diagnóstico. Ahí, las editoras escriben que “el campo académico de la Comunicación no es ajeno al sistema de desigualdades y jerarquías sociales que impone el patriarcado”, que “en su historia oficial predominan las figuras masculinas”, que “el trabajo de las mujeres aparece, en el mejor de los casos, desjerarquizado; cuando no, invisibilizado” (García Vargas *et al.*, 2022).

\* Secretaria académica de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación de la UBA. Colaboradora en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.

\*\* Docente en la Licenciatura en Producción y Gestión Audiovisual de la UNPAZ.



Presentación de *Mujeres en la comunicación argentina* en el marco del Congreso de ALAIC, el 29 de septiembre de 2022 en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Gentileza FES.



Entonces este libro “apunta a reparar la omisión y subestimación que las mujeres de la Comunicación en Argentina han (y hemos) padecido”. Y así se vivió la presentación, en septiembre de 2022, el marco del Congreso de ALAIC, en un aula repleta de la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA: algo así como un acto de justicia. En ese encuentro, en las páginas del libro, en los itinerarios que relata, en las decisiones editoriales sobre cómo contarlos, las trayectorias académicas saben a (y de) reivindicación política.

*Mujeres de la comunicación argentina* integra a más de noventa mujeres que piensan y hacen comunicación en Argentina y representa a muchas más. Alejandra García Vargas, Nancy Díaz Larrañaga y Larisa Kejval asumieron el diseño editorial y la coordinación del estudio y la publicación impulsadas por la Fundación Friedrich Ebert.

Los capítulos llevan los nombres de veinticinco mujeres organizadas en dos grupos. El primero es el de las “pioneras”, las indispensables en la conformación del campo: Silvia Delfino, Alicia Entel, Margarita Graziano, Mabel Grillo, Elena Maidana, Stella Martini, Nora Mazziotti, Ana María Nethol, Mabel Piccini, Ana Celina Puebla y Patricia Terrero. El segundo es el de las “primeras graduadas”: Mariana Baranchuk, Silvia Elizalde, Paulina Emanuelli, Patricia Fasano, Cora Gamarnik, Liliana Lizondo, Lila Luchessi, Sandra Massoni, Daniela Monje, Vanina Papalini, María Graciela Rodríguez, Marita Soto, Sandra Valdetaro y Claudia Villamayor. Habría que sumar a las referentes argentinas elegidas para la publicación latinoamericana: Marita Mata, Susana Kaiser, Florencia Saintout y Beatriz Sarlo.

En la publicación argentina los nombres de las “antologizadas” no agotan lo coral del relato, porque otras treinta y tres mujeres fueron convocadas para escribir sobre ellas. Con todas esas voces toma forma un texto que organiza recorridos académicos, políticos y personales y, al reponer las huellas que fueron dejando, hace que narrar a estas mujeres sea narrar también a muchas otras, a otras generaciones, donde esas huellas se imprimen.

Mujeres: pero no desde la invocación de alguna esencia sino desde “una problematización política clave de los feminismos: la lucha por un espacio público con las mujeres como sujeto”. Mujeres: pero “no sólo mujeres, sino mujeres conscientes de su condición de desigualdad en un campo que pugna por ser un poco más justo” (García Vargas *et al.*, 2022).

La selección tiene una impronta federal que visibiliza la historia del campo desde las particularidades y posibilidades de los distintos puntos geográficos del país (“El campo de la comunicación argentina se hizo de andares, de tránsito, está hecho de bordes, de fronteras, de centros más bien multicéntricos”, dijo Elena Maidana en la presentación). Fue construido con la certeza de que quienes están lo tienen merecido (aunque “ninguna está acá sólo por mérito propio”, dijo Cora Gamarnik) y también que muchas quedaron afuera porque el campo de la comunicación está plagado de mujeres con trayectorias que ameritan ser puestas de maneras más visibles. La advertencia se repite, incluso desde la presentación de este capítulo argentino como “tomo 1”. La historia sigue.

## Ahora que sí nos ven

En un gesto que es político, el libro permite nombrarnos y reconocernos en un espacio patriarcal. Los efectos de ese acontecimiento trascienden lo académico y se enlazan con una lucha de los feminismos que insiste en visibilizar a las mujeres en el espacio público. Pero este libro da un paso más: al poner de manifiesto las “presencias-no-señaladas”, amplía el horizonte para problematizar las desigualdades en diferentes ámbitos y niveles de las instituciones universitarias y científicas: distribución de roles, cargos y representación política; uso de los lenguajes; producción y circulación académica; referencias bibliográficas, entre otros.

La publicación recupera las voces de mujeres comunicadoras y luchadoras. El compromiso con procesos emancipadores sobrevuela los diferentes artículos y posibilita una lectura centrada en los modos en los que el campo se ha ido consolidando en relación con procesos sociales, económicos y políticos. Trayectorias interrumpidas por persecuciones y exilios. La oportunidad de afianzar una perspectiva latinoamericana. Perspectivas signadas por respuestas a la pregunta acerca de la relevancia política y social de la comunicación y la cultura. La impronta democratizadora de los años ochenta como rasgo fundante de las carreras de Comunicación y la transformación de las existentes. La preocupación por el reconocimiento académico y la institucionalización de las carreras. Los diálogos entre disciplinas, el despliegue de perspectivas, corrientes, líneas de investigación. Los enfoques teóricos, metodológicos y pedagógicos. El rol docente y formador. La gestión en ámbitos universitarios. La apertura de campos disciplinares. La militancia. (“Compartimos cotidianidades y horizontes de lucha y de realizaciones”, dijo Alicia Entel). Todo eso que llamamos “construir el campo” desde itinerarios que insisten en que lo personal es político, “siempre que esa articulación se transite en clave colectiva”.

*Mujeres de la Comunicación argentina* no es, claro, un suceso aislado. Adquiere sentido en el marco de un movimiento colectivo que se organiza en torno a las luchas por la justicia de género, los derechos sexuales y reproductivos, la representación política de las mujeres. (“Marea verde, marea violeta, el color que le quieran poner, con el ojo puesto en la comunicación, hay pibas que toman la posta”, dijo Stella Martini en la presentación). Ahí se inserta este libro, en una trama de luchas, para abrir caminos. Como una reflexión, amorosa pero a los gritos, sobre las invisibilizaciones históricas y actuales, que se suma a las luchas por la equidad de géneros que no puede esperar más, tampoco en los espacios académicos.

Un libro pensado como una conversación, que recupera, revisa y propone lecturas nuevas para trayectorias consolidadas. Que interpela los relatos hegemónicos sobre el campo de la comunicación. Que, al evidenciar la falta, los discute. Que, también, los provoca. Un libro que más que un recorte construye una trama.



Mujeres de la comunicación argentina  
Alejandra García Vargas, Nancy Díaz Larrañaga  
y Larisa Kejval (editoras). Friedrich Ebert Stif-  
tung - América Latina y el Caribe  
ISBN: 978-958-8677-62-0  
378 páginas, 2022